

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El bajo eléctrico y su relevancia dentro del desarrollo musical
de los géneros afroperuanos festejo y landó

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que
presenta:

Luis Enrique Jesus Ginez Grundy

Asesor:

Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha

Lima, 2022

RESUMEN

Actualmente, existe una cierta cantidad de material académico relacionado al estudio de la actividad sociocultural de las poblaciones afrodescendientes. Dentro de ello, encontramos que el aspecto artístico es un factor inherente como parte de su cultura, y aunque existen estudios historiográficos que tratan de explicar, en cierta medida, como fue desarrollándose el proceso de reconstrucción cultural artístico de estas poblaciones, la verdad es que la mayor cantidad de estas investigaciones, han dejado de lado el análisis estrictamente musical de los géneros que conforman el centro de su actividad artística. Bajo esta premisa, el presente trabajo de investigación se centra particularmente en el bajo eléctrico, tomándolo como un móvil principal de estudio, que nos permitirá analizar la importancia que llegó a tener la influencia afrocubana o caribeña en general, dentro del desarrollo de los géneros afroperuanos como el festejo y landó. Asimismo, este análisis nos dará carta abierta para entender como este proceso de interculturalización, permitió que los formatos musicales preestablecidos, incluyeran la presencia de ciertos instrumentos ajenos al contexto peruano, mostrando una clara asimilación cultural. Consideramos que este es un primer paso para la elaboración de esbozos metodológicos que nos permitan comprender desde un panorama más amplio y académico, la función, desarrollo, e impacto que tuvieron ciertos elementos musicales pertenecientes a otras culturas, dentro del desarrollo de la música afroperuana. De igual manera, seguir ahondando en la realización de este tipo de estudios metodológicos, nos permitirá brindar un acercamiento más certero con respecto al aprendizaje de los géneros afroperuanos. El poder conocer el contexto, así como, la organización de las formas musicales, las corrientes que influenciaron, y los toques distintivos que caracterizan el género según la época, en definitiva, aparte de brindar una comprensión correcta del estilo, nos permite interpretar de forma más honesta y real nuestro folklore afrodescendiente.

Palabras clave: Afroperuano, folklore, bajo eléctrico, inter-culturalización, aprendizaje

AGRADECIMIENTOS

A mi madre y a mi padre por darme la libertad y el apoyo para que siempre siga mis sueños.

A mis abuelos y abuelas que, aunque algunos ya no están, siempre creyeron en mí.

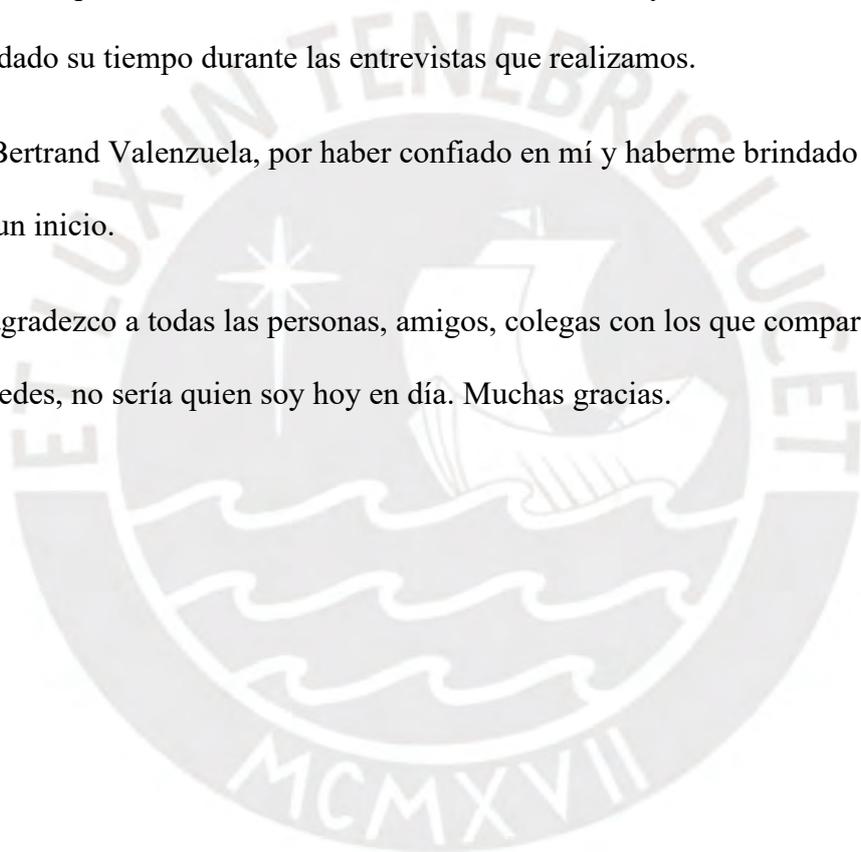
A José por haberme brindado su apoyo de forma incondicional durante todo este camino.

A Tami por abrirme los ojos, y no dejar que abandone el proceso.

A los maestros Felipe Pumarada, Juan Rebaza, Ricardo Otárola y Renato Romero, por haberme brindado su tiempo durante las entrevistas que realizamos.

A mi asesor Bertrand Valenzuela, por haber confiado en mí y haberme brindado su total apoyo desde un inicio.

Finalmente, agradezco a todas las personas, amigos, colegas con los que compartí toda esta etapa. Sin ustedes, no sería quien soy hoy en día. Muchas gracias.



ÍNDICE

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE DE FIGURAS.....	v
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1: El sitial cultural del negro durante los siglos XIX & XX: contexto histórico, el desarrollo de la industria musical y la consolidación de los géneros afroperuanos.....	8
1.1. El criollismo y la transición hacia el siglo XX.....	22
1.2. La revalorización y reconstrucción de los géneros afroperuanos festejo y Landó.....	34
1.3. La influencia de elementos afrocaribeños en la consolidación de la música afroperuana	38
Capítulo 2: La inclusión del contrabajo y la transición al bajo eléctrico: Análisis del impacto de su implementación en el desarrollo de los géneros criollos y afroperuanos	48
2.1. La inclusión del contrabajo dentro del contexto peruano. Acontecimientos históricos	50
2.2. Inclusión del bajo eléctrico: Análisis musical y contextual de su impacto dentro del formato tradicional de música afroperuana	63
CONCLUSIONES	78
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	84
ANEXOS	87

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Acompañamiento de Landó por Carlos Hayre	40
Figura 2. Patrón Rítmico del acompañamiento en Cha Cha Cha	40
Figura 3. Patrón rítmico del acompañamiento en Panalivio	41
Figura 4. Transcripción de los primeros compases del tema “A la Molina”	42
Figura 5. Transcripción de los primeros compases del tema “Ritmos negros del Perú - Conjunto Cumanana (Guitarras: Carlos Hayre y Vicente Vázquez)	43
Figura 6. Transcripción de la base del cencerro (Rigol, 2020, p. 31)	45
Figura 7. Transcripción del acompañamiento en el bajo por Juan Rebaza en el tema Chacombo”.	65
Figura 8. Transcripción de Oscar Stagnaro del tema Negrito de la Huayrona, interpretado por Juan rebaza.....	68
Figura 9. Extracto de la base de acompañamiento durante el coro (parte B) en el tema negrito de la Huayrona	68
Figura 10. Patrón tradicional que realizaba la campana o cencerro	68
Figura 11. Primera página de la transcripción completa de la parte de bajo ejecutada por Felipe Pumarada en el tema “Camote Asado”	72
Figura 12. Segunda página de la transcripción completa de la parte de bajo ejecutada por Felipe Pumarada en el tema “Camote Asado.....	73
Figura 13. Tercera página de la transcripción completa de la parte de bajo ejecutada por Felipe Pumarada en el tema “Camote Asado.....	74
Figura 14. Cuarta página de la transcripción completa de la parte de bajo ejecutada por Felipe Pumarada en el tema “Camote Asado”.....	75

INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas, se han elaborado notables e importantes publicaciones acerca del contexto afroperuano, su origen, creencias, costumbres e idiosincrasia. Gracias a ello, se han generado nuevas vías de discusión sobre el fenómeno afrodescendiente, sus ramificaciones y el desarrollo cultural y social que produjo su presencia dentro del contexto occidental – latinoamericano. Así mismo, a pesar de que la información se ha establecido desde una perspectiva antropológica (mayoritariamente) y se ha buscado un balance dentro de ella, es necesario resaltar que aún en el contexto de ciertos países, tales como el Perú en este caso, los sesgos informativos existentes no nos han permitido comprender (desde una aproximación más certera quizás), un mayor espectro de todas las vertientes que comprende el fenómeno cultural afrodescendiente.

En primera instancia, podría mencionarse que existen algunas variables no tomadas en cuenta, o quizás, que, dentro de la construcción del discurso sobre la reivindicación de la población negra en el Perú, se tendió a legitimar juicios críticos personales, tergiversando en cierta medida, una futura comprensión de todos los ángulos de este fenómeno. Sea cual fuese el caso, si bien esta investigación no tiene como fin principal ser de carácter antropológico o sociológico, y por lo contrario, se ha buscado generar un estudio sobre el desarrollo artístico musical de esta cultura, desde un inicio es necesario aclarar que para una mejor comprensión del tema que trataremos, tendremos que comenzar contextualizando ciertas ideas, problemáticas y conceptos que rodean y están inmersos dentro del estudio sobre la música de las poblaciones negras en el Perú y su desarrollo social e histórico.

Así mismo, tal como acabamos de mencionarlo, la presente investigación ha buscado generar un estudio de carácter musicológico pragmático, abordando con particular énfasis los géneros del festejo y landó, y teniendo al bajo eléctrico como protagonista principal sobre el

cual estarán direccionados todos los puntos a tratar. Cabe resaltar, que en comparación a otras investigaciones previas del mismo carácter (musicológico), en esta oportunidad no corresponde ahondar con mayor detenimiento en otros instrumentos, o al menos, no más de lo superficial, ya que el contexto ni los requerimientos nos lo permiten.

Siguiendo esta línea, es relevante mencionar que, justamente la existencia de varios puntos ciegos dentro de la información ya estructurada del tema a discutir (ya sean en investigaciones relacionadas a su cultura musical, en trabajos o compendios de carácter organológico, o en la historiografía de las poblaciones negras a lo largo de Latinoamérica), han dado pie a la motivación principal de este trabajo de investigación; la profunda necesidad de aportar y ampliar el campo de estudio sobre el aspecto musical de la cultura afroperuana.

De igual manera, pese al desbalance ya mencionado en la información, y al poco material existente sobre el tema en específico, hemos podido encontrar algunos libros, testimonios y grabaciones, que han sido de gran utilidad como parte del contenido transversal dentro del desarrollo de nuestra investigación. Autores como José Antonio Llorens, Gerard Borrás, Renato Romero, Fred Rohner, Aldo Panfichi, Fernando Romero, entre otros, han sido fuentes informativas de gran importancia para la contextualización con respecto a la relación que, en un inicio, existía entre la población negra, su música y sincretismo (y demás aspectos culturales y sociales), las elites raciales de la época (por lo general constituidas por descendientes europeos) y los indígenas. Incluso, gracias a estos autores, podremos observar (brevemente) los vínculos sociales que se generaban dentro de los distintos grupos étnicos que mantenían una condición similar de esclavitud. Dentro de estos grupos podíamos encontrar involucrada a la población negra de habla no hispana (proveniente quizás de un sitio más lejano que el común denominador) y la propia de nuestro contexto (producto de años de mestizaje).

Por otro lado, *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (INC, 1978), *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología* (Rocca, Figueroa, Arteaga, 2012), y, *Ritmos Negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana* (Feldman, 2009), son 3 materiales, que han sido considerados como valiosas herramientas de contexto, ya que resaltan la gran importancia de los formatos musicales iniciales, las costumbres o sucesos sobre el cual se formaron, y como todo esto fue desarrollando (de forma bastante inesperada) una especie de identidad primaria dentro de la cultura afrodescendiente, en un Perú colonial en donde claramente existía una hegemonía de clases estructurada.

Así mismo, en relación a los tres libros mencionados en el párrafo anterior, se puede añadir que el primer ejemplar tratado ha servido como base dentro de esta investigación para un primer acercamiento dentro del campo del estudio organológico en nuestro país, teniendo como uno de sus objetivos principales, además de la edición del mismo, el organizar todos los materiales existentes vinculados a la organología en el Perú durante esa época, tratando desde la influencia de otras culturas, hasta las innovaciones que se generaron dentro del Perú. Cabe resaltar que fue el primer material de estudio concreto que se tuvo sobre la actividad musical de la cultura afrodescendiente. Con respecto al segundo y tercer libro, en lo particular han sido algunos de los pocos documentos en los cuales hemos encontrado de forma más detallada, la contextualización de acontecimientos históricos que sucedieron en simultaneo a la vida y obra de ciertas personalidades claves. Dentro de los textos se encuentran, con gran particularidad, algunas anécdotas poco divulgadas, veraces y de suma importancia, en donde son protagonistas ciertos representantes y figuras que influyeron en el proceso de revalorización y renacimiento de la música afroperuana. Esto ha permitido un acercamiento diverso, con respecto a nuestra comprensión sobre el por qué, de los cambios e innovaciones

dentro de la instrumentación y el desarrollo musical de los géneros afroperuanos al comenzar la segunda mitad del siglo XX.

Un artículo de notable relevancia dentro de nuestro estudio, ha sido el perteneciente a Aldo Panfichi; “Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XXI” (2000). Este texto nos ha permitido conectar con el simbolismo e influencia, que tuvieron los puntos de convergencia habitacionales (hablando desde una perspectiva demográfica), dentro del desarrollo social y artístico de los distintos grupos étnicos minoritarios (que mayoritariamente pertenecían a las clases sociales de mayor pobreza), las prácticas culturales que llevaban a cabo, y su convivencia con otros grupos de estratos sociales con mayor poder económico y social.

En *Música popular y sociedad en el Perú* (Romero, 2015), hemos encontrado uno de los textos centrales que brinda un acercamiento pleno con respecto al cambio de era dentro de la industria fonográfica. Del artículo publicado por Gerard Borrás, “El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900-1930)” (citado en Romero, 2015, p. 47), pudimos comprender la importancia que tuvo el desarrollo de la tecnología dentro de la industria musical. El poder comenzar a generar múltiples reproducciones de las composiciones de esa época mediante la radio, permitió la masificación de la escucha de la música nacional. Hecho que abrió numerosas puertas para la posterior creación de las casas disqueras.

Música popular en Lima: criollos y andinos (José Antonio Llorens, 1983), muestra una gran cantidad de información relacionada al concepto de criollismo, lo que esto involucra como tal, los periodos más representativos y sus características, y las diferencias que existían según el lugar de procedencia de las personalidades de la época. Tener este acercamiento para ir contextualizando desde un ángulo periférico nuestro tema central de investigación, nos ha

permitido comprender con mayor claridad el fenómeno complejo de la resistencia cultural por parte de tradiciones populares de nuestro contexto.

En relación a la tesis perteneciente a Laureano Rigol, “Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro” (2020), se puede mencionar que ha sido de especial utilidad, ya que nos ha permitido adentrarnos en la exploración en cuanto a la influencia notoria que ha tenido la música afrocubana dentro de la música afroperuana. De igual manera al brindarnos un acercamiento contextual, independientemente de la parte del análisis musical, nos ha servido para comprender desde una perspectiva más realista, el por qué, de esta influencia, de donde parte y como es que llega hasta el Perú.

En síntesis, ya habiendo contextualizado los acontecimientos previos al desarrollo del aspecto artístico musical afroperuano, tendremos una base teórica sobre la cual podremos desarrollar el punto central de nuestra investigación: explicar la relevancia e importancia que tuvo la implementación del bajo eléctrico dentro de la música afroperuana. Para ello, el presente trabajo responderá, desde un enfoque etnomusicológico, la siguiente pregunta: ¿Cuáles fueron los aportes y consecuencias de la implementación del bajo eléctrico dentro del formato tradicional de los conjuntos musicales de géneros afroperuanos como el festejo y landó?

Para cumplir con este objetivo, el presente trabajo será diseñado bajo el planteamiento metodológico del enfoque cualitativo, el cual trata ante todo de identificar la naturaleza profunda de las realidades y su estructura dinámica, rechaza la pretensión racional de solo cuantificar la realidad humana, y en cambio da importancia al contexto, a la función y al significado de los actos humanos; valorando la realidad como es vivida y percibida, con las ideas, sentimientos y motivaciones de sus actores. (Mesías, 2010).

Las técnicas que se emplearan para poder concretar todas estas conjeturas, son principalmente tres; la observación participante, la entrevista, las técnicas documentales y textuales. Con respecto a las dos primeras técnicas, se pensaba realizar mediante trabajo de campo, diversas entrevistas en distintos contextos de donde provienen las personalidades más representativas (y con las que aún podemos contar), sin embargo, debido al contexto en el que nos encontramos (pandemia), tales entrevistas fueron realizadas de manera virtual mediante la plataforma Zoom.

Con respecto a la tercera técnica, se realizaron dos tipos de análisis para poder lograr el objetivo de esta investigación. En primer lugar, la técnica del análisis contextual nos ha servido en el aspecto descriptivo, inductivo y fenomenológico, ya que ha sido de gran importancia para comprender y describir como los sujetos involucrados experimentaron el periodo de transición, evolución y renacimiento de la música afroperuana. Por otro lado, el análisis desde una perspectiva teórico/musical, ha sido una de las herramientas centrales para esta investigación, ya que nos ha permitido brindar un acercamiento más concreto, lineal y temporal, del sitial que tuvo el bajo eléctrico, su predecesor el contrabajo, y la función rítmica/armónica que tuvo dentro del formato musical. Esto se llevó a cabo mediante la búsqueda y selección de composiciones que contienen características fundamentales, que permiten identificar ciertas etapas del desarrollo de la música afroperuana, y, sobre todo, nos develan la inclusión gradual del bajo eléctrico y la evolución del formato musical hasta la actualidad.

Finalmente, dentro de la investigación también se podrá observar el análisis de la influencia que distintos géneros musicales, desarrollados en Latinoamérica y el caribe, tuvieron dentro del desarrollo de la música afroperuana. Esto, sumado a lo mencionado en el párrafo anterior, terminará por establecer desde un contexto histórico, como teórico/musical, el sitial que tuvo el bajo eléctrico dentro de Latinoamérica, y los cambios y aportes que

genero la implementación de este instrumento dentro de los conjuntos tradicionales de música afroperuana.



Capítulo 1: El sitial cultural del negro durante los siglos XIX & XX: contexto histórico, el desarrollo de la industria musical y la consolidación de los géneros afroperuanos.

En el Perú contemporáneo en el cual nos encontramos hoy en día, son notables y significativas las contribuciones que las comunidades negras han dejado inmersas dentro del imaginario colectivo y cultural que conforma nuestra identidad como país. La presencia negra, por ejemplo, podemos encontrarla en gran medida en diversas expresiones de la música popular urbana, en la gastronomía, en la música, en la danza, etc. Incluso, en el aspecto del lenguaje, el escritor Fernando Romero en su libro; *El negro en el Perú y su transculturación lingüística* (1987), demuestra un estudio en donde figuran cuatrocientas palabras que derivan de vocablos africanos (Afro-Negrismos), las cuales son utilizadas hoy en día por personas de habla hispana peruanos (Romero, 1980).

Con respecto a la religión y al deporte, se constituyen en dos aspectos que legitiman completamente estas contribuciones culturales dentro de nuestra idiosincrasia, ya que, con respecto a la primera, han congregado uno de los cultos populares con mayor representatividad en toda Latinoamérica (y el más importante dentro del país), el culto al Señor de los Milagros. En relación a la segunda, se trata de la pasión deportiva por el Club Alianza Lima, que, a pesar de no haber nacido al interior de la comunidad afroperuana, sino de un grupo de jóvenes de distintos orígenes étnicos y sociales, hoy en día es reconocida como una clara expresión de identidad negra y popular del país. En ambos casos, se trata de dos aspectos culturales conformados multitudinariamente por comunidades pluriétnicas en su composición, pero que a la vez comparten una fuerte identificación con la cultura negra (Panfichi, 2000).

Claramente la influencia y el impacto que han tenido las costumbres de los afrodescendientes dentro de nuestro contexto cultural, han sido un logro de preservación y

reconstrucción a lo largo de la historia peruana, pero hay que reconocer que esto en gran parte ha sido posible por diversas razones. En primera instancia, en el aspecto demográfico/geográfico, las concentraciones de negros en varias ciudades costeras rurales como Zaña, Chincha, Cañete y Aucallama, han proporcionado y se han consolidado como una especie de refugio para la preservación de expresiones culturales negras ancestrales, que lastimosamente solo han logrado ser parcialmente documentadas, (Vásquez 1982; Matos Mar & Carbajal 1974; Rocca 1985). Esto para hablar de los ámbitos exclusivamente de mayor congregación racial hasta la actualidad.

Por otro lado, si nos referimos a la presencia de la población negra desde un punto más centralizado, en otras palabras, refiriéndonos a Lima metropolitana, encontraremos que está presente prácticamente desde el origen mismo de la ciudad. Durante la colonización española existen registros de cuando instauraron sus tropas en Lima, en donde observamos que arribaron acompañados de numerosos esclavos, que conforme pasaron los años, fueron incrementando en número poblacional (aproximadamente casi 20.000 para el siglo XVII). Posteriormente, ya por la primera mitad del siglo XX, en el censo de 1908, según Stockes, se nota una decreciente cifra de población negra, ya que, menos de 7000 fueron los individuos que se declararon como tales (Stockes, 1987, p.183). Esto podría deberse a un proceso de mezcla racial, en donde los hijos e hijas de los matrimonios mixtos se declararon como mestizos, para no sufrir las dificultades del contexto de discriminación racial y desigualdad de oportunidades que tenía la población negra durante la época (Romero, 2017).

Los barrios fueron puntos demográficos de gran importancia que se formaron y estuvieron ubicados cercanamente al centro de la ciudad, como en zonas pobres, marginales y de escasos recursos. Durante la época colonial, si bien la mayoría de los esclavos habitaban dispersos por varios distritos de Lima, gran parte de la población negra e indígena convergió en estos sectores, convirtiéndose en un punto clave para el mestizaje étnico y cultural. Esto

hecho, además, se prestó para el desarrollo y formación artística de numerosas figuras características de nuestra escena criolla.

Algunos de los barrios más representativos de nuestra historia, no solo por su antigüedad, si no por la gran confluencia de esclavos negros e indígenas, fueron, sobre todo; los distritos cinco y seis que corresponden a Barrios Altos, el distrito ocho que corresponde a La Victoria, y la parte del distrito nueve que corresponde al barrio de Malambo en el Rímac (Panfichi, 2000). Cabe resaltar que cada uno de estos lugares estaba constituido por diversas infraestructuras que se acondicionaban a las clases sociales y condiciones económicas (pobres y enfermos en su mayoría) a las que pertenecían sus habitantes.

Desde solares, callejones, iglesias, pulperías y chinganas, se podía presenciar la gran cantidad de individuos que acaparaban cada rincón de cada barrio. De hecho, solo por mencionar un ejemplo de esto, el número aproximado de habitantes por callejón era de un promedio de cuarenta a cincuenta personas, y las condiciones en las que vivía la mayor parte de ellos, eran de extrema pobreza. La gran mayoría no contaba con servicios primarios de agua potable y desagüe, hecho principal por el cual la tasa de mortalidad de algunas enfermedades como; tuberculosis, tifoidea, gripe y fiebre, era de mayor amplitud en estos sectores.

Uno de los barrios “negros” más importantes que llegó a formarse a lo largo de la historia de Lima, fue el barrio de Malambo, caracterizado principalmente por la gran representatividad y el mestizaje cultural que llegó a consolidarse dentro de sus calles. El profundo sentido religioso inmerso en la cantidad de cofradías conformadas, iba de la mano junto a la algarabía con la que se formaba el ambiente festivo durante sus jaranas, y con la interrelación que tenían los miembros de la comunidad. Esto termino constituyendo una especie de boceto descriptivo de las características que podían encontrarse en los habitantes de la zona, ya que, al vivir reducidos en callejones, se veían obligados a tomar espacios

públicos como las calles, las plazuelas (como la de San Lázaro), los mismos callejones y los solares, convirtiéndolos en lugares improvisados para representaciones festivas en donde, si bien no existían lujos y casi todo era muy precario, sobraba el humor, la sátira y la risa. Esto les brindaría una reputación muy particular a los malambinos: ser reconocidos como maestros en disciplinas como el baile, la música, la cocina y el deporte (Panfichi, 2000, p. 5).

Un factor completamente relevante, y que jugó un papel crucial dentro del barrio de Malambo, fue su ubicación. Estaba situado muy cerca de lo que era conocido como la Pampa de Amancaes o las Lomas de Amancaes, altas colinas que se extendían en los límites de la ciudad de Lima, que estaban relativamente cerca al centro de la ciudad (media legua aproximadamente), y se encontraban cubiertas por grandes campos de flores amarillas, espacio en donde se celebraba cada veinticuatro de junio, el día de San Juan.

Según Manuel Anastasio Fuentes, para dirigirse a este lugar, uno tenía que salir de la Plaza mayor siguiendo la calle de Sauces que se encontraba para el lado izquierdo del paseo de los “Descalzos” (Zanutelli, 1999). Al terminar esa ruta, durante la fecha conmemorativa a San Juan, uno podía encontrar una instalación numerosa de vendedores de comida y licor, artesanos, obreros, músicos arpistas, guitarristas y cajoneros que armaban las jaranas. No es recién a partir de 1927, durante el oncenio de Leguía (1919-1930), que esta celebración comenzó a ser diferente.

Gracias a Juan Ríos, alcalde del Rímac y la organización que le dio a esta celebración (concursos de caballos de paso, certámenes de baile y música tanto de la costa como de la sierra, intervenciones de bandas militares, etc.), la presencia de autoridades municipales, como el presidente, funcionarios públicos, miembros de su gabinete y sus familias, cada vez se fue volviendo algo más usual. De tal forma, algo que había comenzado como una reunión eminentemente popular, en donde el negro, el blanco, el mestizo, e incluso individuos de clase alta convergían bajo diversas expresiones artísticas de la época, con el tiempo

terminaría volviéndose una especie de cita de carácter social y político, que según algunos testimonios y críticas; como la de Augusto Paz – criollo limeño y figura principal del grupo “Karamanduca” (uno de los más reconocidos durante la época), terminaría perdiendo la esencia originaria con la que surgió la celebración:

Ya la celebración de San Juan de Amancaes ha perdido por completo su sabor y su estilo. Ahora todo tiene carácter muy serio, pues se realiza a base de un programa oficial. Ya no se ven esas alegres jaranas de antes. Las fiestas de antaño tenían mayor carácter de criollismo. Filas interminables de coches, bellamente engalanados, con los caballos vistosamente adornados, mostrando al regreso, como un trofeo, manojos de flores de Amancaes (Zanutelli, 1999, p. 28).

Claramente para los artistas, vecinos, y gente que estuvo desde el nacimiento de esta celebración, el perder el acercamiento a la esencia perteneciente a las costumbres populares, que además de este espacio, solo podían encontrarse en las chinganas o callejones de los barrios más poblados y pobres de la ciudad, era una lástima completa. Para numerosas personalidades que se dieron a conocer dentro de las jaranas en estas festividades, marcó un hito histórico que con el tiempo desapareciera, ya que era un espacio idóneo en donde convergía el criollismo sin restricción de clases, colores, razas o religión.

Así como el criollismo y el mestizaje de la capital podían verse reflejados dentro de la fiesta de San Juan, géneros predecesores a lo que hoy en día conocemos como representaciones musicales afroperuanas, gozaban de una incomparable presencia dentro de las jaranas y celebraciones que se originaban durante el siglo XIX (e incluso con algunos pocos registros del siglo XVIII) y la primera mitad del siglo XX. Existen varios escritos, crónicas y testimonios de viajeros, etnomusicólogos, cronistas y antropólogos, que relatan su pase por Lima, el puerto del Callao, y algunas provincias del norte costero, en donde narran

el jolgorio que emanaban los negros (mayoritariamente), indios y mestizos durante sus celebraciones nocturnas, religiosas o de índole social.

Así mismo, hablar de géneros pertenecientes a las poblaciones afroperuanas, es sinónimo de resistencia cultural, mestizaje y diversificación territorial. Con respecto a lo primero, quiere decir que se expresaron artísticamente tanto en la resistencia, debido a su situación de dominados, como en las manifestaciones artísticas de libre albedrío, esparcimiento y actividades integrativas de arte y diversión. Por otro lado, en el aspecto del mestizaje, es imposible no mencionar la interrelación que tuvieron las poblaciones afroperuanas y sus expresiones culturales, con las poblaciones de raza indígena, europea y africana.

En relación al mestizaje cultural con las poblaciones de raza indígena, desde el intercambio que sucedía en el mismo contexto en que se situaban (laboral, habitacional, etc), hasta cuando los amos patrocinaban actuaciones en donde hacían participar a sus esclavos, como en fiestas importantes de la región, tales como; el Corpus Christi, San Juan, El Carmen, Navidad, Carnavales, etc, era notable el proceso de filtración de elementos y características culturales entre ambas razas. Según Bernardo Roca Rey Miroquesada; negros, mulatos e indios, eran obligados a acompañar las procesiones religiosas, que tenían adosados un gran cortejo profano de cantores, bailarines y actores, expresando sus propios sentires, ritmos y sonoridades. Estas celebraciones artísticas fueron llamadas Mojigangas, y con ellas, se llenaba de vida y jolgorio toda expresión de celebración (Miroquesada, 1995).

Así mismo, a medida que las poblaciones afroperuanas tenían mayor interrelación con la sociedad limeña, las formas y practicas musicales europeas (las cuales estaban ampliamente instauradas dentro de la capital) comenzaron a ser adoptadas con mayor naturalidad dentro de la sociedad negra y mestiza. Esto se dio principalmente, a que conforme estas formas musicales dejaron de tener impacto o popularidad dentro de la sociedad

aristocrática limeña, las clases bajas y populares de Lima optaron por conservarlas e incluirlas dentro de sus propias prácticas artísticas musicales y celebrativas, generando una especie de amalgama cultural, ya que terminaban fusionándose elementos propios de ellos junto con los recién adquiridos.

El mestizaje artístico no solamente ocurría desde un ambiente meramente popular o celebrativo. Hay registros en donde queda expuesto que la profesión de maestros de baile, por ejemplo; a menudo fue llevada a cabo por negros, y, de hecho, según William Tompkins, Fuentes cuenta que aquellos maestros impartían tal profesión sin tener trabas sociales, y, por lo contrario, eran reconocidos abiertamente como expertos idóneos en la materia (Tompkins, 2011, p.39).

Con respecto a los sectores de clase social baja, se menciona que los profesores solían acompañar las prácticas dancísticas de los /las estudiantes vocalmente y muy rara vez de forma instrumental. Uno de los más reconocidos era llamado (o quizás fue su nombre real), Tragaluz, de quien se cuenta poseía la habilidad de imitar una orquesta completa con su voz, y también se le atribuye el haber desarrollado un vocabulario propio para referirse a diversas técnicas coreográficas. Términos como “figura real”, “pas-pies”, “paso de la sirenita”, etc, son algunas de las invenciones de Tragaluz (Tompkins, 2011, p. 143).

Por otro lado, los profesores que se dedicaban a enseñar a las muchachas de la alta sociedad aristocrática limeña, se podían identificar en dos clases; aquellos que llevan su propio instrumento (una guitarra) para acompañar las prácticas de sus alumnas, y aquellos que tocaban con el instrumento de sus alumnas. Elejalde y Monteblanco eran dos renombrados profesores. Ambos eran de carácter refinado, bien vestidos, de maneras excesivamente finas y con facciones toscas. Estos hombres eran expertos en la ejecución de danzas de salón como el vals y la zamacueca, siendo la zamacueca el baile nacional mas eminentemente popular, logrando con el tiempo, junto con el vals y la polca, destronar de los

salones aristocráticos al minué, al londú y a la cachucha, géneros de procedencia meramente española y europea.

Bajo esta línea, también podemos observar que en textos como el libro del gran historiador Manuel Zanutelli, *Canción criolla: memoria de lo nuestro* (Zanutelli, 1999), ejemplifican diversos testimonios sobre el panorama histórico de la música y danza costeña y los primeros registros que se tiene de esta. Zanutelli expone que, al parecer desde aproximadamente a inicios del siglo XVIII, en el año 1712 para ser más exacto, se tiene un primer registro gráfico de una expresión musical genuinamente limeña. Atribuida a lo que hoy en día conocemos como “Zapateo”, y que, según él es origen y principio básico de nuestra actual marinera. Esta danza vendría a ser la tan conocida Zamacueca, considerada como la supuesta madre de todas las danzas y géneros.

La zamacueca, denominada de esta forma según Nicomedes Santa Cruz, por su origen etimológico proveniente de dos términos del lenguaje Kimbundu Bantú: “*Semba*” (Saludo) y “*Cuque*” (Danza), uniéndose en conjunto como; el “saludo de la danza”. Es un género musical que data de registros que abarcan desde el siglo XVI en adelante, siendo la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX los periodos de mayor difusión y práctica. Supuestamente surge unos pocos años después de las primeras apariciones de un baile conocido como la Zamba, el cual aparece registrado por primera vez en un texto del escritor chileno José Zapiola, en donde comenta acerca de la popularidad que tenía la vivaz y espirituosa danza durante los años 1812 y 1813 en el país sureño (Zapiola, 1881). Se ha escrito poco sobre la Zamba, y en realidad solamente existen breves descripciones superficiales en donde se enfatiza el carácter sensual que emanaba y lo licenciosa que podía ser al bailarse. Estos dos aspectos son muy característicos dentro de muchos otros “bailes de tierra” que pertenecieron a las prácticas de las clases populares españolas e hispanohablantes.

Posteriormente, tal como se menciona con anterioridad, la Zamacueca emerge a los pocos años de la primera aparición de la zamba colonial, y esta obtiene tal popularidad, que termina convirtiéndose en lo más representativo de la nueva generación de formas musicales criollas. Según William Tompkins, “era ejecutada por todas razas y clases de la época, de esta manera terminaba compenetrándose lo afroperuano, lo español y lo indígena dentro de sus vertientes y características musicales” (2011, p. 39). Claro que esto variaba dependiendo de la región y de los diferentes grupos en donde se practicase, surgiendo de esta forma diferentes estilos de acuerdo a cada contexto.

Existen numerosas descripciones de la zamacueca y su presencia a lo largo de diversos países de Latinoamérica; sin embargo, para esta investigación no corresponde ahondar más de lo necesario en tal punto. Para poder tener una perspectiva concreta y no extenderemos mucho en el tema, tomaremos algunos extractos de una descripción del musicólogo argentino Carlos Vega. En el siguiente ejemplo podremos tener un acercamiento del contexto en que se da la danza, y cuales son los momentos cumbres y característicos de ella;

El acompañamiento instrumental varía, pero generalmente consiste en una combinación de cualquiera de los siguientes instrumentos: guitarras, vihuela, arpa y cajón. Este último es un idiófono, una caja de madera con un agujero en la parte posterior. El intérprete marca los ritmos en la caja sobre la que se sienta o coloca entre sus piernas. Se escoge una pareja para bailar y los espectadores forman un círculo alrededor del área de baile. Las guitarras empiezan con la introducción, y cada uno dirige su atención hacia los que están por bailar. Con entusiasmo, los reunidos comienzan con las palmas y guapeos, como “entra, entra” mientras que el inicio del canto indica al hombre y la mujer que empiecen a bailar. La primera estrofa de texto consiste

generalmente en cuatro líneas de versos octosílabos de carácter amoroso. El hombre mira a la mujer, es atraído hacia ella, y con mirada embelesada trata de acercársele. En la mano derecha sostiene un pañuelo con el que bate como una mariposa, mientras que la izquierda descansa en su cadera o detrás suyo. Ella lo mira tímidamente y también lleva un pañuelo en la mano, mientras que con la otra levanta el borde de su vestido con elegante coquetería. Durante la danza mientras parodian el cortejo amoroso, cada bailarín describe círculos en la coreografía mientras se aproximan el uno al otro y retroceden, como aves en celo ceremonial. La mujer finalmente cumple las intenciones del hombre y evita sus avances, aunque fascinada por su interés en ella, prosigue coqueteando y burlándose de él. Se canta la segunda estrofa, una seguidilla, y la audiencia parece aún más entusiasmada que los mismos bailarines, gritándoles frases como “dale, dale”, “fuego, fuego”, “leña, leña”. Él se pone impaciente y con más determinación que antes, mientras se canta la tercera estrofa, otra seguidilla, muestra todas sus galanuras y encantos masculinos. Los movimientos de los bailarines son más marcados y el pañuelo se agita en el aire con más vivacidad. Ella mira a su pareja con hipnótica fascinación, sin prestar atención y sin preocuparse de que los espectadores estén mirando. Él se anima más por la atención que le presta la dama y mueve su pañuelo frente a la cabeza mientras el público mira con sonrisa pícaro. Ahora los círculos que dan son más estrechos, haciendo que los bailarines se acerquen más. El hombre continúa impresionándola con pasos complicados y zapateo. Ella muestra cada vez menos resistencia, mientras el hombre continúa persistentemente tratando de atraerla, hasta que finalmente, seducida y fascinada, ella se rinde al caer

entre sus brazos o arroja el pañuelo al suelo como signo de rendición (citado en Tompkins, 2011, p. 40).

Como podemos presenciar en la descripción anterior, la zamacueca generaba un espacio de completa libertad para la improvisación, el cortejo, el jolgorio y, sobre todo, para la ruptura de esquemas pre establecidos durante una época ceñida por una aristocracia europeizada. Así mismo, es necesario mencionar que la naturaleza y el grado de coquetería que se manifestaba entre el hombre y la mujer, variaba dependiendo del contexto en donde la danza se estuviera llevando a cabo. Por ejemplo; cuando era practicada en barrios populares o plebeyos, en tabernas (chinganas), o incluso, en las fiestas que se hacían en Amancaes, la zamacueca adoptaba un carácter sensual completamente mas subido de tono, y esto se podía ver reflejado en los movimientos que los bailarines tenían entre sí, así como en los textos de las canciones y en los gritos que aclamaban los espectadores. De cualquier manera, es innegable que cuando el licor y las horas de la noche ya eran muy “subidas de tono”, el contexto no importaba y las inhibiciones existentes dentro de los bailarines y el público (plebeyos o de alta sociedad), desaparecía al ritmo sensual de la danza.

No se sabe con exactitud cuando y como es que la zamacueca apareció por primera vez en el Perú, y a pesar de que destacados investigadores como Fernando Romero y Nicomedes Santa Cruz planteaban diversas teorías evolutivas para explicar su origen, no existe evidencia concluyente que cerciore al 100% la veracidad de estos supuestos. Lo único con lo que contamos actualmente es la aproximación a un periodo de tiempo en el que se puede calcular, aproximadamente, cuando fue que surgió (antes de 1827 según Carlos Vega); sin embargo, la información perteneciente a tal planteamiento es verdaderamente escasa.

Tal como ya lo hemos explicado, si bien la zamacueca fue el género con mayor interpretación e impulso publicitario en comparación a cualquier otra danza de la época, también existieron otros bailes populares durante el siglo XIX. Por ejemplo, existen textos

correspondientes a la década de los años treinta durante ese mismo siglo, en donde figuran y se mencionan danzas como el ondú, el azúcar, el “londou”, “fandango” y el “mismis”.

Así mismo, gracias a algunas publicaciones en diarios o revistas foráneas, o ciertas obras características del costumbrismo peruano, encontramos registros de danzas como la Zamba-landó, en una carta publicada en El comercio de Valparaíso el seis de enero de 1851, en donde Lastarria le menciona a Sarmiento:

La alta sociedad de Lima ya no es limeña. Hombres y mujeres han adoptado los usos y vestidos de la cultura europea. Los cholos tienen sus ruidosas fiestas a lo gitano (zambas), en las que las cuerdas de la guitarra y los monótonos pero emocionantes gritos de los espectadores animan a la pareja que corre y se entrecruza en los movimientos de la Zamba landó (Tompkins, 2011, p.46).

El autor complementa esta breve descripción mencionando que, aunque los negros tuviesen gran predominancia y protagonismo dentro de las festividades, esta danza era descrita como bailada por “cholos”. Sin embargo, actualmente es aceptada como estrictamente afroperuana.

Por otro lado, dentro de la obra *Tradiciones Peruanas* perteneciente a Ricardo Palma, encontramos la existencia de una danza muy popular en el Perú llamada la “conga”, supuestamente originada en Chiclayo alrededor de 1867 a raíz de una lucha política entre José Balta y Mariano Ignacio Prado. Lastimosamente, esta versión no ha podido ser corroborada con exactitud ya que el libro de *Tradiciones Peruanas* que Ricardo Palma escribió, mezcla dentro de sus relatos hechos históricos con partes imaginativas del mismo autor.

De igual manera, otros autores como José María Blanco, Max Radiguet y José Gálvez, mencionan danzas que también tuvieron cierto impacto popular dentro de todas las clases sociales. Algunas de ellas fueron; el chocolate, el zapateo, la bomba, el toromata, el

llanto, el agua de nieve, el punto, el Don Mateo (estas últimas tres bailadas, por lo general, en celebraciones festivas como la navidad) y la zarabanda, de la cual el último registro que se tiene es de 1840 y se menciona que era bailada en las celebraciones de las pampas de Amancaes durante la primera mitad del siglo XIX. Lastimosamente, ya que no existen registros o detalles exactos de cómo fueron las coreografías o las estructuras musicales de tales danzas, sólo podemos basarnos en algunas pinturas como las acuarelas del artista Pancho Fierro, para poder tener una idea cercana a la naturaleza de todas estas vertientes artísticas musicales.

Finalmente, no podemos concluir esta sección sin antes mencionar a la danza de origen popular que hoy en día es uno de los emblemas patrióticos de nuestra nación y tradición musical costeña, La Marinera. Esta danza es tal vez el género musical y danzario con mayor difusión a nivel nacional e internacional. De origen con profundas características afrodescendientes, este género ha sido practicado por diversos cultores pertenecientes a múltiples estratos socioeconómicos y culturales a lo largo de todo el territorio nacional, por lo que la adaptación de elementos musicales locales, ha conllevado a que tenga numerosas variantes en la actualidad. Es en tal sentido que esta danza llega a consolidar un lugar importante dentro de todo el patrimonio identitario y cultural peruano, y no solamente en lo catalogado como de origen afroperuano.

Según diversas teorías, la marinera surge del desarrollo contemporáneo de la zamacueca, a raíz de un producto de cambio de nombre de esta danza. Mencionamos anteriormente que el investigador José Zapiola, registra dentro de su obra de 1881, que la zamacueca gozaba de particular popularidad dentro del contexto chileno, y así mismo, con el pasar de las décadas, aproximadamente después de 1860 la convergencia cultural demuestra que Chile comienza a producir una nueva variedad de zamacueca, la cual aparentemente goza de mayor popularidad que la versión peruana, y que ya a mediados de esa década comienza a

resonar en los bailes de la escena limeña llamándose “zamacueca chilena de salón” o “zamacueca chilena de sociedad” (Tompkins, 2011, p.48).

Es en este contexto de numerosas referencias, en donde a esta danza que eventualmente llega a ser llamada de forma abreviada como “chilena” o “cueca”, se comienza a dar el cambio de nombre de zamacueca a “marinera”, ocurriendo de forma oficial en 1879 durante la Guerra con Chile, por obra de Abelardo Gamarra (1857-1924), “El Tunante”. Principalmente, fue debido a que el consideraba que el baile nacional, el cual era llamado de diversas formas (tondero, moza-mala, resbalosa, baile de tierra, sajuriana, y, por último, chilena), no podía condecorarse como símbolo que representase a los enemigos del país durante ese entonces, por lo que opta por realizar una campaña para cambiar el nombre a “Marinera”, en honor a Miguel Grau y a los marineros del monitor Huáscar capturado durante la guerra.

Es bajo tal premisa que el baile nacional, ahora denominado bajo el nuevo nombre de marinera, adopta muy rápidamente un dominio sobre la escena musical popular, colocándose como una expresión de unidad nacional, que no sólo había heredado el estilo de sus predecesores, si no que mucho de los contextos sociales y sus valores también se encontraron plasmados dentro de ella, volviéndose una fiel representación de todos los criollos.

En conclusión, podemos rescatar tres puntos claves de esta primera sección. El periodo artístico musical que se vivió dentro de los lapsos del siglo XVIII, XIX y comienzos del siglo XX, fue de gran mestizaje y convergencia de elementos culturales propios de las razas y sociedades que convivían bajo elementos característicos de la época. En segundo lugar, la coexistencia multiétnica en puntos geográficos y sociales como las celebraciones religiosas, festivas, laborales y habitacionales, principalmente han sido los nichos creadores de las vertientes musicales que se generaron y fueron forjando una identidad criolla y nacional, que tuvo como producto principal la creación de un folklore peruano mas distintivo.

Asimismo, los procesos políticos y militares también tuvieron un rol importante dentro del establecimiento de nuestra identidad cultural. La independencia, la abolición de la esclavitud, la estilización de las fiestas populares y las guerras posteriores con países vecinos, sembraron un profundo patriotismo que incentivó y potenció el desarrollo de las expresiones musicales nacionales, quebrando toda barrera social, religiosa y racial, siendo un claro ejemplo de ello, la participación activa de la aristocracia limeña, en el interés por el aprendizaje y practica de los bailes nacionales.

Como ultimo punto es necesario resaltar que, si bien el expansionismo patriótico apoyo y potencio el desarrollo de las vertientes musicales nacionales, fue entre la gente del pueblo, los plebeyos, los pobres, las minorías, en otras palabras, las clases sociales mas bajas, en donde verdaderamente la música criolla y afroperuana fue desarrollando su verdadera esencia. Es en las jaranas populares y las celebraciones criollas, que se puede rescatar el sentir originario que cada género, paso de baile, letra, acorde y melodía que era ejecutado en el momento, buscaba transmitir. “La música criolla salió de los callejones y se desarrolló en las jaranas. Su aporte creativo, estilo e identidad va dándose de a pocos, se consolida en el tiempo, se peruaniza y marca distancia del vals que llega de Europa” (citado en Manrique, 2019, p. 22).

1.1. El criollismo y la transición hacia el siglo XX

Desde el inicio de la presente investigación, se mencionó que una de las dificultades principales (predominantemente existente en todo el material de estudio ya elaborado) para abordar el análisis de la problemática artística musical de las poblaciones afroperuanas, era la escasa evidencia con la que se contaba para poder concretar estudios certeros, no basados en reconstrucciones, testimonios de viajeros o cronistas de las épocas pasadas (desde el siglo XVI hasta el XIX). Por lo contrario, durante el siglo XX sucede lo opuesto. Además de los

comentarios elaborados por etnomusicólogos o folkloristas, el siglo XX gozó de una suerte de erudición, interés y preservación particular por el folklore nacional. Fue una época de grandes cambios y avances tecnológicos, así como de desarrollo, reconstrucción y expansión cultural. Es necesario resaltar que, gracias al factor de tener una brecha de tiempo menos extensa, entre los cultores que tuvieron mayor representatividad durante el siglo XX, y los investigadores de hoy en día, los estudios correspondientes a todo este periodo han podido obtener un peso informativo bastante concreto, con versiones transmitidas de primera mano de los mismos agentes que presenciaron y vivieron los desarrollos musicales de la época.

Así mismo, el incremento de un sentimiento nacionalista que venía gestándose a finales del siglo XIX, y que cobró mayor fuerza, presencia y representación a partir de la segunda mitad del siglo XX, también permitió que se diera un proceso de revalorización y preservación que evitó que mucha de la música afroperuana quedase fuera de la memoria colectiva, y, por lo contrario, impulsó su desarrollo, revalorización y la creación de un sentir identitario más definido y vivaz. Para explicar lo mencionado, por un lado, primero será necesario contextualizar brevemente el significado de lo que llegó a englobar el sentido del criollismo, sus prácticas sociales, su desarrollo posterior a la creación de las radioemisoras, y la llegada de géneros y músicos foráneos.

El criollismo

El criollismo como tal, ha tenido numerosos significados alrededor de toda Latinoamérica, así como la forma de denominar sus etapas; surgimiento, etapa crítica y periodo prolífico. Por un lado, algunos consideran llamar a la primera parte; (Primeras décadas del siglo XX) “Guardia Vieja”, periodo en que vivió Felipe Pinglo Alva, compositor popular que representaba lo más genuino y clásico de la música criolla. Por otra parte, con respecto a las épocas siguientes; el segundo periodo remarcable (aproximadamente durante

las décadas de 1920 y 1930) recae en un periodo crítico para los géneros criollos, debido al avance tecnológico y al crecimiento de la competencia con géneros foráneos y que llegaban al país. Finalmente, el tercer periodo ha sido denominado como la famosa “edad de oro”, conocido de esta manera, debido al gran auge de personalidades representativas, académicos, empresarios, un mercado nacional bastante diversificado, todos promoviendo un gran interés por el desarrollo de la música nacional en general.

Para entender de mejor manera todo lo mencionado con anterioridad, partiremos desde los primeros años del siglo XX, en donde Lima se encontraba estructurada de una forma centralizada, y el núcleo de la ciudad estaba constituido por edificios públicos y de gobierno mientras que el resto de la capital (salvo las periferias en donde había chacras y haciendas) estaba conformado por un conglomerado de barrios, que a su vez eran una aglomeración de callejones. Es en estos lugares, formados por hileras de viviendas muy pequeñas (una o dos habitaciones), en donde vivían la mayor cantidad de los limeños de clases sociales bajas, y en donde predominantemente, como ya hemos visto, se practicaba todo lo relacionado al sentir criollo.

Llegado a este punto, es necesario brindar un acercamiento acerca de las costumbres, la filosofía y la psicología de lo que englobaba toda la definición de “criollismo”, la cual termina en un punto de discusión que puede ramificarse desde distintas perspectivas. Por un lado, el sentir criollo se cristalizó como un eje determinante para la conformación de la identidad musical de los estilos nacionales de la música popular. De hecho, la palabra “criollo” en sí, puede ser definida desde varios ángulos, e inclusive se puede determinar que su uso no fue exclusivamente dentro del contexto peruano, sino que se practicó a lo largo de las Américas.

En un inicio su significado solía hacer alusión a todo aquel que nacía dentro de las colonias españolas en Sudamérica. Sin embargo, con el crecimiento y el desarrollo de una

identidad cultural, comenzó a reconocerse como criollo a todo aquel individuo que sintiese y practicase un nacionalismo cultural. Para Aldo Panfichi, “ser criollo, no anulaba el hecho de ser negro, zambo o mestizo, y en realidad significaba ser “alegre y jaranero”, sin importar las consecuencias de su práctica continua en un contexto de modernización, industrialización y nuevas exigencias sociales” (Panfichi, 2000, p. 14).

Por otro lado, según Salazar Bondy “un criollo, dice, es un “nativo de Lima o, por extensión, de cualquier otra parte de la costa, que vive, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales, pero sin incluir aquellas tradiciones que son indígenas” (Tompkins, 2011, p. 51). Con esta cita podemos inferir que, si bien el nacionalismo cultural ayudo a edificar un sentido de identidad, para la época en que todo comenzaba a desarrollarse aun existía el tema de la segregación racial con respecto a la población indígena y sus costumbres originarias. No obstante, fue recién hasta mediados del siglo XX que se le brindo la debida atención al rol protagonista y la gran participación que este porcentaje de la sociedad tuvo dentro del mestizaje cultural que había consolidado gran parte de lo denominado como criollo.

Prosiguiendo con esta idea de segregación cultural, podemos resaltar que, si bien el contexto en que sucedió fue el mismo, por el lado de la población afroperuana, supieron (quizás de forma inconsciente o por una cuestión de supervivencia cultural) usar las distintas costumbres criollas (particularmente las de las tan conocidas jaranas criollas) como el medio predominante para poder expresar su propia estética musical, sin darse cuenta que en algún momento futuro esto terminaría resultando parcialmente contraproducente.

Tal como ya lo hemos mencionado, este proceso de mezcla racial con mestizos y participación compartida en festividades durante el siglo XIX, termino siendo un proceso de transmutación cultural, de esta manera, es probable que este hecho confluyera en la preservación de muchas de las características musicales de los géneros afroperuanos. Por otro

lado (casi como efecto contrario), con el paso del tiempo, este proceso también fue absorbiendo y reemplazando gradualmente muchas de las formas tradicionalmente ejecutadas solamente por negros, realzando la predominancia de los géneros criollos.

Inconscientemente, muchas de las formas musicales netamente afroperuanas, (durante ese periodo de tiempo mal llamadas música negroide), poco a poco fueron perdiendo práctica hasta caer en desuso hacia finales del siglo XIX. De hecho, muchos de los géneros practicados por la población negra se extinguieron, mientras que otros quedaron al borde de hacerlo. Incluso, para las primeras décadas del siglo XX, debido a la importancia y popularización que predominó dentro de los géneros criollos, solamente algunas familias de músicos negros se mantuvieron vinculadas y familiarizadas con la mayoría de las formas musicales. Lastimosamente, esto permanecería de esta manera por lo menos hasta mediados de este mismo siglo.

Un claro ejemplo en donde observamos lo delgada que fue la línea divisoria entre lo que era considerado como música negra y música criolla, lo vemos con mayor claridad en muchas de las formas musicales del siglo XIX, formas que hasta el día de hoy se relacionan con la raíz afroperuana: el landó, el festejo, la décima, la cumanana y las marineras. Si bien los elementos principales de influencia exclusivamente africana que se encuentran dentro de las distintas formas musicales afroperuanas fueron el ritmo, el uso de instrumentos de percusión y la interpretación que se realizaba, los géneros también fueron practicados y presentados en igual o mayor medida por la población de raza mestiza o indígena.

Bajo esta premisa, es necesario acotar que el hecho de que la práctica musical fuese llevada a cabo, también se debió a que existió el ambiente propicio para ello. Con anterioridad mencionábamos que los negros optaron por adaptar casi como propias las costumbres criollas, utilizándolas como ejes centrales para la exposición y práctica de sus propias estéticas artísticas. En esta línea, no podríamos dejar de mencionar que uno de los contextos o momentos

(como prefiera llamárseles) que resultaron clave para que se originara esta especie de hegemonía musical, fueron las tan conocidas “jaranas criollas”, juntas sociales que se llevaban a cabo mayormente con excusa de conmemorar bautizos, cumpleaños, fiestas religiosas, días festivos, o en general, por cualquier motivo de celebración.

Las jaranas, espacios rituales en donde según Julio Ortega, individuos de diverso origen étnico y de distintas clases sociales compartían una suerte de indulgencias, licencias y juegos de confraternización, eran espacios en donde se generaban relaciones sin jerarquía y por lo contrario surgía la clientela, el compadrazgo y los compromisos mutuos. Estos rituales celebrativos por lo general se gestaban en el seno de los barrios más populares de la capital, apoderándose de diversas locaciones urbanas. Ya sean chinganas, plazas públicas, o callejones, estas eran llevadas a cabo sin el menor prejuicio de por medio, y en realidad, según Alicia del Águila, tenían como ambiente privilegiado justamente estos sitios, los callejones, sobre todo, los situados debajo de los puentes. (Del Águila, 1997). Lloréns menciona lo siguiente:

Muchos de los callejones guardaban en su interior alguna imagen de un santo católico al que se veneraba, considerándosele el "patrón" de sus moradores y protector de sus viviendas. Se acostumbraba festejar el día del santo patrón con misas, ceremonias y procesiones que recorrían el barrio y terminaban en grandes verbenas criollas. También se conmemoraban los carnavales y las efemérides nacionales en los callejones, aunque es importante destacar que en esa época la música criolla no era ejecutada en las ceremonias oficiales que organizaba el gobierno (Lloréns, 1983, p. 26)

Claramente, con las dos citas anteriores, se ejemplifica de forma concreta la afirmación sobre el objetivo principal de las jaranas; la celebración. Tocando valeses, polcas y bailándose marineras, por supuesto sin la falta de la presencia y compañía del pisco (u otro aguardiente) y los platos de comida criolla, se congregaban jaranas que solían durar varios días de por medio

(en algunos casos se extendían hasta 7 días), todo dependía de la capacidad que el anfitrión, dueña o dueño del lugar tuviese para alimentar a los asistentes. José Diez Canseco haría referencia a este estilo de vida como la “miseria alegre”, tratando de referirse a la capacidad de luchar contra la pobreza y las desavenencias, haciendo uso, o refugiándose en recursos celebratorios y festivos de cualquier índole.

Si bien ya sabemos que el mestizaje cultural se dio de forma propicia mayoritariamente dentro de las jaranas criollas, un rasgo característico y que es de suma relevancia resaltar, ya que fue un aporte directamente afroperuano dentro de lo que englobaba el criollismo, fue la interacción social que incorporaba a todo aquel que conociese y participara de sus prácticas de identificación ritual. Prácticas que se asumen como un componente central de identidad grupal. (Lloréns, 1983). De esta forma, si bien existió un descenso notorio del peso demográfico de la población afroperuana, el grado de legitimidad que adquirió el reconocimiento de ciertos aspectos de su cultura, se incrementó notablemente.

Para esta investigación resulta imposible hablar de las jaranas y no profundizar en el aspecto musical. Como bien ya lo venimos mencionando, si bien las jaranas se practicaron a lo largo de toda la costa peruana, no hay duda alguna con afirmar que Lima fue el centro predilecto para su desarrollo. La forma en la que se expandió y naturalizó la práctica de ellas por todos los barrios que conformaban la ciudad, desarrollo estilos ligeramente distintos dentro de los mismos géneros criollos, a pesar de que las temáticas de las letras por lo general siempre coincidieran entre sí. Con esto nos referimos a que, por ejemplo, con respecto a los guitarristas o cantantes, era posible identificar su lugar de procedencia según su forma de pulsar el instrumento, por la manera de entonar la voz, o por los arreglos esporádicos que quedaban impregnados dentro de su interpretación musical. Según Llorens, esto fue a tal punto, que se desarrolló una especie de orgullo de barrio por el lugar de procedencia, lo cual

genero que se organizaran competencias entre estilos y contrapuntos de intérpretes representativos de cada lugar. (Lloréns, 1983).

La identificación con una determinada localidad era tan importante que había géneros –el amorfino y el panalivio en Malambo (Lloréns 1983: 30), la jota, la galopa, el valse, la mazurca, la polca y las cuadrillas en El Cercado, La Victoria, el Rímac y los Barrios Altos (Santa Cruz 1977: 13)– y hasta estilos de tocar la guitarra o de cantar que remitían a determinados barrios (citado en Romero, 2015, p 28).

Continuando con esta premisa, Llorens menciona que en las jaranas y celebraciones que se practicaban en los callejones y barrios populares, quienes animaban todas las verbenas eran músicos no profesionales en su gran mayoría. Así mismo, los géneros que se ejecutaban y que con mayor ímpetu resaltaban, eran los valeses, las polcas, marineras, tristes y yaravíes, aunque también intercalaban mazurcas y cuadrillas de moda (cf.: Carrera Vergara 1940 y 1956). De igual manera, tal como lo expusimos en las primeras páginas, se ha corroborado que en estas fiestas y celebraciones también se incluyeron expresiones musicales afroperuanas, las cuales abundaban entre los peones negros de las haciendas y pueblos de la costa central.

Es así entonces, que entendemos por música criolla, aquella que era producida y consumida mayoritariamente por las clases populares de Lima, y que tenía como principales danzas exponentes o representativas a el vals y la polca. Entre ambos géneros que tuvieron predominancia dentro de la escucha popular, el que llega a quedar como insignia de las jaranas y practicas criollas termina siendo el vals, o como lo conocemos hoy en día, el vals criollo. Es muy difícil de tener un dato exacto con respecto a las causas principales que confluieron para que el vals (vienés en primera instancia) llegase al Perú, y fuese

adecuándose dentro del territorio al punto de convertirse en la música y danza predilecta de la aristocracia.

No obstante, es gracias al pueblo, las clases sociales populares, y al mestizaje cultural tanto europeo (*Waltz* vienés, la mazurca polaca, géneros españoles) como mestizo (pregones, tristes) y afroperuano (zamacueca, zamba, etc), que el vals termina absorbiendo toda esa esencia y fusión de costumbres, adoptando una propia identidad con características locales y auténticas.

Sustentando lo mencionado, Lloréns comenta lo siguiente; “El vals que nos llega de Europa vive un proceso de cambios que se va dando paulatinamente, y mucho tiene que ver con el espíritu de la gente, con su idiosincrasia, la forma como concibe la vida el hombre del barrio, el poblador humilde que se diferencia del formalismo, rigidez y vida llena de ostentaciones del aristócrata (Llorens, 1983). En tal sentido, Manuel Zanutelli Rosas por su parte nos menciona que no es el terreno lo que contribuye en la creación del valse criollo, si no, es el alma, el espíritu y la esencia de la gente, la estructura psíquica del poblador común y corriente lo que lo transforma, moldea y define con tanta particularidad e identidad (Zanutelli, 1999, p. 15).

Hablar del vals, de las costumbres criollas y de la gente que les dio sentido a todas estas tradiciones identitarias, quedaría incompleto si a la par no exponemos dentro de nuestra investigación, la influencia que tuvieron los medios de comunicación, reproducción y la tecnología. Para fines del siglo XIX y comienzos del XX, la implementación de tecnología innovadora dentro del contexto peruano, transformaría de manera profunda la relación que hasta ese momento existía con respecto a la forma de crear, producir, escuchar e interpretar música, particularmente aquella que hasta entonces se había consolidado como música “popular”. Este avance tecnológico vendría a contribuir notablemente dentro del desarrollo de las culturas musicales de la época, su propagación mediática, la profesionalización del rubro

artístico, y, sobre todo, en el esparcimiento más allá de los círculos habituales como lo eran; los teatros, los callejones, las plazas o las celebraciones urbanas.

Este periodo de tres décadas iniciales del siglo XX (1900 - 1930), son un lapso de tiempo en donde la música y el sonido en general presencian una verdadera revolución, ya que luego de numerosos intentos surge la industria de la grabación y de la reproducción sonora. Con el ingreso al mercado peruano; en primera instancia del fonógrafo, y luego de las vitrolas y los discos, según Gerard Borrás, se rompe este vínculo primordial que se había mantenido durante todas las generaciones anteriores: el del/de los músico(s) y su público (Gerard Borrás, Romero, 2015). Por primera vez, existía la posibilidad de poder separar la escucha musical, de los músicos que la producían. Este hecho vendría a manifestarse exponencialmente con el desarrollo de la duplicación, técnica de reproducción fonográfica con la que se lograba producir en masa un mismo material de audio. Esto permitiría que una misma canción sea reproducida y escuchada en miles de lugares de forma simultánea, por consiguiente, comenzaría a desarrollarse dentro del mercado algo que no tardaría en denominarse como demanda musical.

Esta revolución sonora tuvo tanto impacto y éxito en Lima, como en otras partes del mundo. Prueba fehaciente de ello, vendría a ser la gran competencia que llegó a generarse entre diversas disqueras creadas durante la época, las cuales buscaban ofrecer catálogos musicales cada vez más surtidos y diversos que cumplieran con la mayor cantidad de los gustos populares. Esto produjo que se lograsen vender y circular grandes cantidades de material fonográfico en Lima y en otras grandes ciudades del país, tal como podemos constatar en las grandes colecciones privadas.

Con respecto a los artistas nacionales, los primeros en grabar un producto de talla internacional (y del que hasta ahora se tienen registros), fueron el dúo “Montes y Manrique”, conformado por Eduardo Montes y Cesar Manrique, que con apoyo de la disquera conocida

como La Casa Holtig, viajaron a Nueva York para grabar con el sello Columbia Phonograph & Company, quienes tuvieron la iniciativa de promover las grabaciones de artistas nacionales. Montes y Manrique grabaron un promedio de 182 canciones en 91 discos (Romero, 1988, p. 258), en un periodo de tres meses durante el año 1911. Bajo el amparo de esta disquera, el repertorio que fue predestinado para tal momento histórico (tanto por la cantidad de temas, como por los géneros elegidos), fueron una suerte de yaravíes, tristes, marineras, habaneras y vales. Esto los haría acreedores del famoso sobrenombre con el que ahora se les conoce, Los padres del criollismo. Dos años después, durante el año 1913, la *Victor Talking Machine* comenzaría a grabar en Lima a la primera generación de músicos criollos que conformarían la llamada “Guardia Vieja” (Rohner, 2015, p.69).

Posteriormente, ya llegando a los años 30 (1925-1930), para el segundo gobierno de Augusto B. Leguía, la inserción del fonógrafo, la radio y el resto de medios de difusión (que ya llevaban más de una década en el contexto peruano), habían logrado realizar diversas transformaciones dentro del panorama musical de la capital del país. Circulaba gran cantidad de música foránea, particularmente estadounidense y latinoamericana (era la época del *one-step*, *fox-trot*, pasodoble, vals Boston, tango y bolero), lo que produjo que diversos elementos característicos de géneros internacionales fueran adaptándose al repertorio limeño por las nuevas generaciones de compositores (Romero, 2015, p. 27).

Esta fuerte presencia de música foránea terminaría por afectar más de lo que se imaginaba a la música popular de aquel entonces (Basadre, 2014, pp.107-108). El público ya no buscaba seguir escuchando el mismo material antiguo (polkas, yaravíes, etc), así que “los diversos aires en boga” tuvieron que integrarse al repertorio de los conjuntos musicales (Lloréns, 1983, p. 47). La nueva generación de músicos criollos, respondió con nuevas composiciones que adaptaron aquellas características de los géneros y ritmos foráneos que habían cautivado el gusto de las audiencias, y las adaptaron al sentir de nuestro propio

contexto (Lloréns, 1983, p.47). De esta forma, se renovó el cancionero criollo, gestándose vales y polcas que marcaron un estilo innovador, alejado de lo que hasta ese momento había dado a conocer la famosa guardia vieja.

Claro ejemplo de esta absorción cultural fue el periodo de composición musical que comenzó generarse a partir del auge del compositor Felipe Pinglo Alva, quien, luego de su pase por el mundo, según diversos estudios y autores, marcó un antes y un después dentro de lo conocido en la música criolla. Su música fue completamente revolucionaria para la época, ya que introducía ciertas características de los géneros norteamericanos dentro de géneros criollos como la polca y el vals. De hecho, el Dr. José Antonio Llorens (uno de los primeros investigadores en profundizar en los estudios de la música criolla desde un aspecto académico) por su parte, reconoce en su libro *Música popular en Lima: criollos y andinos*, que dentro de las composiciones de Pinglo, existió “una mayor libertad en el uso de la armonía y la incorporación de giros melódicos desconocidos durante el período anterior” (Lloréns 1983, pp.48-49).

Cabe resaltar que la generación de compositores que se gestaron durante el periodo que acabamos de mencionar, se les reconoció como la “generación de Pinglo”. Así mismo, este periodo y sus cultores tienen un alto grado de reconocimiento cultural, principalmente por el auge que obtuvo la música criolla al brindarle este nuevo aire compositivo. Aire que sin duda alguna revivió al vals criollo del periodo de declive por el que se encontraba a causa de la creciente difusión y aceptación popular de géneros extranjeros.

Finalmente, a este nuevo proceso de transformación musical, que también se dio en conjunto con el desarrollo de las construcciones de nuevas avenidas y el incremento del transporte urbano, se sumó el hecho del aumento de la comunicación entre los diversos puntos de la ciudad (barrios), puntos en donde existían diversos locales en donde se mantenía y practicaba la música criolla. Todo esto en conjunto, conforme el pasar del tiempo,

terminaría gestando el panorama idóneo para el inicio del desarrollo de la industria musical en el Perú, generando un proceso de homogeneización del aspecto musical nacional, que, entre otras cosas, terminaría de incorporar completamente lo afroperuano como componente sonoro de la ciudad limeña (Lloréns 1983, p. 56).

1.2. La revalorización y reconstrucción de los géneros afroperuanos festejo y Landó

De manera posterior, a partir de la década de 1940 en adelante, la aceptación popular y difusión de música foránea (como el tango, la música caribeña, el foxtrot, etc.), así como la proliferación de material fonográfico criollo, que, para ese entonces, ya contaba con la implementación de instrumentos no convencionales a nuestro contexto (tal es el caso del contrabajo), dieron pie a la apertura de un nuevo panorama dentro de la escena musical. Las disqueras invertían en personal estable (músicos de planta) para las grabaciones que solicitaban constantemente, y de igual manera, gracias al gran recibimiento por parte del público consumidor, así como, a la masificación de material musical, y al panorama político de ese momento (Creación del Frente Democrático Nacional durante 1945, liderado por José Luis Bustamante y Rivero), distintos procesos de reivindicación cultural lograron comenzar a gestarse con mayor naturalidad, presencia y transcendencia.

Durante 1945, debido a una lucha política entre el partido aprista y el gobierno militar que se encontraba rigiendo durante ese momento, se desencadenó una coalición llamada el Frente Democrático Nacional, la cual fue liderada por José Luis Bustamante y Rivero, llegando a ganar las elecciones abiertas que se realizaron, obteniendo el poder de forma legítima. El gobierno de Bustamante y Rivero solo tuvo una duración de 3 años (1945-1948), debido a los problemas políticos que tenía con el APRA. Sin embargo, desde su llegada al poder se impulsó de manera casi inmediata, una iniciativa en favor del Folklore. Esta consistió en revalorizar la cultura nacional, desde el aspecto de la conservación y el impulso

por promover las tradiciones artísticas de la población migrante de campesinos andinos asentados en la capital. (Feldman, 2009)

Es durante todo este proceso de coaliciones políticas y de iniciativas en pro del folklore nacional que se crean entidades como el Instituto etnológico de la UNMSM, el Museo de la Cultura Peruana (en ese entonces llamado el Museo del Folklore), y la extensión del Ministerio de Educación; la Sección de Folklore y de Artes Populares dirigida por José María Arguedas. Por consiguiente, como efecto de la creación de estos nuevos organismos, se gestaron diversas academias de Folklore en Lima, empleando a diversos representantes culturales, mayoritariamente pertenecientes a las clases campesinas andinas, rurales, y algunos otros, a las poblaciones negras, todo con el fin de brindar un tipo de enseñanza más cercana a la verdadera autenticidad de las tradiciones originarias.

Es bajo este contexto, que entra a tallar la figura de uno de los mayores representantes y personalidades dentro de la cultura negra. Se trata de don Porfirio Vásquez, quien fue contratado como profesor de baile negro por la primera academia de folklore de Lima (Feldman, 2009, p. 10), logrando poco a poco hacerse acreedor de una gran reputación como maestro, consiguiendo gran notoriedad dentro del círculo social aristocrático de Lima. Este hecho (quizás), lo llevaría años más adelante a entablar un vínculo con José Durand, gran escritor, folclorista, historiador e investigador de la cultura criolla y afroperuana

En la siguiente cita, Tompkins nos comenta de forma más específica, la importancia que llegó a tener la presencia de Porfirio Vásquez dentro del desarrollo de los géneros afroperuanos.

En 1949 fue contratado para enseñar la coreografía del festejo en una de las nuevas academias folklóricas de Lima. Como no existían pasos de baile estándar, don Porfirio inventó una coreografía en la que combinaba aspectos de otros bailes folklóricos negros incluyendo la resbalosa, el zapateo, el son de

los diablos, el agua'e nieve y el alcatraz, “¡y de tan succulenta mixtura nació el festejo actual!” (Tompkins 2011, pp. 247-248)

Evidentemente, la reconstrucción de la cultura afrodescendiente tuvo que tener una parte de invención o cohesión de información. Con esto no nos referimos a que fue un hecho mal intencionado que buscaba tergiversar la historia de una raza, si no por lo contrario, que se reutilizaron elementos que aún perduraban en el momento, de tal forma que se logró “reconstruir” bajo ciertos criterios, un estándar, de lo que sería la danza del festejo.

Por otro lado, volviendo al panorama político de esa época, la estructuración de un gobierno nacionalista impulsador del folklore, trajo consigo un creciente interés por la cultural afroperuana. Sin embargo, desde años anteriores, en los barrios limeños esta reivindicación cultural ya podía verse reflejada con la existencia de algunas agrupaciones musicales, que, de cierta manera, ya habían adquirido considerable fama, pero que aún no establecían de forma concreta la inclusión de la música negra dentro de su repertorio usual.

Según William D. Tompkins, no es sino hasta 1936 en que Samuel Márquez, forma el primer grupo musical organizado que incluye música afroperuana como parte de su repertorio regular (Tompkins, 2011, p. 55). Márquez buscaba generar un grupo el cual tuviera un repertorio diverso en donde se ejecutase la mayor cantidad de géneros costeños, tales como la marinera, las polkas, resbalosas, tonderos y viejas canciones negras. Por tal motivo, forma el conjunto “Ricardo Palma”, conformado por Pancho Ballesteros como segunda voz y guitarra, Víctor Arciniega en el cajón y voz, Pancho Estrada en el laúd, y el mismo Samuel Márquez como primera voz.

Promoviéndose a través de una puesta en escena llamada “del 96 al 36”, Samuel Márquez fue quien realizó diversos arreglos musicales, en donde rescató diversos extractos de estribillos que quedaban de canciones afroperuanas tradicionales y le dio un aire perteneciente a la época. Es ahí, donde se puede decir que comienza la re- popularización del

festejo. El principal motivo que impulso esta acción de recontextualizar los extractos de letras existentes, fue que para ese entonces la mayor cantidad de música afroperuana ya se encontraba perdida, y solamente quedaban en existencia algunos fragmentos de estribillos. Finalmente, el grupo Ricardo Palma tuvo una vigencia de casi 2 décadas, en donde también fueron incorporándose nuevos miembros como Juan Criado y Eduardo Andrade.

Posteriormente ya por la década de 1950, se crea bajo la dirección de José Durand, el primer grupo que proponía un repertorio completo de música afroperuana, el cual se encontraba conformado por Lito González, Humberto Samamé, Ricardo Ramírez, Roberto Arce (guitarrista), Reynaldo Ramírez (cajonero) y Juan Criado (voz principal). Si bien, esta primera conformación musical llegó a tener cierto reconocimiento en presentaciones públicas y en jaranas, la verdadera intención de José Durand era poder presentar un verdadero espectáculo de folklore afroperuano que incluyese no solamente la parte musical, si no que fuese toda una puesta en escena.

Luego de meses de distintas entrevistas e intensa investigación etnomusical para poder conformar un proyecto de tal calibre, Durand logro conectar con Porfirio Vásquez, quien junto a su familia se sumaron al proyecto, al cual también se incorporaron una gran cantidad de bailarines y músicos como Ronaldo campos, Samuel Márquez (quien fue el responsable de realizar los arreglos musicales), los hermanos Carlos, Enrique y Orlando Soto, entre otros. El resultado fue una agrupación de aproximadamente treinta y cinco miembros, que confluyeron bajo el nombre de “Compañía Pancho Fierro”.

Debutando con un programa bastante diverso de música afroperuana (incluía la presentación del “son de los diablos”, temas como “En el cañaver”, “A la molina no voy más”, “Toro Mata”, etc.), durante el verano de 1956, se vio por primera vez en el teatro Municipal de Lima algo de este estilo. Este suceso marcaría un hito histórico de gran importancia, ya que, fue el punto de inflexión en donde se generó el principio de las

compañías organizadas por músicos y bailarines afroperuanos. Un vestigio primario de lo que sería el futuro de la música afroperuana hasta hoy en día (Tompkins, 2011, p. 56).

1.3: La influencia de elementos afrocaribeños en la consolidación de la música afroperuana

Unos cuantos años luego del debut de la compañía Pancho Fierro, por problemas internos el grupo termina por desintegrarse, dejando una línea de performance artística que daría la pauta principal para los grupos que surgirían posteriormente. En este contexto, se crean grupos como “Gente Morena”, El conjunto cumanana (1959) dirigido por Nicomedes y Victoria Santa Cruz, Teatro y Danzas Negras del Perú dirigido por Victoria Santa Cruz, y Perú Negro dirigido por Ronaldo Campos. Cada uno de ellos creados casi de forma sucesiva entre las décadas del sesenta y setenta.

En 1958, con respecto al Conjunto Cumanana y a Teatro y Danzas negras del Perú, se puede mencionar que ambas agrupaciones se dieron el trabajo de recrear y revivir composiciones antiguas y danzas ya perdidas, terminando por plasmar en sus obras elementos de una cultura negra recontextualizada, en donde se enfatiza la diferencia racial y el orgullo negro. En otras palabras, esta se basaba en un proyecto de memoria que representa un pasado definido por intereses sociales, identitarios o estéticos (Rigol, 2020, p. 28).

Ahora, hablando específicamente de Cumanana, se sabe que llegaron a grabar distintas producciones musicales a lo largo de su conformación, y es ahí donde por primera vez observamos la presencia de instrumentos como el contrabajo, las congas, los bongos, la campana o el cencerro. Esto no era muy usual dentro del formato de música afroperuana, ya que todos esos instrumentos, mayormente eran vistos en agrupaciones caribeñas, géneros latinos, y desde hacía unas décadas, dentro del vals criollo. A partir de este punto podremos encontrar la pregnancia de ciertos elementos de la cultura caribeña, dentro de la música

afroperuana, y es necesario resaltar que para que esto sucediera, la presencia y participación de algunas personalidades, fue necesaria.

Hablando estrictamente del aspecto musical, Carlos Hayre (guitarrista, arreglista y compositor) y Vicente Vázquez (guitarrista y miembro fundador de Perú Negro) fueron dos de las personalidades de mayor importancia. Según Tompkins y Carolyn Feldman, Vicente Vázquez, quien era guitarrista, fue quien reestableció los toques del festejo, el landó, y algunos otros géneros afroperuanos, reconstruyéndolos mediante la cadencia que tenían los bailarines al danzar y los pequeños extractos melódicos que aún permanecían en la memoria colectiva de ciertas familias.

Por ejemplo, en el caso del son de los diablos, ya que solamente había sobrevivido un esqueleto del ritmo y de la melodía para guitarra, Vicente Vázquez fue quien inventó una versión del fragmento existente, la que ahora se usa extensivamente en las presentaciones del son (Tompkins, p. 132). En la misma línea, Feldman comenta que sucede lo mismo con la reconstrucción del acompañamiento rítmico y armónico en el caso del landó, ya que hacia 1964 solo se recordaba una “base esquelética” de la versión original, y es nuevamente Vicente Vázquez quien influye en este proceso de reconstrucción, componiendo una introducción, hoy en día ya clásica (que regresa a interludios a todo lo largo de la canción), infiriendo un ritmo básico de la cadencia del fragmento de melodía cantado, añadiéndose a la par, un número de partes de percusión alrededor de lo que realiza la guitarra (Feldman, p. 53).

En este proceso de reconstrucción, la figura de Carlos Hayre también tuvo un papel protagónico, ya que se desempeñó dentro de Cumanana como guitarrista y como contrabajista, dándole no solamente la adición de este instrumento al formato afroperuano, sino, que al haber estado en constante aprendizaje y escucha de música cubana y caribeña a lo largo de toda su vida, el toque que él tenía dentro del instrumento se veía notablemente influenciado. De hecho, en muchos de los temas grabados dentro del primer disco, podemos

ver ejemplificado su forma particular de tocar, en donde claramente existían elementos característicos de la música tradicional cubana.

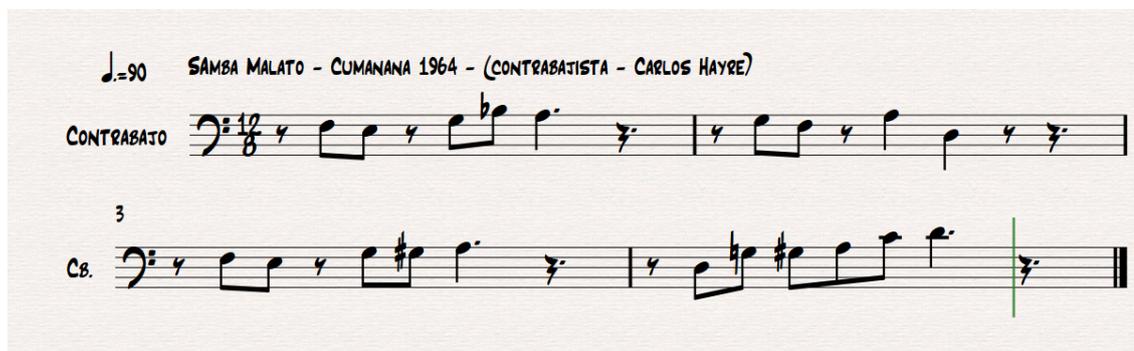


Figura 1. Acompañamiento de Landó por Carlos Hayre

En relación a la transcripción que acabamos de observar, es claro que la manera de acompañar que Carlos Hayre tenía al interpretar música afroperuana, era muy distinta a lo que se había practicado hasta el momento. La forma en que Hayre empleaba los distintos elementos de la música cubana, como las anticipaciones previas al cambio de compas, o el tumbao (tan característico de los géneros caribeños) dentro de ciertas secciones al acompañar los ritmos afroperuanos, marcaron una notable diferencia en relación a los bajistas y contrabajistas de la época. Con respecto a esta afirmación, durante la entrevista realizada a Felipe Pumarada, pudimos corroborar lo siguiente:

Felipe: Entonces, Hayre para esa época, él me cuenta que él pensaba que el festejo en realidad era como tocar un panalivio, o un pregón o una habanera, pero de manera más rápida, porque lo tocaban. “tun ki ti kun ti mi ti tun mi”, y ese patrón pertenece a la guacha en el mambo o en la música cubana tradicional. Si todavía hay grabaciones de la orquesta Aragón, en donde el bajista hace “tun ti tu ti tun ti tun ti tun ki ti kun”, eso pertenece a la música cubana tradicional, y eso da influencia a los primeros géneros afroperuanos en el Perú. (Ver anexo #1)

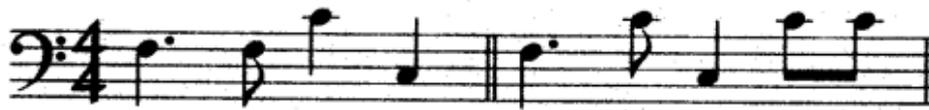


Figura 2. Patrón Rítmico del acompañamiento en Cha Che Cha

Figura 3. Patrón rítmico del acompañamiento en Panalivio

Con lo visto anteriormente, es evidente la influencia de la música tradicional cubana dentro del toque de Carlos Hayre, de igual manera, si realizamos una comparación con respecto a la forma de acompañar el festejo u otros géneros afroperuanos, previo al ingreso del contrabajo (y por ende de Carlos Hayre), las diferencias que encontraremos principalmente serán desde el aspecto rítmico y armónico del acompañamiento. Como pueden ver en la siguiente transcripción, ambas guitarras están cumpliendo un rol casi de acompañamiento, hecho que cambiaría luego del ingreso del contrabajo dentro del formato musical.

Partitura completa Partitura completa 1

A la molina

The image shows a musical score for the piece "A la molina". It is written for voice, guitar 1, and guitar 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 70. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a key signature change to one sharp and a 2/4 time signature. The second system continues the piece, showing more complex guitar parts and vocal lines. A green vertical line marks the end of the first system.

Figura 4. Transcripción de los primeros compases del tema “A la Molina”

En la siguiente transcripción del tema Ritmos Negros del Perú – Conjunto Cumanana, se puede presenciar claramente, que la primera y segunda guitarra se encuentran cumpliendo la función de acompañantes, claro que, aunque en ciertas ocasiones, una de ellas goza de mayor libertad para la pulsación de bordones (o bordoneo como se lo conoce usualmente), aún mantiene su rol armónico. Esto, en definitiva, aunque le permita expresarse melódicamente con mayor tranquilidad que la segunda guitarra, la cual está cumpliendo lo que posteriormente vendría a ser la labor del contrabajo, no termina de darle total libertad en su ejecución.

La libertad (por así decirlo), que la primera obtendría a lo largo del tiempo, ira desarrollándose, hasta el punto de llegar a ejercer un papel casi independiente, luego de la inclusión del contrabajo dentro del formato musical.

The image shows a musical score for guitar in G major, 12/8 time, with a tempo of 125. The score is divided into four systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The tempo is marked as $\text{♩} = 125$. The score begins with a common time signature (C) and a key signature change to G major. The first system (measures 1-3) shows a bass line with a repeating eighth-note pattern and a treble line with rests followed by a melodic phrase. The second system (measures 4-6) continues the bass line and introduces a melodic line with chords G and D7. The third system (measures 7-9) continues the bass line and melodic line. The fourth system (measures 10-11) ends with a "Fade out" instruction. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, chords, and a double bar line.

Figura 5. Transcripción de los primeros compases del tema “Ritmos negros del Perú - Conjunto Cumanana (Guitarras: Carlos Hayre y Vicente Vázquez)

Ahora, con respecto a lo que corresponde a la sección rítmica percutiva, los cambios que se generaron con la influencia de la música caribeña, particularmente de los géneros afrocubanos, son mucho más notorios. Laureano Rigol, magister en Musicología, docente y músico percusionista, en su tesis relacionada a la identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia *abakuá* en la discografía de Perú negro, ejemplifica todo este proceso de interrelación cultural.

El primer punto de partida en donde nos sitúa Rigol, es en el hecho de la migración de diversos músicos cubanos hacia distintos países alrededor del mundo, resaltando la lealtad de no abandonar su cultura en donde sea que se encuentren. Este punto, por muy paternalista que suene, es un hecho que ha marcado y ayudado en la difusión, permanencia y desarrollo continuo de la música afrocubana. Rigol menciona, que muchos practicantes han llevado consigo elementos fundamentales de la práctica *abakuá* a las diferentes partes del mundo donde han establecido su residencia (Morel, 2011), fundamentalmente en países de Europa y en Norteamérica (Rigol, 2020, p. 30).

En el caso de Perú, y más en específico de los géneros afroperuanos, la presencia de Guillermo “el niño” Regueira, fue sumamente crucial, ya que fue él quien trajo consigo (y esparció) enseñándoles a sus colegas músicos, las bases rítmicas principales, los conceptos sonoros, los cantos y los pasos del baile *abakuá* (Rigol, 2020). Su participación en los discos de Cumanana y posteriormente en Perú negro, son muestras claras de ello.

Si mencionamos específicamente la relación musical entre el Guillermo Regueira y Nicomedes Santa Cruz, se sabe que tenían un vínculo de años antes, y que según Rigol, puede haber influido dentro de la aparición de algunos conceptos y características sonoras vinculadas al *abakuá*, en los procesos de reconstrucción rítmica del género *landó*. Por ejemplo, en el tema “Samba malató”, grabado en el disco *Cumanana: poemas y canciones* (1964), el *cencerro* propone un ritmo similar al interpretado por el *ekón abakuá* con un diseño

sonoro en el que golpes superpuestos sobre un patrón rítmico regular ejecutado por los otros instrumentos del ensamble, generan un complejo contrapunto sonoro. (Rigol, 2020, p. 31).

Cencerro. "Samba malató"



Figura 6. Transcripción de la base del cencerro (Rigol, 2020, p. 31)

Por otro lado, en un extracto de entrevista realizado por Rigol a Macario Nicasio, hijo del Niño, también podemos observar de una fuente de primera mano, la influencia que tuvo dentro de otras personalidades del ambiente musical afroperuano: “Mi papá les dio los toques, cómo tenía que tocar Ronaldo y mi tío Abelardo. Él toca ahí el bongó y canta un tema abakuá” (comunicación personal entre Rigol y Macario, 7 de junio, 2020). El canto al que se refiere está dedicado al tambor sagrado *eribó* y su inmortalidad: “*Eribo maka, maka Eribo / Eribo makatereré, pavio!*” (Rigol, 2020, p. 31).

Para poder seguir ahondando en este tema de interrelación cultural, ahora nos centraremos específicamente en el caso de la compañía Perú Negro, ya que, en comparación de otras agrupaciones (las cuales tuvieron una vigencia muy corta), por distintos factores esta compañía logro trascendencia y vigencia hasta el día de hoy. Cabe resaltar que, aunque la permanencia de las primeras agrupaciones fue temporalmente muy corta, fueron de gran utilidad para el despertar considerable del interés por la tradición musical afroperuana, asimismo, sirvieron como punto inicial para la carrera artística de muchos artistas afroperuanos que años luego alcanzarían la fama.

Perú Negro es reconocido como uno de los grupos más representativos de la época. Se inició el 26 de febrero de 1969 con gran parte de los bailarines y músicos que pertenecieron al Conjunto Cumanana, el cual era dirigido por los hermanos Santa Cruz, constituyéndose

como la vanguardia artística de la década del 70 que estableció el canon afroperuano (Feldman, 2011). Los primeros años de su trayectoria artística (1969-1975) fueron decisivos para su permanencia posterior, ya que durante ese periodo reinventaron la tradición teatral, se relacionaron gratificadamente con una parte del sector de la elite cultura progresista, y calaron dentro del imaginario colectivo, con su propuesta en la idea de lo nacional (Barrós, 2016, p.4).

Por supuesto que cada una de estas razones fueron de suma importancia, sin embargo, para poder entender cómo en tan poco tiempo esta agrupación marco una diferencia notoria del resto, primero, es necesario dejar en claro que el reconocimiento comenzó gracias al apoyo que tuvieron por parte de un sector de la elite cultural. En un trabajo colaborativo con personalidades como Cesar Calvo, Chabuca Granda, Guillermo Thorndike y Luis Garrido-Lecca, Perú Negro logró plasmar en su primer espectáculo; “La tierra se hizo nuestra” (1969), la esencia de los géneros afroperuanos desde una perspectiva vanguardista, innovando en todo lo que se había presentado hasta el momento (Barrós, 2016, p. 4). De esta manera, obtuvieron el primer puesto en el I Festival Internacional de la Danza y la Canción, el cual se llevó a cabo en Buenos Aires durante ese mismo año. Este hecho catapultó a la agrupación, casi de manera inmediata, desde ser un conjunto de animación turística, a una compañía teatral con éxito internacional.

Durante esta etapa propicia, tal como mencionamos con anterioridad, diversos músicos y bailarines se incorporaron dentro de la compañía, entre ellos, los maestros Carlos Hayre, Vicente Vázquez, Guillermo Regueira. Los tres mencionados, grandes maestros que ya venían haciéndose acreedores de una reputación dentro del ambiente musical, ya que habían participado de la grabación de los discos de cumanana dirigidos por Nicomedes Santa Cruz. Posteriormente, ya perteneciendo a la compañía de Perú Negro, en el caso de Hayre y Vicente Vázquez establecieron toda la sección armónica del formato musical. Por otra parte,

por el lado de la sección rítmica, fue Ronaldo Campos en conjunto con Guillermo Nicasio, quienes adaptaron e incorporaron elementos de la cultura afrocaribeña dentro del toque que se estilaba en la música afroperuana. Es de esta manera, que también se llega a incorporar ciertos instrumentos usualmente utilizados en la música caribeña, tales como la campana, el cencerro, las congas, los bongos y el contrabajo.

Otro aspecto no menos importante que impulso el desarrollo de Perú Negro, fue su coincidencia con el gobierno militar de Velasco (1968-1975), hecho que benefició enormemente a la compañía, ya que fue un periodo de tiempo nacionalista, en donde se impulsó con gran notoriedad el consumo del folklore y el apoyo cultural nacional. De igual manera, las distintas relaciones de permanente dialogo y trabajo conjunto, que establecieron con sectores de las elites culturales, económicas y políticas, en distintos periodos durante esta época, permitieron que la compañía obtuviese una progresiva y acelerada visibilidad social dentro del campo artístico afroperuano. Pasando de ser un grupo desconocido a inicios de 1969, hasta liderar el mercado cultural afroperuano durante 1972, manteniendo su importancia hasta la actualidad (Barrós, 2016, p.4).

Capítulo 2: La inclusión del contrabajo y la transición al bajo eléctrico: Análisis del impacto de su implementación en el desarrollo de los géneros criollos y afroperuanos

Como ha quedado en evidencia (y tal como lo mencionamos durante la introducción), durante todo el primer capítulo de la presente investigación, nos hemos dedicado al análisis contextual, en primera instancia, comenzando por abordar el fenómeno social / demográfico de las poblaciones negras, indígenas y mestizas en el Perú a partir del S.XVII en adelante, y posteriormente, la influencia de la música y cultura afrocaribeña dentro de la música afroperuana. Poco a poco hemos ido reduciendo el espectro del tema, pasando por cada una de las vertientes culturales, que fueron desarrollándose a la par en que se iba generando la identidad musical propia de nuestro contexto.

Desde la importancia que tuvo la ubicación habitacional de las minorías, hasta el intercambio cultural y artístico que surgió entre distintas etnias (y clases sociales), a raíz de diversas celebraciones religiosas, paganas o nacionales, bajo el término de criollismo llegamos al punto de la aparente unificación cultural. Lo mencionamos de esta manera, debido a que hay que tener en cuenta, que dentro de esta terminación se encuentran un conglomerado de expresiones culturales, que tardaron considerablemente en poder ser aceptadas con total apertura dentro de lo reconocido en ese entonces como criollo.

En el caso de las expresiones artísticas provenientes de las poblaciones negras, hablando estrictamente del aspecto musical, hemos podido verificar que su cultura, perteneciente en gran medida a las clases sociales más bajas, tomaba elementos característicos de lo que escuchaban las clases sociales altas, lo adaptaban y fusionaban con sus propios elementos culturales musicales, y de esta manera formaban una nueva vertiente que se incorporaba a nuestro contexto. Géneros como la zamacueca, la marinera, el vals criollo, entre otros, surgieron de esta manera, tomando poco a poco protagonismo dentro el

imaginario colectivo, hasta el punto de romper con las barreras sociales que existían entre los individuos.

Durante una sección del primer capítulo, expusimos una primera prueba concreta de ello, la cual fue la aceptación de maestros negros que dictaban clases de danza y música a las elites limeñas, algunos llegando incluso a ser bastante reconocidos por su gran labor.

Posteriormente, esta apertura cultural también se vio reflejada dentro de la identidad musical nacional que se gestó en el país. La industrialización y creación de las radioemisoras, así como el auge de los géneros criollos, dieron pie a un contexto en donde ya no importaban las diferencias de clases (al menos no con notoriedad), y a la par crecía la aceptación de las expresiones culturales afrodescendientes. Se podían observar con mayor normalidad, diversas personalidades afroperuanas desempeñándose con gran éxito en el sector artístico, deportivo, entre otros.

Habiendo mencionado lo anterior, durante este capítulo, desde una perspectiva teórica musical, estudiaremos y analizaremos con mayor detenimiento, la influencia e importancia que tuvieron algunas de estas personalidades afroperuanas y criollas, dentro del rubro musical. Posteriormente, y casi concluyendo la investigación, centrándonos específicamente en el estudio de las obras y aportes, que algunos maestros bajistas y productores, realizaron durante la consolidación y desarrollo de los géneros afroperuanos ya mencionados, analizaremos con especial énfasis, la función y los cambios que generó la implementación del bajo eléctrico. Pasando en primera instancia por su antecesor el contrabajo (desde su inclusión dentro del formato musical a partir de 1920-1930 en adelante), luego llegando al punto en donde se presencia por primera vez dentro de una producción discográfica peruana, analizaremos como se ha ido desarrollando la función del bajo eléctrico dentro de los formatos musicales de géneros afroperuanos y cuál ha sido su impacto dentro de ellos.

2.1. La inclusión del contrabajo dentro del contexto peruano. Acontecimientos

históricos

Llegando a este punto de la investigación, y habiendo contextualizado brevemente de forma clara y tangible los acontecimientos histórico y sociales que influyeron en el posicionamiento de la cultura afroperuana dentro del desarrollo del identitario nacional, así como el proceso de homogeneización de la música criolla y sus características particulares, nos encontramos en un momento en que ya podremos abarcar de forma concreta y directa, nuestra pregunta y problemática central; ¿cuáles fueron los aportes y consecuencias de la implementación del bajo eléctrico dentro del formato tradicional de los conjuntos musicales de géneros afroperuanos como el festejo y landó? Cabe resaltar que, para llevar a cabo toda esta sección de la presente investigación, se ha recurrido a fuentes primarias; en concreto, entrevistas. De esta forma, al comparar la información recopilada de distintos cultores, bajistas, maestros, e investigadores, hemos podido corroborar que la data a presentarse en las siguientes líneas, tiene un alto grado de veracidad.

Para abordar de forma directa la incursión y el impacto que tuvo el bajo eléctrico desde su implementación, es necesario mencionar y discutir de forma introductoria, el rol importante y activo que tuvo su antecesor el contrabajo dentro de nuestro contexto cultural. Durante los años 40 del siglo XX, el uso de este gran instrumento no era común dentro de los géneros populares. De hecho, por lo general se le veía de forma ocasional en las fiestas de la gran aristocracia, en donde los géneros que primaban eran los de influencia europea como el vals vienes, la mazurca, etc. No obstante, a inicios del presente siglo se han encontrado registros de las primeras grabaciones con este instrumento dentro del formato criollo que estaba prestablecido para la época. Así mismo, se piensa que su presencia dentro de estos géneros populares fue a raíz de dos hechos en particular: la llegada de músicos foráneos

(argentinos en su mayoría) al Perú, y el proceso de industrialización a partir de la inclusión del instrumento en las grabaciones discográficas del vals.

Para sustentar ambos puntos mencionados, se expondrán extractos de entrevistas realizadas a tres grandes cultores nacionales en el rubro artístico musical; Felipe Pumarada, Ricardo Otárola y Juan “Chiki” Rebaza. Los tres artistas mencionados, son grandes referentes actuales, que independientemente de haberse desempeñado bajo el rol de bajistas y docentes, han marcado un gran cambio dentro de la interpretación, la industria y la producción discográfica de la música criolla y afroperuana que hasta el día de hoy sigue vigente en nuestro contexto cultural.

En relación al primer punto expuesto, sobre la llegada de músicos foráneos y la influencia que tuvieron dentro de nuestro ámbito cultural, entrevistamos al maestro Felipe Pumarada, gran bajista, arreglista y productor musical, 6 veces nominado al latín Grammy, Docente de la Universidad UPC, Ganador del Latin Grammy 2019 “Mas de mi”- Tony Succar”, y que dirigió y produjo durante 20 años la agrupación de la cantante e interprete Eva Ayllón. En relación al tema a tratar, él nos comenta lo siguiente:

Cuando se forma el Conservatorio Nacional de Música (hoy en día Universidad Nacional de Música), y posteriormente la Orquesta Sinfónica Nacional, como no había mucha formación clásica... información musical en el Perú en general, entonces...traen muchos músicos de Argentina principalmente. También llegan muchos de Uruguay, pero principalmente muchos argentinos para diferentes plazas dentro de la orquesta sinfónica y a enseñar en el conservatorio, para enseñar violín, viola, celo, contrabajo, y los diferentes instrumentos de madera ¿no?, y percusión en general. Entonces llegan muchos orquestadores a su vez, hee... llegan muchas personas mayores, sobre todo, que de repente ya estaban jubiladas aparentemente... estaban

jubiladas en Argentina, y les ofrecen el trabajo, entonces se vienen prácticamente a vivir (ver anexo 1).

Como podemos observar, este proceso de incursión extranjera en la capital, se da principalmente a causa de que, en el Perú, si bien se contaba con grandes influencias y cultores como los mencionados en el sub capítulo anterior, no existía la parte académica que respaldara toda esta vertiente, por lo contrario, como ya se sabe, el desarrollo artístico se debió a un proceso empírico de mestizaje cultural entre diversos grupos sociales que confraternizaban y compartían prácticas sociales un mismo espacio. Es en tal sentido que tal como lo menciona Felipe Pumarada, con la creación del Conservatorio Nacional y el requerimiento de la presencia de maestros con cierto grado de estudios académicos de por medio, se procede a contratar a músicos de países vecinos como Argentina y Uruguay para suplir esta carencia institucional.

En relación a la afirmación anterior, en las siguientes líneas se puede observar un contexto similar que sustenta en cierto aspecto lo mencionado anteriormente por el maestro Felipe Pumarada. Esta información pertenece al extracto de una entrevista realizada al maestro Ricardo Otárola, fundador y primer contrabajo de la Orquesta Filarmónica de Lima, docente en la Universidad Nacional de Música, miembro del conjunto de cámara “Solistas de la Orquesta Filarmónica de Lima”, y actualmente primer contrabajo de la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinfónica Prolírica y de la Orquesta “Ciudad de los Reyes”:

En primera instancia, comenzamos mencionándole al maestro Otárola, que aproximadamente una semana atrás, habíamos establecido comunicación con Felipe Pumarada, quien nos había comentado acerca de los contrabajistas e instrumentistas argentinos, contratados por el estado para el dictado de clases durante la apertura del Conservatorio Nacional. Asimismo, durante esta conversación, Felipe Pumarada comentó que estas personalidades eran de edad avanzada, e incluso algunos ya retirados. Por consiguiente,

surgió la duda sobre si habrían tenido relación alguna con “Samuel Herrera”, u otros contrabajistas que se desempeñaron en el género criollo durante esa época.

Ricardo: En esa época venían... lo que si había era mucha afluencia de grupos argentinos que venían... entre ellos, obviamente música argentina sin tango, no existe... y el contrabajo es la vedette en el tango (...) pero que se hayan afinado acá, yo he encontrado poca información de eso... Si sé que, incluso el contrabajo toma mayor presencia en el género criollo precisamente por eso, porque se conocía que lo usaban en la música popular argentina; el tango, la milonga y todo eso, pero de nombres no te puedo decir porque la verdad no he encontrado... por ahí encontré uno, pero un par de veces en un par de textos creo, de un tal Hernández, pero no dice ni siquiera nombre, dice Hernández nomás (ver anexo 2).

Con este breve testimonio que nos presenta el maestro Otárola, podemos rescatar e inferir algunas pautas bastante interesantes. En primera instancia, lo que ya era de conocimiento general; el material de investigación acerca de ciertos instrumentos de cuerda como lo son el contrabajo y el bajo eléctrico, es muy escaso o inexistente. Por otro lado, claramente la influencia que tuvo la llegada de grupos argentinos, independientemente de los maestros que llegaron para dictar en el Conservatorio de Música, tal como lo mencionaba Felipe Pumarada, marco en gran medida no solo al ambiente académico, si no, que la misma popularización de los géneros foráneos como el tango (en este aspecto, las radioemisoras tuvieron un rol fundamental) impregnaron sus características más allá de un aspecto sonoro.

No obstante, como bien se sabe, usualmente la cultura criolla de la época solía adoptar los gustos extranjeros, adaptándolos bajo un contexto nacional, produciéndose una suerte de formación e incorporación de características musicales y culturales. Prueba de ello, tal como lo menciona el maestro Otárola, es la adaptación del contrabajo dentro de la música criolla,

un claro ejemplo de apropiación y transformación cultural. Esto es debido a que el uso de tal instrumento dentro de géneros argentinos, que gozaban de gran popularidad en nuestro contexto (como el tango, por ejemplo), era constantemente presenciado ante todo tipo de clases sociales, por lo que, de alguna manera u otra, su uso poco a poco iría siendo replicado dentro de nuestras prácticas musicales criollas, terminando por causar un enorme grado de influencia, al punto de generar y consolidar una alternativa nueva con respecto a los formatos musicales.

La línea principal establecida hasta aquel entonces, para el formato instrumental inicial durante el acompañamiento del vals criollo (y usualmente en el resto de géneros también), estaba constituida por un dúo de guitarras, un cajón y una voz principal (si es que no eran los mismos guitarristas los que cantaban). La primera guitarra cumplía un rol protagónico, encargándose de ejecutar con bastante presencia y carácter las introducciones de los temas. De igual forma, también realizaba los interludios y los adornos melódicos durante el transcurso de todo el tema, algo muy similar al contracanto trovadoresco (Otárola, 2017). Por otra parte, la segunda guitarra cumplía un rol de acompañamiento, en donde ejecutaba las líneas de bajo, la armonía en ostinato, y a la vez aplicaba melodías de “bordoneo” para el enlace de acordes. Este rol multifacético que llegaba a cumplir la segunda guitarra, por momentos significaba una labor sumamente recargada para el ejecutante, motivo por el cual, en algunos conjuntos instrumentales se empleaban dos guitarras de acompañamiento a parte de la primera guitarra solista, creándose de esta forma el famoso formato del “trío criollo”.

Posteriormente, ya durante la década de los años 50 en adelante, dentro de estas reconfiguraciones de los formatos tradicionales de música, el contrabajo comienza a tomar mayor notoriedad. Muy aparte de los conjuntos instrumentales argentinos, las giras dentro del país de orquestas de diversos géneros tropicales o caribeños, da pie al surgimiento de nuevas orquestas del mismo tipo, pero dentro de nuestro contexto, incluyéndose de esta manera al

contrabajo, ya que era un instrumento característico de este tipo de formatos musicales. Este hecho establecería cada vez más su uso imprescindible dentro de las orquestas que se conformaban durante la época.

En cuanto a su inclusión dentro de la música criolla, y posteriormente dentro de la música afroperuana, existen registros muy breves que datan de una década antes de lo que ocurre con las orquestas. Se sabe que las primeras grabaciones que incluyeron al contrabajo se encuentran registradas aproximadamente a inicios de los años 40, siendo un proceso muy vinculado al factor de una búsqueda de soporte armónico distinto al que era brindado por la segunda guitarra. Si bien es cierto, de forma muy ocasional también solía incluirse dentro del formato criollo al piano como instrumento de acompañamiento, logrando una textura bastante transparente. No obstante, con el transcurrir de los años ante la necesidad de ampliar el rango de frecuencias graves y brindarle una mayor profundidad sonora mucho más particular, el contrabajo es quien se integra con notable predominancia para cumplir ese rol dentro del formato criollo.

Situándonos ahora en un periodo pasado la década del 50 en adelante, la inclusión del contrabajo dentro del vals, la polka, la zamacueca y algunos géneros afroperuanos, ya era algo cada vez más usual dentro del contexto musical peruano criollo. El rol que llega a cumplir como parte de la sección rítmica y de acompañamiento ya estaba totalmente establecido y claro. Las funciones principales del contrabajo eran las de reforzar los bordones de la guitarra, duplicar los pasajes de enlace armónico (pasajes cromáticos o escalares), supliendo de esta manera las funciones que hasta ese momento estaban designadas a la segunda guitarra o guitarra de acompañamiento (Otárola, 2017).

Tal como nos menciona el maestro Ricardo Otárola, en su artículo “Presencia del contrabajo en la producción discográfica del vals criollo del Perú de 1940 a 1960”; los bordones, que se ejecutaban en la 5ta y 6ta cuerda de la guitarra, tenían la finalidad de

remarcar las fundamentales armónicas, así como de reproducir enlaces escalísticos al estilo del *walking bass* (“bajo caminante”) muy usado en el jazz. Indudablemente este tipo de técnicas e intención musical, encontrarían una mejor relación dentro de las particularidades que ofrecía la sonoridad del contrabajo. Es justamente gracias a estas características de profundidad dentro de su sonido en el registro grave, y al “peso” que emitía al ser ejecutado, que los músicos de la época encuentran un resultado potente en el aspecto armónico y decisivo en el aspecto rítmico (Otárola, 2017).

Finalmente, la cúspide del auge del contrabajo dentro de la escena musical limeña se sitúa en la década de los años 60 principalmente por la siguiente razón; el motivo predominante recae en el proceso de industrialización y proliferación de grabaciones. Para ese entonces el contrabajo ya había comenzado a ser usado de forma irremplazable en toda grabación de música criolla que se realizara, y fue en esta dinámica de producción discográfica que comienza a ejercerse la labor de los músicos de sesión, en donde los contrabajistas prácticamente eran “personal de planta”, músicos permanentes de las principales disqueras de la época que se encargaban de realizar montajes fonográficos durante largas jornadas de grabación. La aparición de este instrumento se manifiesta en numerosos discos de los diversos géneros musicales del momento, y es de esta manera, mediante la producción discográfica y la participación del contrabajo dentro de ella, que se hace parte emblemática del “alma, corazón y vida” de la música criolla.

Esta sección no podría concluir sin antes mencionar a algunos de los contrabajistas, y agrupaciones más representativas dentro de la inclusión de este gran instrumento en el formato tradicional de música criolla y afroperuana. Como ya lo hemos expuesto, durante los primeros años de la década del cuarenta no era muy común ver a este instrumento desempeñarse activamente dentro de la escena musical. Sin embargo, una de las agrupaciones que incluyó concretamente al contrabajo dentro de sus líneas, fueron “Los Chalanés del

Perú”. Este conjunto se inició durante 1945 y duro hasta aproximadamente 1949, teniendo dos conformaciones de músicos durante ese lapso de tiempo. La primera de ellas estaba constituida por Ernesto Samamé en las guitarras, Lorenzo Humberto Sotomayor en el piano, Eduardo Santillana y Alejandro Cortez en las voces, y finalmente Samuel Herrera en el contrabajo, de quien nos corresponde hablar en el párrafo siguiente. Para la segunda conformación de integrantes Manuel Campos y Gonzalo Bar, fueron quienes reemplazaron a Cortez y Santillana. Vale la pena resaltar que esta agrupación tuvo un éxito rotundo debido a la gran versatilidad que tenían, y a su innovación en el aspecto armónico y el dominio escénico, características que los llevarían a tener reconocimiento a nivel nacional e internacional durante diversas giras que realizaron en los países vecinos de Argentina, Chile y Brasil.

Samuel Herrera, más conocido como “Sal de soda”, fue el contrabajista que integro el conjunto “Los chalanes del Perú” durante toda su etapa de vigencia. Paralelamente, desde mediados de la década del 40 hasta inicios de la década del 50, acompaña en numerosas presentaciones y grabaciones a distintos compositores e intérpretes de la escena criolla limeña, consolidándose como uno de los referentes principales de la época en relación al instrumento. De hecho, para finales de la década del 50, el estilo de acompañar en el contrabajo que tenía Herrera, se consolida como el referente principal para todas las agrupaciones criollas que incluían al contrabajo dentro de su formato musical (Otárola, 2017, p. 63).

“Fiesta criolla” también fue otra de las agrupaciones que desde su conformación apostó por incluir al contrabajo dentro de su formato musical. El emblemático conjunto, que contaba con un repertorio de géneros costeños que incluían valeses, marineras, polcas, etc, estaba integrado por Oscar Avilés en la primera guitarra, quien más adelante llegaría a cumplir un rol fundamental para la implementación del bajo eléctrico dentro de la música

criolla, Humberto Cervantes como segunda voz y guitarra, Panchito Jiménez como primera voz, y Samuel Herrera en el contrabajo. Su aparición dentro de la escena musical fue durante el año 1956, causando gran impacto mediático debido a una amplia campaña publicitaria que recibieron por parte de Sonoradio, sello en el que su manager a cargo, Mario Cavagnaro, era un alto directivo.

Durante la época de los años 50, como veremos en el siguiente extracto de entrevista, según el maestro Felipe Pumarada, también podremos encontrar dos contrabajistas que marcaron con gran notoriedad la escena musical de la época:

Los otros 2 bajistas que más se hacen conocidos son Pepe Hernández, a quien le decían “El negro” Hernández... Pepe Hernández, él era el que grababa la mayoría de cosas, y lo podemos encontrar en grabaciones como de Los Morochucos... la mayoría de las grabaciones de los Morochucos, ahí es Pepe Hernández... y el otro bajista era Joe Diroma. Ellos eran los que dominaban la escena local limeña, y ya después eran los hermanos Vergara (ver anexo 1).

En relación a este testimonio que el maestro Felipe Pumarada nos presenta, se ha podido corroborar mediante distintas grabaciones discográficas, la presencia de ambos maestros contrabajistas, así como la posible mención reiterada de Pepe Hernández, bajista que participo en numerosas grabaciones de Los Morochucos. Todas datan de la década del 50 en adelante. Cabe resaltar que colocamos la palabra “posible”, ya que la información para poder corroborar de forma concreta, que tanto Felipe Pumarada como Ricardo Otárola se refieren a la misma persona, es demasiado escasa.

Finalmente, con respecto al último exponente al que presentaremos, es necesario resaltar que su contribución dentro de la música criolla, los géneros caribeños, y la reconstrucción de la música afroperuana, fue realmente fundamental e innovadora para la época en la que se encontraba. Carlos Hayre nació en 1932 en el distrito de Barranco – Lima,

integro diversas orquestas de géneros caribeños, conjuntos afroperuanos y criollos durante su laburo como músico, y se formó académicamente dentro del Conservatorio Nacional de Música, logrando profundizar notablemente en las áreas de armonía y orquestación. Este fue el principal motivo por el cual, pese a no ser un contrabajista como tal (ya que mayormente solía desempeñarse como guitarrista), lograba tener una interpretación muy sólida en el instrumento.

Con respecto a los aportes que instauró con su presencia en el contrabajo, podemos resaltar la realización de innumerables arreglos instrumentales que, influenciados por el jazz y el bossa nova, se encontraban dotados de gran enriquecimiento armónico. Así mismo, utilizo estos recursos aplicándolos dentro del acompañamiento de diversos géneros musicales peruanos. En relación a los géneros afrodescendientes, fue el primer contrabajista en brindarle un acercamiento más relacionado a la música afrocaribeña, particularmente a la cubana. Junto a Vicente Vázquez, gran guitarrista y cultor afroperuano, establecieron los patrones de acompañamiento de los géneros afro costeños en la sección rítmica/armónica del formato instrumental.

Al provenir de una formación no solo de índole académica/clásica, si no que contaba con la experiencia de haber ejecutado y practicado ritmos caribeños, la manera que Hayre tenía de acompañar las distintas secciones dentro de los géneros afroperuanos como el festejo o el landó, gozaba de un *swing* o "*kimba*" muy particular y completamente afinada al resto de los elementos de la sección rítmica. Múltiples docentes, bajistas, contrabajistas, o cultores, consideran que existe un antes y un después de la incursión de Carlos Hayre dentro del contexto musical, principalmente por que fue maestro de importantes músicos guitarristas y bajistas, que hoy en día son grandes referentes de la música criolla y afroperuana. De esta manera Carlos Hayre legó su saber y conocimientos, trascendiendo las barreras del tiempo y

marcando una línea por la que comenzaría a expandirse el vocabulario musical dentro de los instrumentos como el contrabajo, la guitarra y, posteriormente, el bajo eléctrico.

Ricardo Otárola, Felipe Pumarada y Juan Rebaza, nos comentan en los siguientes extractos de entrevistas, acerca de la importancia que tuvo la figura de Carlos Hayre dentro de la conformación musical de nuestros géneros afro costeños y criollos. Para comenzar, Felipe Pumarada nos habla acerca de su impacto al llegar a la escena musical limeña, y su formación como músico en general.

Felipe Pumarada: Pepe Hernández y Joe Diroma eran los que más grababan, y en menor proporción los hermanos Vergara, hasta que aparece la figura en la escena limeña de un nuevo contrabajista... que tenía mucho más swing, más quimboso para tocar, un *feeling* muy musical, y era el maestro Hayre. El maestro Hayre comienza primero a partir de las grabaciones de Fiesta Criolla con Oscar Avilés. Entonces, a partir de Fiesta criolla, que puede ser año 50 aproximadamente... entre finales del 40 e inicios del 50. Entonces, ahí, una vez que comienza a tocar Carlos Hayre, se puede decir que se vuela a todos los bajistas anteriores, porque, él es que el domina y se comienza a.... se convierte en el bajista top en las grabaciones en el Perú. Todo el mundo quería grabar con Carlos Hayre porque obviamente tenía otro vuelo, mucho más...

Jesus: Otro Swing...

Felipe: Otro Swing, más onda y todo...

Jesus: ¿Por qué razón sucedía esto? ¿Por la influencia de música cubana?

Felipe: Ya... lo que pasa es que Carlos Hayre siendo jovencito, que tocaba primero el contrabajo, después se dedica... se aburre del bajo y después se dedica a tocar guitarra, y después también se olvida... se aburre de la guitarra

y ahí comienza a orquestar nada más, solamente orquestaba ¿no?... pero en sus inicios, él cuenta que el escuchaba mucha música cubana tradicional y mucha música brasilera, pero también, a su vez escuchaba el jazz americano de aquella época, como Glenn Miller ¿no?... Las orquestaciones de Glenn Miller. Entonces eso lo influencia mucho, el jazz, la música brasilera y a su vez la música cubana tradicional. Sobre todo, escuchaba mucho a la Orquesta Aragón de cuba (ver anexo 1).

Por lo que hemos conversado con el maestro Felipe Pumarada, sabemos que fue alumno de Carlos Hayre, por lo que la información que estamos plasmando en esta sección es prácticamente de primera mano. Así mismo, con todo lo expuesto, podemos observar que Hayre se nutrió constantemente de música extranjera que no solo era caribeña, y, además, que no le basto con practicar solamente una disciplina instrumental, sino, que, por lo contrario, busco la forma de seguir ahondando en su desarrollo musical no solo desde el aspecto de instrumentista, sino también como arreglista y orquestador, plasmando en sus arreglos o composiciones la gama de influencias musicales de las que se nutría constantemente.

Por otro lado, con respecto a la relación que tuvo con el contrabajo en específico, Ricardo Otárola nos comenta lo siguiente:

Ricardo: Claro, el maestro Hayre, lo que más hizo con el contrabajo es grabar... presentaciones en vivo con el contrabajo no he escuchado mucho, pero si grababa.

Jesus: Claro, no he encontrado casi nada de él tocando contrabajo

Ricardo: Es que el en realidad era guitarrista, como te digo... él siempre fue guitarrista, y él le entraba al contrabajo, pero sus presentaciones eran como guitarrista. Que haya grabado la parte de contrabajo si ha grabado ¿no?,

bastantes veces... bueno, no bastantes, pero si hay una cantidad considerable de registros que él ha grabado (ver anexo 2).

Como vemos, el maestro Ricardo Otárola reconoce la presencia de Hayre dentro de diversas producciones discográficas, sin embargo, también acota que el motivo principal por el cual no existen grabaciones de video en donde figure Hayre tocando el contrabajo, justamente es debido a que el instrumento que dominaba con mayor predominancia era la guitarra. Esto demuestra la gran versatilidad que tenía Hayre como músico multifacético.

Como hemos logrado exponer dentro de todo este primer subcapítulo, la incursión del contrabajo dentro del formato musical preestablecido, se debe principalmente a tres razones en particular. En primera instancia, la creación de entidades como el Conservatorio Nacional de Música, requirieron de docentes capacitados académicamente para dictar clases dentro de la institución, por lo que, al no contarse con ellos dentro de nuestro contexto, se impulsó la contratación e importación de músicos docentes argentinos a la capital. Dentro de ellos, especialistas en concentraciones como violín, contrabajo, cello, percusión clásica, etc.

Por otra lado, la considerable difusión y gran aceptación local de géneros foráneos como el tango, los géneros americanos (*Fox-trot*, *swing*, etc) y la música caribeña, fue generada e impulsada por parte de las radioemisoras, hecho que influyó a los músicos de la época desde dos puntos clave; la inclusión de nuevos instrumentos dentro del formato musical, y la creación de nuevas orquestas con un repertorio acorde a la demanda popular, en donde integraban nuevos elementos instrumentales como el contrabajo.

El tercer motivo fue la proliferación de grabaciones de música criolla que ya contaban con un contrabajo dentro su formato preestablecido, hecho que fue gracias, a la influencia y posterior adaptación dentro de nuestro formato musical, de elementos que se presenciaban en la música y conjuntos extranjeros. Este suceso de crecimiento en el rubro musical, impulsó el desarrollo de una industria de músicos de sesión, los cuales trabajaban como personal de

planta en las principales disqueras de la capital. Así mismo, esto generó que dentro de cada casa disquera se contara con un contrabajo de forma permanente, o por lo menos hasta la llegada del bajo eléctrico.

2.2. Inclusión del bajo eléctrico: Análisis musical y contextual de su impacto dentro del formato tradicional de música afroperuana

Este periodo de tiempo en donde se incluye al contrabajo no solo es muy reconocido por el gran auge del consumo musical que se produjo con respecto a toda la música nacional en general, sino que es durante este contexto que muchas personalidades del ámbito criollo empiezan a lograr numerosos reconocimientos, y, asimismo, dentro de la escena y el mercado musical se comienza a desarrollar con mayor fuerza la labor de músicos de sesión para distintos sellos discográficos. Es bajo ese contexto que comienza a tallar la presencia de una de las personalidades que marco un cambio notorio con respecto al bajo eléctrico. Juan “Chiki” Rebaza.

Juan Rebaza, bajista, productor, arreglista y compositor de una gran cantidad de éxitos musicales nacionales, fue el primero en grabar con un bajo eléctrico dentro de una producción profesional de música peruana (esta producción pasaremos a analizarla en los párrafos subsiguientes). Aproximadamente durante finales de la década de los años 1970 y comienzos de 1980, Rebaza recién se encontraba en el inicio de su carrera como músico de sesión, incluso, para ese entonces, según lo que el nos ha contado por medio de diversas entrevistas, sus influencias principales provenían de los géneros norteamericanos y caribeños (Rock británico, salsa, entre otros) que circulaban por las radios locales de nuestro país.

En una entrevista encontrada en la red, realizada por Josué Baltazar, ex alumno de la especialidad de música de la UPC, Rebaza cuenta que, durante ese periodo de tiempo, él

trabajaba como músico de sesión para distintos sellos discográficos (Iempsa, Virrey, FTA, Sonoradio), y que fue Sonoradio quienes lo llamaron para grabar por primera vez dentro de una producción discográfica de música criolla.

Un día me toco de sorpresa, me acuerdo que de Sonoradio que me llamaron de una grabación, y, ¿quién era el que dirigía esta grabación?, este señor Álvaro Pérez, un guitarrista. Me acuerdo que yo estaba jovencito, y yo como estaba con motivo de la corriente internacional, estaba también influenciado en mi vestimenta, entonces, yo andaba con jean, zapatillas todas sucias, un polito, de repente si hacia frio una casaquita o una campera, y una pelucasa que me quedaba hasta la cintura. Entonces, ¿tú te imaginas ese choque cuando me vieron entrar a la sala? Los criollos andaban todos con corbata, todos con terno, parecía que iban a una filmación de algo, no parecía que iban a una grabación de audio, todos muy bien peinaditos y vean a un patita entrando así jajaja. Esa vez recién estaba entre veinte o veintiún años (Baltazar, 2016, min. 6:08).

Posteriormente, se conoce que, de forma oficial, los primeros registros que existen en el Perú de música criolla en donde se encuentra el bajo eléctrico, pertenecen al que vendría ser la primera producción entre el Zambo Cavero y Oscar Avilés, el disco “*Chacombo*”. Dentro de este material encontramos algo que hasta este momento no se había registrado durante una producción discográfica de música criolla, aparte de la inclusión del bajo eléctrico, el formato musical que se presentaba para esa grabación.

Juan Rebaza comenta que dentro de toda la producción discográfica que realizo junto al Zambo Cavero, hay una evolución notoria, siendo que en un comienzo él tocaba lo que Oscar Avilés le indicaba, y de manera posterior conforme iba adquiriendo mayor afinidad con respecto al género y demás, él fue desarrollando su propia forma de tocar dentro del estilo,

por lo que esto termino agradándole a Oscar Avilés, quien incluso en muchas ocasiones, posiciono al bajo como un instrumento con bastante presencia dentro de las mezclas de sus producciones. Un claro ejemplo de lo que menciona lo veremos en la partitura a continuación:

CHACOMBO

OSCAR AVILES / ARTURO 'ZAMBO' CAVERO

♩ = 100

INTRO (BASE CATON x8)

BATO ELECTRICO

4

BATO EL

7

BATO EL

10 **A** F# B F#

BATO EL

14 B F# B F#

BATO EL

18 B F# B F#

BATO EL

22 B F# B F#

BATO EL

COPYRIGHT © IESUS GINEZ GRUNDY

Figura 7. Transcripción del acompañamiento en el bajo por Juan Rebaza en el tema "Chacombo".

En esta transcripción podemos notar con claridad que la parte del acompañamiento del bajo eléctrico, esta muy ceñida a lo que plantearon Vicente Vázquez y Carlos Hayre. El patrón rítmico de tres negras, silencio de corchea y negra, dentro de un compás de 12/8, era algo que ya se encontraba establecido desde un par de décadas atrás (círculo amarillo). Quizás a esto se refería Juan Rebaza cuando menciona que en un inicio el seguía indicaciones de Oscar Avilés. Con respecto a la armonía, vemos que no hay mayor cambio fuera del tradicional IM – VM. Algo rescatable e innovador de este tema, es que podemos observar que el bajo esta duplicando el motivo introductorio que realiza la guitarra, brindándole un peso armónico de mayor calidez y presencia a esta sección de la composición (Resaltado con línea de color azul).

Ahora, con respecto al desarrollo posterior al que se refiere Rebaza, durante nuestra entrevista, Felipe Pumarada también nos llega a comentar algo similar; él menciona que con la implementación del bajo eléctrico, cuando se comienza a grabar junto a Juan Rebaza, el sí mantenía una base de inicio a fin (en estrofa y coro), y que aunque aún no ejecutaba algunos cambios que ahora se utilizan (refiriéndose a lo que sucedería décadas después con el grupo de Eva Ayllón), sí incluía otros patrones de bajo que también fueron revolucionarios para su época. Acciones como tocar de forma rítmica, simulando el patrón característico que tenía la campana durante el coro, cambiaria la forma de tocar el bajo en el festejo (muy diferente a la de Carlos Hayre) y en la música criolla en general a partir de esa época. (Entrevista realizada a Felipe pumarada el 24 de junio del 2021). (Ver transcripción adjuntan en la siguiente página).

GRABADO EN 1981
ZAMBO CAVERO Y OSCAR ÁVILES
"Y SIGUEN FESTETANDO JUNTOS"

NEGRITO DE LA HUAYRONA

FESTETO

JUAN SALAS CASTILLO
TRANSCRIPCIÓN - OSCAR STAGNARO

♩=180

INTRO

4

7

10

13

16

19

22

INSTRUMENTAL

(Coro)

3X

5X

6X

90

Figura 8. Transcripción de Oscar Stagnaro del tema Negrito de la Huayrona, interpretado por Juan Rebaza

Como podemos observar en el círculo de color verde, el patrón de acompañamiento que se comienza a utilizar a partir de ese compás (número 12) en adelante, es muy diferente

con respecto a la llevada de acompañamiento que Carlos Hayre había establecido, y que también podía presenciarse en las primeras grabaciones de Juan Rebaza. Sin duda alguna, para este periodo de tiempo, Rebaza ya comenzaba a implementar su propia concepción de acompañamiento dentro del festejo, en primera instancia observamos las entradas en contratiempo que resuelven en el siguiente compás. El segundo detalle (que es el más resaltante), es la llevada particular que tiene en la sección del coro (circulo naranja):



Figura 9. Extracto de la base de acompañamiento durante el coro (parte B) en el tema negrito de la Huayrona

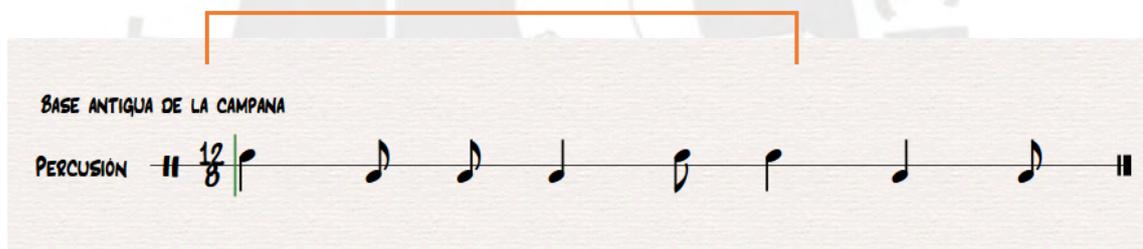


Figura 10. Patrón tradicional que realizaba la campana o cencerro

Lo que está sucediendo con respecto a la llevada del bajo en esta sección, es que se encuentra afincando con la campana. En otras palabras, Juan Rebaza buscaba tratar de emular y enfatizar el patrón rítmico que realizaba este otro instrumento. De esta manera, se siente un contraste notorio entre secciones, a parte de que esta acción de enfatizar ciertos golpes del patrón rítmico de la campana, demuestra la influencia que rebaza tenía de la música caribeña, ya que esto particularmente solía escucharse en temas de géneros latinos.

Esta forma de comenzar a implementar ciertas acciones características de otros géneros, ya venía desde la época de Carlos Hayre, sin embargo, a partir de este momento es

que comienza otra etapa para la música afroperuana y criolla en general. La participación activa de Juan Rebaza, en las siguientes producciones de Oscar Avilés, el Zambo Caveró y otros artistas, vendrían a plasmar la nueva forma de ejecutar el festejo dentro del bajo eléctrico. Esta manera de interpretar terminaría siendo la nueva forma de acompañamiento por aproximadamente las siguientes dos décadas, hasta el momento en que la figura de Eva Ayllón y los músicos que conformaban su agrupación comienzan a resonar. Entre ellos, uno de los más destacables y a quien pasaremos a analizar es Felipe Pumarada.

Felipe Pumarada, actualmente bajista, arreglista, productor musical y docente, es uno de los intérpretes contemporáneos de la música afroperuana y criolla, que más ha marcado y contribuido en el desarrollo de este género. Fue director del grupo de Eva Ayllón por aproximadamente 20 años, y ha grabado, producido y prestado servicios como arreglista para una gran cantidad de músicos nacionales e internacionales, entre ellos, los ganadores de la Gaviota de Plata en Viña del Mar 2015, Cosa nuestra, y con el ganador del Latin Grammy 2019 “Mas de mi”- Tony Succar.

Pumarada proviene de una familia de músicos. Su padre fue un trompetista cubano que residió en Perú, y su madre una cantante peruana reconocida, Carmen Marina. Prácticamente el acercamiento que tuvo a la música fue desde siempre, ya que según nos cuenta, él asistía desde muy pequeño a los ensayos o presentaciones de sus padres, en donde gracias a su ímpetu por la música, llegó a entablar relación y desempeñarse profesionalmente con grandes personalidades del momento.

Dentro de los apartes que podemos reconocer con mayor énfasis dentro de su interpretación como bajista, por un lado, son la gran cantidad de frases provenientes de la ejecución en el bajo eléctrico cubano, pero reinterpretadas y adaptadas a los géneros afroperuanos y criollos (festejo, landó, vales, etc.). Esto se dio debido a la influencia y

admiración que le tenía a bajistas como Salvador Cuevas (*Slaps, tappings, etc*), y posteriormente Rubén Rodríguez.

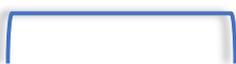
En lo que respecta a influencias nacionales, Pumarada constantemente menciona a Carlos Hayre, Vicente Vázquez y Juan Rebaza, ya que, en el caso de los dos primeros, tal como ya lo hemos expuesto durante la investigación, establecieron los toques y patrones iniciales del bajo afroperuano, mientras que Juan Rebaza marcó la siguiente generación dentro del género. Gracias a todo este conglomerado de influencias, es que Felipe Pumarada construye su propio estilo de interpretación, en donde además de rescatarse la influencia proveniente de la música cubana, se destaca el orden que lleva con respecto al acompañamiento según cada sección del género que se encuentre interpretando.

A continuación, analizaremos todo lo mencionado en los párrafos anteriores con respecto a la interpretación como bajista de Felipe Pumarada. Para esta sección utilizaremos el tema “Que se quema el Zango”, en la versión interpretada por la cantante Bartola y los hermanos Valdelomar. Un dato interesante acerca de esta composición, es que el coro puede que haya sido concebido aproximadamente durante el siglo XVIII a raíz del terremoto de 1746 (Tompkins, 2011, p. 121), posteriormente siendo rescatado y reinterpretado dentro de otra composición durante la época del auge de los géneros afroperuanos.

Para realizar esta sección de la investigación plantearemos la siguiente leyenda para poder ubicarnos mejor con respecto al análisis de cada punto:



Flecha naranja = influencias de géneros cubanos



Corchete Azul = Primer estilo de patrón de acompañamiento



Corchete verde = Segundo estilo de patrón de acompañamiento



Corchete Amarillo = Cambio de Sección



Corchete Rojo = Tercer estilo de patrón de acompañamiento



BASS

CAMOTE ASADO

FELIPE PUMARADA

TRANSCRIPTION: JESUS GINEZ GRUNDY

$\text{♩} = 130$

INTRO

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff is an introduction starting with a triplet of eighth notes. The second staff begins with a measure number of 6 and contains chords E7, A7, G, A7, and D. The third staff starts at measure 9 with chords D, E7, and A7, and includes a triplet of eighth notes. The fourth staff starts at measure 12 with a chord D and a five-measure rest. The fifth staff starts at measure 19 with a chord A7 and a two-measure rest, followed by a boxed section labeled 'A (VERSE)' with chords D, G, A, D, G, A. The sixth staff starts at measure 22 with chords D, G, A, D, G, A, D, G, A. The seventh staff starts at measure 25 with chords F#m11(b9), B7, Em7, A7, F#m7, F#m7, and Em7, with some notes marked with a '2' for a second finger. The eighth staff starts at measure 28 with chords D, G, A, D, G, A. The ninth staff starts at measure 31 with chords D, G, A, D, G, A, F#m11(b9), and B7. The tenth staff starts at measure 34 with chords Em7, A7, D, A7, and a boxed section labeled 'B (CHORUS)' with chords D and A.

COPYRIGHT © JESUS GINEZ GRUNDY 2020

Figura 11. Primera página de la transcripción completa de la parte de bajo ejecutada por Felipe Pumarada en el tema “Camote Asado”

2

37 D A D A D A

40 D A D A D A

43 D A D E7

46 A7 D

49 E7 A7 D A7

52 **A'** (VERSE 2) D G A D G A D G A

55 D G A D G A F#m7(9) B7

58 Em7 A7 F#m7 F#m7 Em7

61 D G A D G A D G A

64 D G A F#m7(9) B7 Em7 A7

67 **B'** (CHORUS 2) D A D A

Figura 12. Segunda página de la transcripción completa de la parte de bajo ejecutada por Felipe Pumarada en el tema “Camote Asado”

70 D A D A D A

73 D A D A D A

76 D E7 A7

79 D E7

82 A7 G D **C** (BRIDGE) D E A G G D

85 E A A D E A

88 G G D D E A

91 D E A A G G D E A

94 D E A G G D

97 E A A D

100 E7 A7 D A7

Figura 13. Tercera página de la transcripción completa de la parte de bajo ejecutada por Felipe Pumarada en el tema “Camote Asado

4 A'' (VERSE 3)

103 D G A D G A D G A

106 D G A D G A F#m7(b9) B7

109 Em7 A7 F#m7 F#m7 Em7 2

112 D G A D G A D G A

115 D G A F#m7(b9) B7 Em7 A7

118 D A7 4

124 D (OUTRO) A 2 D A A D

127 A D A D A D

130 A D A A A A G D

133 D

Figura 14. Cuarta página de la transcripción completa de la parte de bajo ejecutada por Felipe Pumarada en el tema “Camote Asado”

Antes de comenzar con el análisis, es necesario resaltar que no ahondaremos en el aspecto armónico de esta composición, ya que como se puede observar, no existe una variación que pueda rescatarse como un cambio completamente abrupto dentro de lo establecido como tradicional, por lo contrario, nos centraremos en el aspecto rítmico, sonoro y estructural, que Felipe Pumarada establece en su ejecución del bajo dentro de la composición.

Con respecto a todas las flechas de color anaranjado que hemos colocado, tal como se indica en la leyenda, son para reconocer las características influenciadas por la música cubana dentro de la interpretación de Felipe Pumarada. Podemos observar que las flechas se encuentran señalando dos cosas en cosas en particular; Primero que nada, las anticipaciones realizadas un pulso de negra o de corchea previo a comenzar cada compás de la sección del coro (marcada con corchetes verdes), algo sumamente usual en los tumbaos que se ejecutan dentro de la mayoría de la música cubana (tradicional y actual), y en segunda instancia, también marcan las articulaciones que Felipe realiza casi al termino de cada sección del tema, siendo estas por lo general, glisandos.

Continuando con el análisis, esta vez encontramos diversos corchetes que separan las distintas formas de acompañar cada sección del tema. En primer lugar, tenemos los corchetes de color azul que nos señalan todos los versos dentro de la composición. De manera posterior, nos daremos cuenta que el acompañamiento en esta sección usualmente se encuentra marcado por tres negras la primera mitad del compás, estando la última de ellas ligada al tercer tiempo, dejando el ultimo pulso en negra y corchea. Esta manera de acompañar vendría a pertenecer directamente a la influencia de Carlos Hayre y Vicente Vázquez, siendo que es la forma mas tradicional de tocar el patrón del festejo, por supuesto, sin obviar que, en pequeños momentos, Felipe Pumarada suele variar en cuestiones mínimas.

Ahora, en relación a los corchetes verdes, marcan la parte B de la composición, el coro. En esta sección es donde mas se puede presenciar la influencia de la música cubana, ya que constantemente encontramos anticipaciones previas a cada compás, el uso de *ghost notes* (notas fantasmas), y constantes variaciones rítmicas dentro del tumbao que realiza. Estas variaciones rítmicas van de acuerdo a los golpes que realiza el resto de la sección rítmica congas, cajón, bongos y campana en especial.

El corchete morado engloba la parte del puente, una sección de la composición en donde se observa un patrón rítmico muy similar al del verso (corchetes azules), pero que al finalizar las frases descansan con silencios de negra con puntillo. Finalmente, el corchete rojo de la ultima parte de la composición, refleja la llevada mas acentuada de todo el tema, siendo que es la parte de la fuga (sección en donde esta por terminar el festejo), la llevada es mucho mas afincada, contiene *ghost notes*, no acentúa por lo general los primeros tiempos, por lo contrario, acentúa la negra luego del primer pulso de corchea del segundo tiempo. Esto lo realiza durante cada compás hasta ir al corte final de la composición.

CONCLUSIONES

Al iniciar nuestra investigación, fuimos delimitando en primera instancia, el sitio que ocuparon las poblaciones afroperuanas desde su inclusión dentro de nuestro contexto, asimismo, la repercusión de sus costumbres y cultura a lo largo del tiempo, han terminado calando dentro del imaginario colectivo, hasta volverse parte inherente de nuestra identidad nacional. Si bien esto no fue un proceso lineal y mucho menos homogéneo, los acontecimientos que se gestaron para que se estableciera con mayor preponderancia un sentir afroperuano como el que se presencia hoy en día, fueron producto de múltiples intercambios culturales con otras poblaciones minoritarias que se encontraban en nuestro contexto (en la misma, o casi en similares condiciones económicas y sociales). Producto de ello, se formaron costumbres, y una idiosincrasia de lo nacional que dio como resultado lo que comenzamos a llamar como criollismo.

Bajo esta nueva terminología se comenzaron a agrupar diversas características que involucraban, ya no solo el sentir y las costumbres europeizadas de las clases sociales más altas, sino, que también, englobaba las características de todos los estratos sociales dentro de nuestro contexto. Es gracias a este fenómeno, que parte de las costumbres de las poblaciones minoritarias, tales como las de las poblaciones negras, resistieron a través del tiempo. Fueron adaptando y amoldando sus propios ritos, costumbres y maneras de percibir todo aspecto de la vida, con el fin de mantener presente lo poco que cada vez iba quedando de sus costumbres originarias.

Con respecto a las corrientes artísticas, más en específico la música, como hemos podido presenciar a lo largo de toda esta investigación, fue una de las características de las poblaciones afroperuanas, que no estuvo excluida de todo este proceso de supervivencia. Tal como se ha visto, la música se acondiciono a las características con las que iba cambiando la

época, manteniendo dentro de ella las costumbres originarias (o parte ellas), que tuvieron estas poblaciones, y que con el tiempo sufrieron pérdidas culturales irreparables.

Habiendo expuesto lo anterior, resaltamos que, si bien esta investigación principalmente es de carácter organológico, historiográfico y musical, era necesario poder contextualizar brevemente las problemáticas sociales de los actores principales que rodean nuestro fenómeno de estudio. Bajo esta línea, la primera conclusión a la que llegamos dentro de este proceso, fue con respecto a la supervivencia cultural de las minorías.

Tal como ya lo hemos mencionado, en el caso particular de la cultura afrodescendiente, fue un proceso marcado por la capacidad de adaptación para la sobrevivencia. Pasando desde la esclavitud y el racismo, a la pérdida casi completa de sus costumbres originarias (mediante un proceso de homogeneización que hubo con respecto a otras culturas similares de la época), los afrodescendientes tuvieron la capacidad de amoldar/adaptar sus tradiciones culturales sin importar la condición social en la que se encontraban. De hecho, el principal factor que permitió que su cultura se desarrolle, fue la limitación. Esta condición de estar constantemente limitados en distintos aspectos de la vida, prácticamente los forzaron a idear distintas vías para poder manifestar sus expresiones culturales y artísticas. Logrando de esta forma el mantenimiento y la revalorización de su legado artístico cultural hasta hoy en día.

Ahora, hablando ya específicamente de este proceso de revalorización cultural, es que delimitamos nuestra segunda conclusión. En el aspecto musical, pudimos observar que para que una cultura establezca de manera estructurada la conformación de un formato tradicional musical para su folklore, primero sus actores tienen que pasar por un proceso híbrido lleno de convergencias culturales entre las distintas etnias que habitan un mismo espacio, así como verse impregnados de la influencia de actores foráneos que puedan estar presentes en el contexto. En nuestro caso, Argentina, Norteamérica y la cultura afrocaribeña, fueron los

principales referentes extranjeros, esto sumado al proceso de interculturalización entre poblaciones andinas, negras, chinas, y europeas que estaban segregadas en un mismo espacio en nuestro contexto, termino por ser el factor principal para el desarrollo del folklore nacional.

En el caso de la cultura afroperuana, para que se estableciera un primer formato musical, se tuvo que pasar antes, por lo que predominaba dentro del país, la música criolla y sus vertientes (la cual era el resultado de la convergencia cultural mencionada en el párrafo anterior). Gracias a este proceso es que instrumentos como el contrabajo, el cual provenía de Europa, llega a incursionar años luego dentro del formato tradicional de música afroperuana, teniendo sus primeras apariciones oficiales (con respecto al género) dentro del Conjunto Cumanana perteneciente a Nicomedes Santa Cruz.

El contrabajo, como ya lo hemos comentado dentro de la investigación, dentro de los géneros criollos y afroperuanos, tuvo el rol fundamental de suplir la labor que realizaban otros instrumentos como la guitarra o el piano (en ciertas ocasiones). Desde realizar pasajes armónicos y rítmicos en ciertos momentos cadenciales de las composiciones, hasta impregnar con un carácter sonoro de mayor presencia las piezas musicales, con el pasar del tiempo el instrumento gano protagonismo y su sonoridad se fue adaptando según el desarrollo del mercado musical de la época, llegando al punto de convertirse en un elemento central dentro de los formatos musicales criollos, caribeños y clásicos. Es justamente en este punto, en donde vemos como un elemento, como lo es el contrabajo, perteneciente al folklore de una cultura foránea, llega a tener tal grado de impacto dentro de nuestro contexto, reconfigurando los formatos tradicionales musicales que teníamos previos a su llegada.

A partir de esta premisa, se desprenden otros factores importantes y de gran relevancia a considerar; la influencia de los medios masivos, la tecnología y la aceptación de las masas. La industrialización y creación de un mercado musical activo y consumidor, provoco la

proliferación y demanda continua de material musical, por lo que, a partir de la segunda mitad del siglo XX en adelante, la labor de los músicos de sesión (o de piso como se les llamaba), comenzó a ser algo usual dentro de la industria musical de nuestro país. La radio, la televisión, el cine, y otros elementos, comenzaron a exponer la difusión de los productos musicales que se iban gestando durante la época (los cuales mayoritariamente eran de géneros criollos, foráneos o caribeños), de tal forma que la labor del músico como tal, fue adquiriendo un mayor grado de profesionalismo, por ende, los requerimientos o necesidades para una mayor eficacia laboral, también fueron cambiando.

El contrabajo, tal como ya se ha mencionado, se había ganado un lugar dentro del sonido característico de los formatos musicales criollos de la época, sin embargo, en un periodo en donde la industria se encontraba en crecimiento y se buscaba la practicidad, el hecho de causar dificultades para su movilización, construcción u obtención, terminaría generando en los músicos de esta especialidad, la necesidad de un instrumento que cumpliera con el mismo rol armónico y rítmico, pero con mayor facilidad de acceso y transporte. Aquí es donde comienza a relucir por primera vez la presencia del bajo eléctrico en producciones del género criollo y afroperuano.

Desde años previos a su inclusión, uno ya podía presenciar este instrumento dentro de nuestro contexto, mayormente con músicos que se desempeñaban en géneros caribeños o foráneos (Rock, Nueva Ola, Jazz, etc.). Sin embargo, la primera vez que llega a incorporarse dentro de los formatos musicales criollos y afroperuanos, fue aproximadamente durante la década del 70, con el maestro Juan Rebaza, bajo la producción de Oscar Avilés, mediante el sello Odeón del Perú. A partir de ese momento el bajo eléctrico quedaría prácticamente inmortalizado dentro de estos formatos musicales. Hecho que llegaría a revolucionar completamente la concepción que se tenía hasta ese momento para la ejecución instrumental de tales géneros.

Asimismo, previo a este proceso de inclusión del bajo eléctrico, la presencia de algunas personalidades artísticas que venían con influencias de géneros afrocaribeños (tales como Carlos Hayre, Guillermo Regueira, etc.), dentro de las agrupaciones que se encontraban gestando la reconstrucción de los géneros afroperuanos (Cumanana, Perú negro, etc.) provocó que la música afroperuana fuera adoptando distintos elementos foráneos. Instrumentos como las congas, los bongoes, la campana y el contrabajo, pasaron a formar parte de este nuevo formato tradicional. Asimismo, bases rítmicas de géneros afrocaribeños fueron siendo adaptadas en este proceso de reconstrucción musical, hecho que terminaría dándole a los géneros afroperuanos, un rumbo completamente distinto al que se conocía hasta ese momento.

Características netamente musicales que cambiaron y que hemos podido rescatar durante esta investigación, las encontramos principalmente en las acentuaciones de la campana, las anticipaciones armónicas, y las nuevas bases rítmicas que se establecieron para las distintas secciones dentro de las estructuras musicales. Con respecto a la función que realizó el contrabajo en específico, Carlos Hayre fue el primer músico con este instrumento, del que se tiene registro ejecutando los primeros patrones de música afroperuana. En estos registros, Hayre impregnó sus propias influencias dentro de su toque, hecho que estableció un nuevo estilo de acompañar estos géneros musicales, y que se mantendría por lo menos dos décadas en adelante.

Posteriormente, cuando se incluye al bajo eléctrico (aproximadamente por la década de los años setenta, en sustitución del contrabajo), la música afroperuana ya había sido parte de un proceso intercultural en donde el formato tradicional ya no era el mismo, ahora se contaba con otros elementos instrumentales, producto de la influencia de la música afrocaribeña, y de los exponentes que la practicaban. El bajo eléctrico, entonces, llega a incorporarse luego de todo este proceso, dando como resultado, un nuevo elemento sonoro al

formato musical afroperuano, que gracias a los músicos que eran de esta especialidad, con el tiempo llegaría a tener cierto grado de protagonismo dentro de las producciones de estos géneros.

Aproximadamente dos décadas después (aproximadamente durante los años 90), el sonido que podemos encontrar en el formato musical de géneros afroperuanos y criollos, es muy distinto al que se gestaba en un inicio. Con la inclusión del bajo eléctrico, si bien, se continuaba respetando en esencia ciertas características musicales, el soporte armónico, la libertad melódica que le otorgaba a la guitarra, así como la perfecta afinidad sonora con la que empalmaba en el acompañamiento dentro de la sección rítmica, terminaron por situarlo en un lugar irremplazable dentro de los formatos musicales correspondientes a este género.

Siendo estos puntos, los aportes principales que podemos presenciar hasta hoy en día de este instrumento, consideramos que el impacto que tuvo su inclusión, permitió romper la barrera de lo tradicional a lo contemporáneo dentro de los géneros afroperuanos. El aporte de un elemento distinto a lo acostumbrado en el género (en cuanto a textura, ya que es un instrumento eléctrico), ha permitido que, hasta hoy en día, las composiciones no tengan limitaciones en cuanto a apertura de distintos elementos tímbricos y sonoros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Águila, A. del. (1995). Callejones y mansiones o la reconstrucción de los espacios públicos en Lima, 1895-1919. *Estudios Sociológicos De El Colegio De México*, 13(39), 545–571. <https://doi.org/10.24201/es.1995v13n39.792>
- Barrós, A. (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)*. (Tesis de licenciatura en sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7410>
- Baltazar, J. (2016, 28 de noviembre). *Entrevista a Juan Rebaza*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=j9DabGI94_M&t=369s [Consulta: 10 de octubre de 2021].
- Feldman, H. C. (2009). *Ritmos Negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica*. Lima: Oficina de Música y Danza.
- Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Manrique, L. A. (2019). *Trascendencia del valse criollo y su rearmonización*. (Tesis de Bachiller, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Lima, Perú). Recuperado de http://repositorio.escuelafolklore.edu.pe:8080/bitstream/ensfjma/85/1/TI_MANRIQU E%20AGUIRRE%20ALBERTO.pdf.

- Mesias, O. (2010). *La investigación cualitativa*. (Doctorado en urbanismo seminario de tesis, universidad central de Venezuela. Venezuela). Recuperado de <https://www.studocu.com/co/document/universidad-industrial-de-santander/metodos-numericos/la-investigacion-cualitativa/7880725>
- Miroquesada, B. (1995). *De cajón: Caitro Soto el duende de la música afroperuana*. Lima: El Comercio.
- Otárola, R. (2017, diciembre). Presencia del contrabajo en la producción discográfica del vals criollo del Perú de 1940 a 1960. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 1 (2), 59 - 70.
- Panfichi, A. (2000). Lo africano en la cultura criolla. En Aguirre, C., Ballumbrosio, E., Delgado Aparicio, L., Campos, J., Cubillas, T., Fuentes, L., Holguín, O., Mariátegui, J., Panfichi, A., Portocarrero, G., Rostworowski, M., Santa Cruz, R., & Thorndike, G. *Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX* (pp.137 - 156). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Rigol, L. (2020). *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro*. (Tesis de Magister en Musicología, Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/18292>
- Rocca, L., Figueroa, E., & Arteaga, S. (2012). *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología: la experiencia del Museo Afroperuano de Zaña*. Chiclayo, Perú: Museo Afroperuano.
- Rohner, F. (2006). Jarana. Origen de la música criolla en Lima. Munilibro, 16. *ISHRA, Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina* (4), 101 - 102. doi: <https://doi.org/10.15381/ishra.v0i4.17630>

- Rohner, F. (2015). Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo. En Romero (ed.), *Música Popular y Sociedad* (pp. 69). Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE.
- Romero, F. (1987). *El negro en el Perú y su Transculturación lingüística*. Lima: Milla Batres.
- Romero, R. (Ed.). (2015). *Música Popular y Sociedad*. Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE.
- Romero, R. (2017). Música negra e identidad en el Perú: reconstrucción y resurgimiento de las tradiciones musicales Afro-peruanas. En *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú* (pp. 215 - 238). Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro Universitario de Folklore UNMSM - CEMDUC.
- Zanutelli, M. (1999). *Canción Criolla. Memoria de lo nuestro*. Lima: Diario El Sol.

Anexos

A continuación, se exponen los nombres de las personalidades entrevistadas, fecha y enlaces de las entrevistas realizadas vía zoom.

Anexo 1. Entrevista a Felipe Pumarada – 24 de junio del 2021

<https://drive.google.com/drive/folders/1Nc5LloGrs79ZxNiFHMYriMzwKiIOqPj0?usp=sharing>

Anexo 2. Entrevista a Ricardo Otárola – 11 de junio del 2021

<https://drive.google.com/drive/folders/1SK4g30DZQadI46DmMOIbIp8i5uonLl-V?usp=sharing>

Anexo 3. Entrevista a Juan Rebaza – 16 de junio del 2021

<https://drive.google.com/drive/folders/1IwMWCi-DIJoxisiCzz9kQBII DyqsFFV1?usp=sharing>