

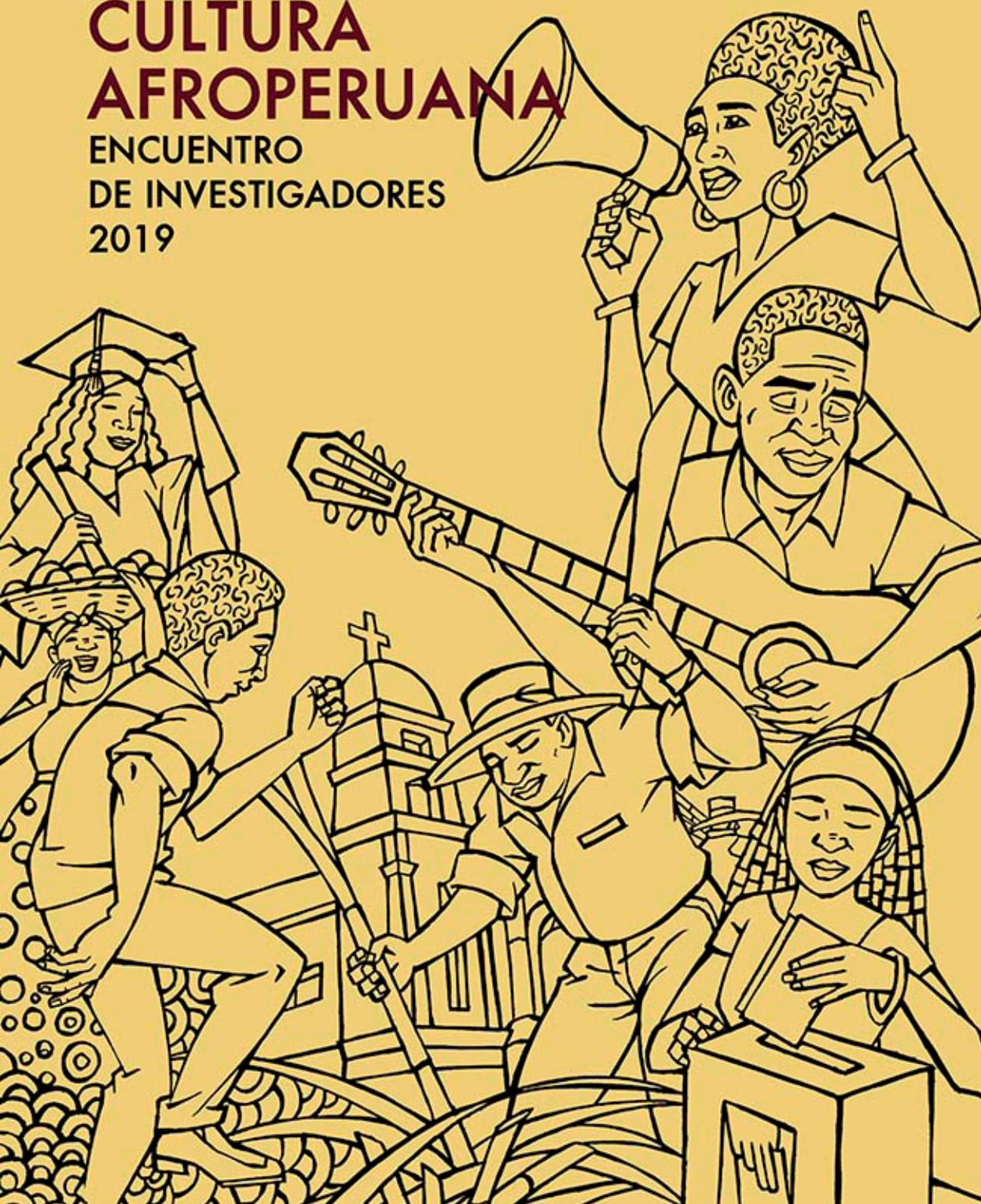


PERÚ

Ministerio de Cultura

CULTURA AFROPERUANA

ENCUENTRO
DE INVESTIGADORES
2019



EL RENACIMIENTO AFROPERUANO Y EL RENACER DEL CONTRAPUNTO

*Juan Felipe Miranda Medina*⁵⁵

EL GRITO

Se levanta la primera voz, voz de negro, y exclama:

—¡El ritmo es nuestro!

Responde una segunda voz, voz de negra:

—¡Y es un principio metafísico!

Repite entonces la muchedumbre negra:

—¡El ritmo es nuestro, y es un principio metafísico!

—¡El ritmo es nuestro, y es un principio metafísico!

—¡El ritmo es nuestro y es un principio metafísico! (bailando) ...

La voz, las voces no gritan solas, como voces puramente. El cuerpo se involucra, la subjetividad.

Una nueva subjetividad, una subjetividad colectiva, conjunta, creadora.

LA FISURA: POSIBILIDAD

El Renacimiento Afroperuano, o *the Afro-peruvian revival*, como se le denomina en inglés, suele describirse como un movimiento artístico que surge por la década de 1950 durante el cual se llevan numerosas prácticas musicales, danzarias, teatrales y poéticas al escenario; y se presentan en diversos espacios, tanto nacionales como internacionales. Dichas prácticas incluyen, por ejemplo, el festejo, el landó, la zamacueca, el alcatraz, el contrapunto de zapateo.

⁵⁵ Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (UNSA). Maestría en Danza como conocimiento, práctica y legado cultural del Programa Internacional Choreomundus, Ph.D. en Telecomunicaciones. juan.miranda@ntnu.no

Durante el Renacimiento Afroperuano se 'africanizan' ciertas formas musicales que se asociaban antes con la música costeña peruana en general (Tompkins 2011) como por ejemplo el festejo, con la inclusión de congas y bongós más propios de la música cubana (León 2006). Inclusive el cajón peruano, instrumento propio de la tradición de música costeña peruana (i.e., del *criollismo*), se reclama como parte del orgullo negro (Santa Cruz 2004, Denegri 2009). También se recrean, transforman y coreografían géneros musicales, por ejemplo, la forma musical *samba landó* se transforma en el landó (Acosta Ojeda 2015), siendo la reconocida maestra Victoria Santa Cruz, la primera en coreografiar este nuevo género. Durante el Renacimiento Afroperuano, hay primero un período de intensa creación musical y danzaria en los géneros que se busca promover, que alcanza su auge en la década del 70, y se proponen diversos patrones rítmicos y coreográficos para cada uno de ellos. Luego sigue un proceso de estetización, durante el cual se descartan algunas variantes, y se fijan ciertos patrones rítmicos para ciertos géneros como parte de un canon. Hacia los 90s y el nuevo milenio se da también un proceso de transmisión y perpetuación de lo que se va convirtiendo en un (nuevo) legado cultural; tanto entre las familias negras que impulsaron el Renacimiento, como entre el peruano en general que constituye su público y consumidor. También se da el caso que desde sus inicios, se gesta un proceso lento de comodificación, de adaptarse dentro del contexto de un mercado económico, dado que las familias negras vivían en general en condiciones de pobreza. Durante el Renacimiento Afroperuano se construye una nueva categoría de identidad, el *afroperuano*, sujeta a diversas tensiones: discursos que compiten, autenticidad contra popularización, tradición contra creación. El afroperuano no siempre representa al negro en el Perú, ni cultural ni ideológicamente, puesto que se distancia de lo afroandino, del negro criollo, y se afianza como una identidad por sí misma (Elías Llanos 2019). Dado que estos procesos han sido ya identificados y estudiados, surge la pregunta necesaria, ¿qué más *habría que decir*?

Una pregunta fundamental que subyace a la anterior sería la siguiente: ¿cómo podemos darle sentido al Renacimiento Afroperuano, de manera constructiva y crítica, para estimular tanto al artista, al investigador y al peruano que quiere crear y comprender mejor su historia y el devenir? Es decir, me interesa vislumbrar el Renacimiento Afroperuano como un vector. Desde la historia se proyecta una dirección hacia adelante, de forma que pasado, presente y futuro están integrados en el afán de renovar y construir. Un pilar fundamental, para la interpretación que propongo, es la filosofía dialéctica de Alain Badiou, que posibilita entender el Renacimiento Afroperuano como un proceso de verdad, y es ahí que *El grito* en la primera parte de este texto cobra especial relevancia. En el proceso de interpretar el grito como acontecimiento, se requiere presentar una sinopsis histórica de las circunstancias bajo las que se gesta el Renacimiento Afroperuano, examinar el rol fundamental que juega la creación, así como la importancia de los paradigmas que impulsaron los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz para su despliegue. Para complementar las reflexiones sobre el renacer, examino la transición del contrapunto de zapateo de

competencia a práctica escénica, respondiendo a la pregunta ¿Cómo es que apela el contrapunto de zapateo a un peruano y humano cualquiera hoy? Finalmente, problematizo la traducción del término técnico en inglés *revival* al español (“renacimiento”). Profundizando en la pregunta “¿qué es renacer?”, contrasto el Renacimiento Afroperuano con el Renacimiento que se gestó en Europa en el siglo XV.⁵⁶ A manera de concluir, discuto la importancia de la universalización del espíritu del Renacimiento Afroperuano y las prácticas artísticas que revitalizó, y su trascendencia para el peruano y humano de hoy.

DIALÉCTICA, RUPTURA Y RENACIMIENTO

El grito de apertura dice: “¡El ritmo es nuestro, y es un principio metafísico!”. ¿Cómo podemos entender esto? ¿Qué tendría que hacer con el Renacimiento Afroperuano? Desde el principio del artículo revelé una intención: darle un sentido constructivo al concepto *Renacimiento Afroperuano*; es decir, concebir una interpretación que favorezca a la creación artística e investigadora hoy.

En un mundo donde se habla tanto de respetar las diferencias culturales, ¿existen verdades universales? y si es que existen, ¿podemos decir que el Renacimiento Afroperuano nos ha legado alguna? El filósofo francés Alain Badiou dice enfáticamente que las verdades universales sí existen (2004). Las verdades se producen en un proceso dialéctico, y el principio creador fundamental, a diferencia de lo que pensaba Hegel (2017), no es la negación, sino el *acontecimiento* (Badiou 2013).

¿Qué es un acontecimiento, y cuál es el acontecimiento que da sentido al Renacimiento Afroperuano? El acontecimiento es una ruptura, una fisura súbita. Si es que una situación corresponde a cómo el mundo es, el acontecimiento es del orden de aquello que *sucede*, que ocurre, que acaece en el marco de la situación. El acontecimiento no modifica la situación en sí, pero sí modifica las posibilidades dentro de una situación. Para hacer efectivas las nuevas posibilidades, para traerlas a la existencia, hace falta una nueva subjetividad; es decir, el compromiso de un colectivo de individuos hacia la revelación del acontecimiento, que valoran su importancia, y que van a buscar transformar la situación y actualizar algunas de las nuevas posibilidades que el acontecimiento ha abierto. ¿Por qué decimos que el acontecimiento es una ruptura? la primera acepción la hemos explicado, es una ruptura en el orden de posibilidades de la situación. En segundo lugar, es una ruptura en nuestra vida como seres humanos. Spinoza nos enseña que aquello que existe en el mundo persiste en su ser. El ser humano animal, persiste en vivir como animal: su preocupación cotidiana es la supervivencia, las cosas prácticas de la vida. Cuando de pronto un acontecimiento nos convoca, cuando lo percibimos y decidimos atender a su llamado, hay otra ruptura: la ruptura con nuestro modo de vida animal para pasar a *vivir en Inmortal*. El acontecimiento, entonces,

⁵⁶ Porque ambos son procesos históricos, con especificidades y consecuencias importantes, es que ambos han de escribirse con mayúsculas.

requiere una *fidelidad*, un compromiso sostenido, una perseverancia en la ruptura. Badiou dice (2004, pág. 78):

Haz todo lo que puedas para que persevere lo que ha excedido tu perseverancia. Persevera en la interrupción. Captura en tu ser lo que te ha capturado y roto.

Para poder identificar el acontecimiento que ilumina el Renacimiento Afroperuano, tenemos que profundizar en las condiciones históricas de su origen. En esta revisión tomo como eje el trabajo de Elías Llanos (2019), que es congruente con el análisis de Feldman (2005) y León (2006), entre otros.

ESBOZOS HISTÓRICOS DE UN RENACIMIENTO

Por la década de 1950, la forma de concebir la identidad en Lima ya no pasaba por un nacionalismo romántico blandiendo una identidad nacional única, más bien, estaba basada en una valoración de un repertorio cultural que se consideraba ausente en otros países. Por un lado, se sostiene una postura “cosmopolita”, “moderna”, que busca la síntesis del “criollo hispano” con el “criollo popular” “bajo un solo ideal de peruanidad” (Elías Llanos 2019, pág. 28). Esta fusión implica combinar en una sola identidad la ascendencia española y la pertenencia a la oligarquía del criollo hispano; con el carácter “miscigenado” y “proletario” del criollo popular, orgulloso de su herencia y de su “filiación genética y cultural”. El criollo popular, a pesar de su carácter proletario, desde su perspectiva modernista “ve en indios y negros la antítesis del ‘desarrollo’” (*ibíd.*, pág. 29). A este fuerte polo unificado se le opone el del *cholo*, el indígena que vivía en zonas rurales, trabajando en el campo, que emigra a Lima. Lo criollo y lo cholo funcionan como una oposición, una “convivencia antagónica”. Por un lado está la aversión a lo andino por parte del sector criollo, y simultáneamente se forman “redes de solidaridad entre migrantes”. Es así que Lima se transforma en “la principal arena cultural y social donde el sujeto urbano debía construir su propia identidad” (*ibíd.*), lo cual dependía de su poder adquisitivo, de su región geográfica en Lima, y de su situación en la oposición criollo–cholo.

En cuanto al negro en el Perú, su posición presenta una cierta ambivalencia. Su estatus económico y social está configurado por las relaciones de poder existentes, lo que implica vivir en la precariedad, dado que sus condiciones materiales están más próximas a las del cholo. Por otro lado, el negro “pasa a formar parte de los símbolos de la peruanidad” por ser “uno de los grupos más antiguos de la ciudad”, cosa que le era inaccesible al cholo (*ibíd.*). Entonces, se da que el negro participaba de la jarana junto con el criollo y, sin embargo, sufría el racismo y la pobreza.

En la segunda mitad del siglo XX se da una agenda de “representatividad cultural” y “reclamación cultural” por parte del negro en el Perú. Varios procesos suceden concurrentemente: la formación y proliferación de varios

grupos de “música negra” en la costa, la profesionalización cultural a través de la investidura de ciertas agrupaciones con un carácter oficial, la institucionalización del repertorio musical a través de las escuelas de folklor (*ibíd.*). Simultáneamente, se tiene una arena política agitada con el *black power* (1960–1970) promoviendo la “revalorización de la cultura negra en los Estados Unidos”, la descolonización de África a partir de 1945, la revolución socialista en Cuba en 1959 y la revolución china en 1949. Surge así la inspiración de reclamar contra el racismo, y trabajar por una reivindicación social a partir de la creación y revaloración de prácticas culturales para afianzar una “identidad negra y peruana” (*ibíd.*, págs. 29–30).

Otra corriente importante en el Renacimiento Afroperuano es la búsqueda de vínculos culturales e históricos con la población negra en Cuba y Brasil a través del estudio de las afrodescendencias en dichos países. Si bien Feldman (2006) hace una valiosa contribución explicando la identidad del negro en el Perú en el proceso afroperuano, su concepto de “negro del Pacífico” no basta. Si en Brasil y Cuba el negro de la diáspora busca su identidad, por un lado en África (la ‘tierra madre’) y por otro lado en Europa, por el hecho de ser esclavo de ‘blancos’ brasileños, descendientes de portugueses; el negro peruano, afirma Feldman, se debate entre una mirada hacia el negro del Atlántico en Brasil y Cuba, y el blanco criollo. La construcción de su identidad es, sin embargo, más compleja. Está su relación con África, está su relación con el negro de Estados Unidos que se reivindica, a la vez está su conexión con movimientos políticos como la Nueva Canción Latinoamericana, y con los discursos de un género por entonces nuevo —la salsa— que cobra fuerza en todo el continente Latinoamericano. Finalmente, está su relación con el otro subalterno, el indio, con quien comparte una realidad económica, y con quien compartió fuertes vínculos culturales durante la colonia. Si Lima es la capital, un territorio que requiere que uno construya su propia identidad, ¿cómo se posiciona el negro peruano durante el Renacimiento Afroperuano?

CREACIÓN COMO TOMA DE POSICIÓN

Llanos tiene razón en que el Renacimiento Afroperuano en sus orígenes, entre 1950 y 1960, está fuertemente motivado por una agenda de reivindicación, revalorización, reclamación cultural que se estaba dando a nivel global (la fuerza de la negritud en África y las diásporas); que está influenciado por las tensiones políticas nacionales e internacionales de su tiempo (criollos–cholos, capitalismo–socialismo).

Conuerdo con la crítica de Llanos en que el Renacimiento Afroperuano da lugar a una nueva categoría de identidad, el *afroperuano*, que muchas veces representa mejor a los gestores del Renacimiento y sus proyectos, que al negro en el Perú. Sin embargo, el Renacimiento Afroperuano no se puede reducir a ninguna de estas críticas, ni tampoco puede algún juicio desdeñoso, dominar nuestra comprensión de lo que es. El Renacimiento Afroperuano es importante como fenómeno histórico, precisamente porque es un *renacimiento*. El negro concebido desde esa mirada está fuera de la

tensión criollo o cholo, marginado o burgués, el negro (afroperuano) se reconoce a sí mismo discursivamente como actor esencial en la historia de la nación Peruana. El Renacimiento Afroperuano, sostengo, es un *movimiento existencial*, puesto que una *identidad positiva* nueva se gesta y se construye a través del acto de creación. ¡Renacer! reinventar, reconcebir, re-crear. El decir “identidad positiva” no tiene nada que hacer con un juicio de valor (por ejemplo: bueno, favorable). Una concepción de identidad negativa del afroperuano hubiese sido concebirse como no-cholo, no-criollo. Si bien este es el caso, el negro renacido no se define sólo por lo que no es; sino que a través de la creación artística en la música, la poesía, la danza y la filosofía; el negro afirma: ¡esto soy! Lo afirma, lo baila, lo declama, lo canta. Son ritmos renovados y algunos nuevos, son prácticas que no se había visto antes en el escenario (el festejo, el landó, la zamacueca, el alcatraz, el contrapunto de zapateo, etc.), prácticas que se van construyendo, estetizando y nutriendo de diversas corrientes intercontinentales para constituirse; y de discursos igualmente abiertos.

De los paradigmas fundamentales que propulsan el Renacimiento Afroperuano, me referiré a dos que considero particularmente significativos. Nicomedes Santa Cruz, en su tesis del *lundú*, propone que la marinera limeña y la zamacueca tuvieron por danza madre al landó, que a su vez procede de una danza angoleña que se llamaba *lundú*, que tomó distintas formas rítmicas en más de 50 países en América Latina. El poder de esta tesis está en rebatir el origen europeo que le era atribuido a una de las danzas más populares en la costa del Perú, tanto entre élite y pueblo. En esta reversión de centro y periferia, Nicomedes posiciona al negro como eje central de la historia del Perú y América Latina republicana. Tompkins (2011), entre otros, observa que Nicomedes no tenía evidencia contundente para su tesis y, sin embargo, entre los artistas negros de la época fue ampliamente aceptada, y dio lugar a un nuevo espíritu de revaloración del negro, abrió camino para la formación de una nueva subjetividad.

Por otro lado, la hermana de Nicomedes, Victoria Santa Cruz, contribuye creando la primera coreografía para el landó, modificando la coreografía para la zamacueca, y formando a las primeras generaciones de bailarines negros en su agrupación *Teatro y Danzas Negras del Perú*. Victoria tenía una concepción del ritmo que podría, a primera vista, resultarnos sorprendente. Para Victoria el ritmo está en el Cosmos (Feldman 2006, Santa Cruz 2004), y si ella puede coreografiar danzas para nuevos géneros que se están asociando con el naciente afroperuanismo, o se puede tomar la licencia de modificar la forma de bailar la zamacueca, es porque piensa: “el ritmo está en el Cosmos, y yo, porque soy negra, y porque mis antepasados africanos se dedicaron por varios siglos a cultivarlo, a través de mi *memoria ancestral* puedo acceder a él. Porque accedo al ritmo directamente es que las coreografías que hago tienen más de negro inclusive que lo que se baila en África hoy, puesto que los africanos ya tuvieron que pasar la colonización”. Este parafraseo mío del paradigma de Victoria, nos explica que Victoria Santa Cruz, en términos filosóficos, era una Platonista. Ella afirma que la existencia de la entidad llamada Ritmo, no depende de que nuestra conciencia lo perciba, existe en un domino aparte y nosotros podemos acceder a él. Si para Platón era a través de la razón que se podía

acceder a la Idea de la Virtud, o la Verdad, que existen en un domino aparte (su *eidos*); para Victoria se accede al Ritmo a través del cuerpo, de la mente, y del ser que se unifica y sintoniza con el Cosmos (Santa Cruz 2004). La visión de la Victoria joven está bien representada por la letra del tema que ella misma compuso: “pa’ tocar el ritmo del tambor, negro tiene que ser”. En los años de madurez de su carrera, luego de una amplia experiencia como maestra de danza en diversos países, abrirá la accesibilidad del Ritmo al ser humano que lo busca consecuentemente, y no solo al negro.

EL ACONTECIMIENTO DEL RENACIMIENTO AFROPERUANO

Hasta ahora he presentado un escueto resumen histórico sobre las condiciones que motivan el Renacimiento. He explicado dos paradigmas fundamentales que le dieron vida, y afirmo que el Renacimiento Afroperuano se caracteriza por la construcción de una identidad positiva del negro a través de la creación artística. Ahora se puede abordar la pregunta de cuál sería el acontecimiento que le corresponde al Renacimiento Afroperuano, y la respuesta estuvo con nosotros desde el comienzo.

Exclama la muchedumbre negra: “¡El ritmo es nuestro, y es un principio metafísico!”. Este es el acontecimiento que, en mi interpretación, unifica al Renacimiento Afroperuano como un proceso de verdad. Afirmar “¡el ritmo es nuestro!” es importante porque saca al negro de la desposesión. El negro, la negra, es alguien que tiene algo: ¡tiene ritmo! Pero, ¿por qué sería esto importante, o valioso? porque “el ritmo es un principio metafísico”. Esto va en línea con la visión de Victoria; el Ritmo es algo que existe y a lo que se accede, es algo que no todos tienen, pero en esta primera fase del Renacimiento el negro sí está en la posibilidad de alcanzar. Desde la óptica de Nicomedes, el ritmo es importante porque ha dejado una huella en la civilización de hoy. La marinera limeña, que se pensaba era de origen claramente europeo está marcada por el ritmo negro, afirma él, y el mismo ritmo ha marcado y ha tomado distintas formas en todo nuestro continente. Al decir que el ritmo es un principio metafísico, quiero decir que está presente en cada esfera de nuestra vida; en el masticar, el caminar, en la existencia cotidiana, y en la existencia estética del ser humano como creador artístico, de hacedor de música y de danza. El ritmo, a la vez, existe como algo fuera de este mundo, una verdad que se le revela a quien busca y le es fiel. Este es pues el acontecimiento que estábamos buscando; y gracias a los paradigmas de Nicomedes y Victoria, entre otros, y a la fertilidad de grandes artistas, es que la llama prende fuego, que se crea un orgullo negro [*black pride*] que va de la mano con varias décadas de creación original de música, danza, poesía y teatro; en el marco de la construcción de una nueva identidad.

RITMO Y METAFÍSICA

La aseveración de que el Ritmo es un principio metafísico no puede tomarse a la ligera. Habría que señalar que la metafísica es la disciplina

filosófica encargada del problema del ser. ¿Qué es ser? ¿Existe una única cosa de la que todo forma parte, o podemos aceptar la multiplicidad? ¿Cómo es que algo puede cambiar en el tiempo sin convertirse en otra cosa? ¿Existen entidades o cosas más allá de nuestra conciencia del mundo, o las cosas son porque somos conscientes de ellas? Estas son algunas preguntas que corresponden al dominio de la metafísica. Para explorar la relación entre ritmo y metafísica tomaré como punto de partida las reflexiones sobre el ritmo de Victoria Santa Cruz (2004), explorando su conexión con el pensamiento de algunos grandes filósofos.

Victoria Santa Cruz concibe la multiplicidad en la existencia, pero sin embargo existe una fuerza unificadora a la que ella denomina "Orden Superior" (ibíd., p. 31). Ritmo, Orden Superior, y vida pueden interpretarse como sinónimos en su pensamiento puesto que dice: "El Ritmo, el eterno organizador, consecuencia y causa del Orden Superior, tiene la capacidad de establecer una relación entre fuerzas opuestas" (ibíd. pág. 31); y afirma también: "Si creemos que existe un Orden Superior —causa y consecuencia de toda vida— la posibilidad de reencontrarlo, saliendo así de la división que nos aprisiona; también existe, pues somos parte de ese Orden" (ibíd., pág. 27). Cuánta similitud encontramos entre el Ritmo de Victoria y la *armonía* de Leibniz, que la define como unidad en la diversidad (Leibniz 1989). En la práctica de hacer se adquiere la sensibilidad de conectarse con uno mismo, "empezando a ser consciente del placer que conlleva la química del Bien-estar", que "es *armonioso* y no exuberante" (Santa Cruz 2004, mis itálicas).

Victoria hace énfasis en la división que impera en el mundo hoy, pero nos dice también que sí es posible, a través de una exploración personal, devenir en la unidad. Para Victoria la capacidad humana que nos lleva a la unidad no será, como postulan varios filósofos occidentales, la razón, sino la *acción*. La acción se inicia desde el interior del ser humano; transforma y equilibra, pero cuando no se logra nuestro hacer se hace mecánico; no renueva, sino que acumula y divide. En este proceso de encontrar la unidad con el Orden Superior, Victoria le otorga prioridad al obstáculo. "El enemigo vive en casa", nos recuerda, y el obstáculo es un estímulo externo del que podemos aprender y que nos puede llevar a esta unificación interior entre el *yo* y el *enemigo* y, paralelamente, entre nuestro yo y el mundo. La acción, para ser efectiva requiere de comunicación, aceptar que a veces nuestro rol es activo y a veces pasivo. "Encontrar la conexión con el que propone" es una de las leyes rítmicas, dice Victoria (ibíd., p. 27). En la noción de obstáculo de Victoria podemos ver un claro paralelo con los afectos de Spinoza (1992). Los afectos operan sobre nosotros y, sin embargo, podemos encontrar formas de integrarlos con nuestro ser que no nos destruyan, sino que nos permitan mantener un orden en la forma de movernos, es decir, un orden en nuestro ser. Así, el obstáculo/afecto actúa sobre nosotros, y tenemos la oportunidad de crecer con sus intervenciones para maximizar la calidad de la acción (Victoria) y la capacidad de actuar (Spinoza). La expresión, y esto también aplica al orden, no es sino encontrar la conexión interna con la fuerza vital, con el Orden Superior, para producir acciones transformadoras e integradoras. La *conexión*, nos dice Victoria, es otra clave del ritmo.

Hasta ahora la discusión sobre el ritmo parece abstracta. ¿Cómo relacionar estas reflexiones filosóficas con el ritmo en la música y la danza? “Guitarra llama a cajón, y cajón a la voz primera”: armonía, diversidad en la unidad, fuerza unificadora. El intento de igualar las acciones de los tres instrumentos resultaría en la destrucción de la expresión musical. El requisito de buscar la unidad, a través de la calidad de la acción y la sensibilidad, está presente: el cantante no puede entrar por su lado con las orejas tapadas. Hay una jerarquía y el cantante, escuchando el ritmo del cajón y la guitarra, sabe cuándo entrar, aún si es en síncope. El cantante es capaz de expresar cuando se conecta interiormente con la multiplicidad que es ese trío, más allá de la ilusión performática de estar sintiendo. En la cultura peruana, y particularmente en América Latina, se habla sobre cantar, bailar, hacer las cosas con *sabor*. Victoria habla también sobre el sabor de la acción. Esa capacidad de poner sabor es expresión genuina del ser, es lo que hace a cada artista singular, y singulariza también a cada ejecución de una pieza o un género.

¿Qué es tener ritmo? respuestas coloquiales e importantes: escucho un cajón y sé moverme al compás. Suena la guitarra y zapateo con gracia y al tiempo. Bailo un landó con sabor, haces llorar la guitarra para un vals criollo, te escucho tocando y encuentro un ritmo o melodía complementaria. Tú y yo nos *componemos* en una unidad. Esa capacidad de composición, de sensibilidad, de escucha, está no sólo en el hacer artístico, sino en el hacer de la vida, en el saber vivir, y es así que el Ritmo es un principio metafísico. Alguien objetará que ninguno de los artistas que participó del Renacimiento Afroperuano se expresó así, y yo diré que eso es intrascendente. Lo que importa es que en su hacer, las agrupaciones importantes buscaron crear, innovar, encontrar un sonido nuevo, perfeccionar, y también dar forma definida a los géneros que el Renacimiento Afroperuano propulsó: estaba así presente el Ritmo como principio fundamental en la construcción de una nueva categoría de identidad: el afroperuano.

El Ritmo, como gran organizador, nunca busca reducir una multiplicidad a la misma cosa, sino encontrar un orden que los unifique. Discuto a continuación el contrapunto de zapateo como una práctica renovada, *renacida* junto con el Renacimiento Afroperuano cuando pasa de ser concurso a práctica escénica.

EL RENACER DEL CONTRAPUNTO

El contrapunto de zapateo es un evento de danza en forma de desafío. El maestro José Orlando Izquierdo, más conocido como “Lalo” Izquierdo, cuenta que su raíz está en el hatajo de negritos (J. Miranda, comunicación personal, 17 de Julio, 2019). Por las fiestas de Navidad, y con fines de evangelización, se dividía a negros e indios en cuadrillas o ‘hatajos’, usándose el término “hatajo” en un sentido peyorativo.⁵⁷ Ocurría

57 En El Carmen (Chincha) la tradición de zapatear por Navidad con el ‘hatajo de negritos’ y el ‘hatajo de payitas’ (la división en cuadrillas de mujeres zapateadoras) es aún vigente. Esta tradición de zapateo no se centra en un espectador que mira la danza, sino en la devoción que debe sentir el zapateador en danzar para el niño Jesús y la Virgen.



Figura 1. Contrapunto de Zapateo entre Antonio Vilchez (izquierda) y Percy Chinchilla (derecha) en la Peña de José “Pepe” Villalboso Cavero. Julio de 2016. Fotografía del autor.

a veces que un caporal retaba a otro a una *competencia*, para lo cual tenían que nombrar por mutuo consenso un juez y un músico acompañante. La tradición del contrapunto se hace presente también en Lima. Este desafío o *contrapunto* observaba protocolos estrictos, tanto en la manera en que los contrincantes tenían que ingresar a la escena de competencia, saludarse, saludar al juez, y retirarse luego de terminada su ronda. El contrapunto podía ser de siete rondas por zapateador, y vence el que gane de las siete cuatro; o también de cinco rondas, y gana quien realiza mejor tres de las cinco. Los protocolos en el contrapunto abarcaban también la estructura de su ronda. Si es que el primer zapateador abría su ronda con la secuencia de pasadas *A,B,C,D,E* entonces tenía que cerrarla con las mismas pasadas, pero en el orden inverso, es decir con la secuencia *E,D,C,B,A*. Al segundo zapateador le correspondía lo mismo, pero no podía repetir las pasadas del primero, y en el subsecuente turno del primer zapateador, este no podía repetir ni las pasadas que él mismo hizo en la primera ronda, ni tampoco las pasadas del segundo zapateador. Es evidente que los contrapuntos demandaban un grado extremo de destreza y capacidad de improvisación. Al final del contrapunto, se anunciaba al ganador. Los zapateadores no recibían otro premio que el reconocimiento de la comunidad que atendía al contrapunto.

Durante el Renacimiento Afroperuano, sin embargo, el contrapunto pasa de ser un concurso a convertirse en una práctica escénica. Esto quiere decir que el contrapunto constituye un número más dentro del repertorio de lo ‘afroperuano’ que se ejecuta tanto en conciertos, programas de televisión, peñas y otros espacios donde siempre hay un público presente (rayoloco5000 2007, Xiomara Rosales 2008, AcuarelaCriolla 2009). La escenificación del contrapunto, sin embargo, conlleva ciertas transformaciones importantes.

La primera transformación notable, es la adición de una ronda final con una coreografía común luego de que los zapateadores han

culminado sus rondas correspondientes. Aunque pareciera un cambio por conveniencia escénica, la adición de esta ronda hace más compleja la relación entre zapateadores. Si es que antes el contrapunto colapsaba en el veredicto de un juez que decía: "Ermenegildo es el ganador", ahora la dinámica no puede reducirse a ganar o perder. Para empezar, la ronda de coreografía conjunta proyecta la idea de que aún si tú y yo que hemos zapateado nos hemos desafiado, y al margen del resultado de ese desafío, los dos estamos aquí para cerrar esto juntos, para que esto se resuelva en jarana: unidad. En el contrapunto escénico el énfasis está en el proceso. Uno de los objetivos del zapateador durante el contrapunto va a ser llevarse el aplauso del público, sus exclamaciones, sus risas; lograr conectar con la audiencia de una manera más fuerte de lo que el otro lo logró. La risa es importante, y nos lleva a otra transformación mayor: el uso del gesto lúdico. En el contrapunto como práctica escénica se introducen gestos al finalizar la ronda para proclamarse superior ante el público; por ejemplo limpiarse los zapatos en el pantalón del otro. Estampar fuerte el pie como si uno estuviese aplastando al otro, o cepillar el pie de un lado a otro como limpiando el piso de las marcas que dejó el otro. Pero los gestos lúdicos no se reducen al interludio entre rondas. Los maestros saben combinarlos con las pasadas y darles un toque humorístico, y a menudo la manera de diferenciar una pasada de lo que el otro hizo, es añadiéndole alguna forma de estilo cómico usando por ejemplo el torso, los brazos, la expresión facial y las acentuaciones rítmicas.

Una consecuencia de llevar el contrapunto al escenario, es que la formalidad estricta con que se llevaba a cabo como competencia se sacrifica en favor de un aire jocoso que engancha a la audiencia. Ya no se esperan numerosas rondas de intercambio entre zapateadores, y por lo mismo, hay un repertorio amplio de pasadas que se han convertido en canon y que los zapateadores saben utilizar con juicio, pero la mayoría de zapateadores no han sido entrenados bajo el requerimiento de una muy alta capacidad improvisativa. Los contrapuntos escénicos pueden ser hasta de una ronda por zapateador antes de la ronda común. Inclusive, hay ocasiones en que un zapateador interrumpe la ronda de otro como gesto lúdico para desconcentrarlo, y otras en que un zapateador aparece de súbito y descompensa las dinámicas de competencia entre los zapateadores. En el contrapunto escénico, estos dispositivos permiten también la participación de más de dos zapateadores y el desarrollo de narrativas que combinan apariciones súbitas de bailarines, gestos lúdicos y destreza zapateando para hacer del contrapunto un evento singular. Resumo entonces las transformaciones que he mencionado en la siguiente lista, enfatizando en que estas modificaciones operan de manera conjunta para hacer del contrapunto un concepto nuevo:

- Adición de una ronda final con coreografía común.
- Interacción entre zapateadores durante y entre rondas.
- Manejo del gesto lúdico como herramienta para ganarse el favor del público por sobre el otro zapateador

- Construcción de narrativas entre dos o más zapateadores.
- Canonización de un repertorio amplio de pasadas fundamentales que el zapateador toma como base.

¿Cómo puede este nuevo contrapunto servir como concepto? Probablemente la representación verbal más cercana para nosotros, los peruanos, es “el que se pica pierde”; y sin embargo el contrapunto escénico ya no se reduce a ganar-perder. El énfasis está en el desafío: hay que saber responder, hay que saber encarar una situación que reta nuestras habilidades. Es común a la realidad de muchos países que “hay que lucharla” para poder sobrevivir, salir adelante, para hacer realidad nuestros sueños. El contrapunto encarna esta capacidad de lucha y respuesta. Sin embargo el desafío no representa una rivalidad cerrada entre dos, pues hace crecer a los que participan de él. El público es un mediador que resuelve, participa aplaudiendo, riendo, alentando a cada zapateador. Entonces bailarines, músico acompañante y audiencia, forman un pequeño cosmos donde los afectos circulan, pero la coreografía común al final provee otro cierre. El contrapunto nos enseña que el mundo no es binario, que las relaciones con los demás, aún si nos retan, nos enriquecen, y que con algo que pareciera tan exterior como el uso del gesto lúdico, también podemos cambiar el desenlace del desafío. Tenemos que saber interpretar y manejar gestos para poder posicionarnos mejor en la dinámica compleja del mundo, que es de desafío.

¿QUÉ SERÁ RENACER?

Re-nacer: nacer de nuevo en algún sentido, posiblemente figurado. El término en inglés *revival* tendría la traducción más débil de ‘revivimiento’, ‘resurgimiento’ de algo. *Revival* en la literatura de etnomusicología y antropología de la danza se suele referir a la puesta en vigencia de una o varias prácticas musicales o danzarias, que estaban siendo relegadas al pasado por parte de una comunidad de cultores, público y mediadores (Nahachewsky 2008, Livingston 2014). Sin embargo, en este texto me he esforzado por mostrar que el Renacimiento Afroperuano fue un movimiento trascendente y transformador, basado en la aserción de la identidad positiva del afroperuano, identidad que se construye y se afirma mediante la creación y la práctica de lo creado.

El Renacimiento Afroperuano no puede reducirse a un movimiento de creación artística. Es un movimiento existencial que responde a las transformaciones de su época (el proyecto de una negritud global, ambiente político agitado en América Latina) y que nos provee de una respuesta a la pregunta “¿qué es ser negro?”. Me atrevo a establecer una comparación entre el Renacimiento Afroperuano y el Renacimiento en Europa del siglo XV. En este último se tiene la sustitución del sistema Ptolemaico por el Copernicano, invenciones y apropiaciones tecnológicas (por ejemplo, el papel, imprenta, compás, pólvora), y la llegada de los europeos a continentes que les eran nuevos. Durante el renacimiento,

el humano occidental *toma conciencia*: animado por el resurgir de la antigüedad, se libera de la jerarquía divina y de la inmovilidad de la Edad Media para entrar en lo que varios autores entienden por modernidad. Si el problema fundamental de la Edad Media era Dios, el problema de la modernidad es la pregunta Kantiana “¿qué es el hombre?”. El ser humano descubre su espacio interior y se atreve a *crear* en la técnica, el arte, la política y la filosofía (Buckland 1999, Encyclopaedia Britannica 2018).

En el Renacimiento Afroperuano se da una inversión entre centro y periferia en el rol del negro en la historia universal concebida desde el Perú gracias a la tesis de Nicomedes, y al proyecto de liberación del negro en África y los Estados Unidos. El Renacimiento Afroperuano comienza como una explosión creativa de las artes: música, danza, poesía y teatro. Si el Renacimiento occidental trae consigo la colonización de las Américas, el Renacimiento Afroperuano ¡es un grito de liberación! su *telos* o causa final se orienta hacia la construcción y afirmación de una identidad positiva, lo cual pasa por una agenda también política de reacción contra la discriminación y el racismo.

Desde una mirada crítica, sin embargo, tenemos que aceptar, como dice Llanos (2019), que en la construcción de la identidad afroperuana se oscurecen las prácticas y la identidad del negro en el Perú, y que durante el Renacimiento circulan y compiten varios discursos sobre el afroperuano. Re-nacer implica que ciertas cosas del ser que era antes, se instancian otra vez y, sin embargo, otras se desvanecen. Aun así, tendríamos que preguntarnos si es que las prácticas que pierden visibilidad por el surgimiento de lo afroperuano, no se hubiesen oscurecido totalmente en una identidad que permanece marginal. En las reflexiones filosóficas de Victoria se sienta una base nueva para concebir el Ritmo como principio organizador del cosmos, y el ritmo como elemento artístico. Si bien no todos los artistas afroperuanos reflexionan a este nivel de profundidad, la necesidad de expresarse a través de ritmos y una forma de movimiento que les sea propia se transmite. Si es que hay algo que el Renacimiento Afroperuano no termina de revertir es la desigualdad y la pobreza que afecta aún a sectores de la población negra en el Perú, aunque le provee al negro de una nueva visibilidad dentro de una sociedad que estaba polarizada entre criollos y cholos. El proyecto que comenzó con el Renacimiento debe hoy continuar.

UNIVERSALIZACIÓN: AFROPERUANO, PERUANO, HUMANO

“¡El ritmo es nuestro, y es un principio metafísico!”, clamó una voz, y luego la multitud. Este es el acontecimiento, la fisura que nos permite ver el Renacimiento Afroperuano como un proceso de verdad, pero ¿quién, quiénes claman? Al comienzo del Renacimiento Afroperuano se afirma que el ritmo es negro, y que “para tocar el ritmo del tambor, negro tiene que ser”. Se produce sin embargo, con el transcurrir del Renacimiento, un proceso de apertura hacia lo universal: Félix Casaverde critica contra continuar favoreciendo lo ‘afroperuano’ sobre la peruanidad misma (Elías

Llanos 2019), y Victoria Santa Cruz en su carrera madura reconoce luego que el Ritmo está en el cosmos y no es exclusivo del negro, sino que todo ser humano tiene acceso a él. Esta universalización es necesaria para poder decir que el Renacimiento Afroperuano es un *proceso de verdad* (Badiou & Vicente 1999, Badiou 2004). Este proceso comienza con el acontecimiento “¡el ritmo es nuestro!”, pero ha requerido un compromiso de generaciones de artistas negros, y a la vez de su dedicación a enseñar y difundir sus prácticas entre un público universal; en términos de Badiou, ha requerido de una fidelidad a la verdad. Dicho proceso ha dado frutos. Si bien el mundo de hoy está orientado a la fusión, los patrones rítmicos que estandariza el Renacimiento están regados a lo largo de todo el espectro musical del Perú. Por poner otro ejemplo, al momento de escribir (Octubre del 2019) hay en la ciudad de Arequipa (que históricamente no tuvo población negra ni filiación con los negros en el Perú) más de cinco agrupaciones dedicadas a música y danza afroperuana; y en Lima hay varias escuelas de danza donde se enseña zapateo afroperuano así como otros ritmos a un alumnado no-negro. La apertura, entonces, no sólo ha sido ideológica, sino que se manifiesta también en los procesos de transmisión del conocimiento artístico.

El Renacimiento Afroperuano nos ha enseñado mucho: el valor de afirmar nuestra identidad colectivamente y sostenidamente a lo largo del tiempo, mediante la creación y la práctica militante, el valor de abrir a lo universal aquello valioso que se genera, y en específico a través del contrapunto escénico de zapateo, aprendemos que conocer y conectarnos con el Otro, la Otra, es siempre un desafío.

El desafío no se reduce a ganar o perder, sino a conocernos, interactuar, explorar y crecer.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta Ojeda, Manuel

2015 *Aportes para un mapa cultural de la música popular del Perú*.
Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Acuarela Criolla

2009 “PERU NEGRO ‘Zapateo’-Estocolmo 1998”, [YouTube].
Consultado el 17 de mayo de 2017, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oySDcawCdj0&feature=youtu.be>

Badiou, A.

2004 *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. Traducción de Raúl J. Cerdeiras, México: Herder, México DF.

2013 "Affirmative dialectics: from logic to anthropology", *Badiou Studies* 2(1), págs. 1–13.

Badiou, A. & Vicente, J. R.

1999 "San Pablo: la fundación del universalismo", *Anthropos*, vol. 108.

Buckland, T.

1999 *Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography*. Macmillan Press Ltd.

Santa Cruz, Rafael

2004 *El cajón afroperuano*. Lima: Cocodrilo Verde ediciones.

Denegri, Marco Aurelio

2009 *Cajonística y Vallejística*. Lima: Editorial San Marcos E.I.R.L.

Elías Llanos, F.

2019 "Negro, peruano, afroperuano", en: *Felix Casaverde, guitarra negra*. Lima: UPC.

Enciclopedia Británica

2018 "Renaissance". Consultado el 07 de setiembre de 2018, disponible en: <https://www.britannica.com/event/Renaissance>

Feldman, H.

2006 *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the black Pacific*. Wesleyan University Press.

2005 "The black pacific: Cuban and brazilian echoes in the afro-peruvian revival", *Ethnomusicology* 49 (2), págs. 206–231. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20174376>

Hegel, G. W. F.

2017 *Fenomenología del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica.

Leibniz, G. W.

1989 "Discourse on metaphysics", en: 'Philosophical papers and letters', *Springer*, págs. 303–330. Publicado originalmente en 1686.

León, J. F.

2006 'Mass culture, commodification, and the consolidation of the afro-peruvian "festejo"', *Black Music Research Journal* 26(2), págs. 213–247. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25433774>

Livingston, T.

2014 "An expanded theory for revivals as cosmopolitan participatory music making", en: C. Bithell & J. Hill, eds, *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford University Press.

Nahachewsky, A.

2008 'Folk dance revival strategies', *Ethnologies* 30(1), págs. 41–57.

Rayoloco5000

2007 "Peruvian dancer - zapateo contrapunto peruano", [YouTube]. Consultado el 17 de mayo de 2017, disponible en: <https://youtu.be/GlpRrT6bXqo>

Santa Cruz, Victoria

2004 *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: DESA SA.

Spinoza, B.

1992 *Ethics: with the treatise on the emendation of the intellect and selected letters*, Hackett Publishing. Publicado originalmente en 1677.

Tompkins, W.

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de música y danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro universitario de folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Xiomara Rosales

2008 "RecuTecu 2001 by DeRompeyRaja-Chptr12 Contrapunto de Zapateo" [YouTube]. Consultado el 04 de junio de 2017, disponible en: <https://youtu.be/GqGIISS1Er4>