

DONATIVO
MILDRED MERINO DE ZELA



DE LA "SAMBA" DE AFRICA
A LA "MARINERA" DEL PERU

Por Fernando Romero

INSTITUTO RIVA AGÜERO
BIBLIOTECA

13 JUL 2000

40522

Dejo constancia de que los datos musicales y coreográficos utilizados en la Tercera Parte para describir "La marinera" de hoy en su expresión limeña, me fueron bondadosamente proporcionados por la Señora Rosa Alarco, hoy distinguida musicóloga, quien por entonces era una de las pocas personas que con conocimiento de las cosas y con amorosa dedicación estudiaba lo relativo a la marinera.

El Autor.

*Para Mildred
con diez copias
FR*

INTRODUCCION

Sin que ninguno de los sectores en controversia ofrezca bases probatorias de sus tesis, hace tiempo que por parte se niega y por otra se afirma la influencia del ritmo negro en la música y la coreografía costeñas. La reciente obra del argentino Carlos Vega ha fortalecido a quienes rechazan el aporte africano. Pero éstos no tienen en cuenta que dicho escritor aborda el tema desde el punto de vista extranjero. Si en muchas páginas de su obra se refiere al Perú, no puede ser con el objeto de aplicar su tesis a nuestro territorio, sino para buscar aquí el punto de partida de ciertas manifestaciones musicales o coreográficas que se hallaron o hallan en Argentina. No es de creer que Vega haya tratado de decir del Perú cuanto se refiere a su país. Y no es presumible porque, como hace arrancar su estudio del momento en que termina la esclavitud del negro, parece desconocer todo lo que se refiere al ritmo y a la danza africanos durante los tres siglos de coloniaje peruano que forman, precisamente, el período durante el cual pudieron encontrarse diferenciados los tres elementos -africano, español y aborígen- que él toma ya en la amalgama que significa lo criollo. Además, el radio de la investigación de Vega es demasiado corto para que le permita hacer aseveraciones sobre el Perú. Porque quien conozca algo referente al proceso de la inmigración del hombre de color en América, convenirá conmigo en que para llegar a cualquier conclusión sobre los esclavos peruanos precisa investigar lo que se refiere a los panameños, ecuatorianos, colombianos, argentinos y chilenos.

Confieso no estar al lado de quienes niegan la influencia negra en la coreografía y en la música costeñas. Y esto porque no tengo nada que lo fundamente. Hace tiempo que exploro pacientemente lo relativo a la inmigración de ébano en el Perú. Conozco que hubo africanos en nuestra costa desde los primeros viajes de los conquistadores. Se que en determinado momento ha sido elevado el porcentaje de hombres de esa raza dentro de la población total de la zona marítima, llegando en Lima, por ejemplo, a casi un 40% a mediados del siglo XVIII. Estos precedentes, unidos a ciertas deducciones y datos que paso a exponer en su forma más resumida, hacen que me coloque en un campo opuesto al que ocupan los que todo lo atribuyen a españoles y yungas.

El peninsular trajo consigo su música, tanto la religiosa cuanto la cortesana y la popular. De allí que durante los siglos XVI y XVII -pues ya en el XVIII comienza la influencia franco-italiana, de que luego trataré- sea hispánica la base armónica-ritmica melódica de la música virreynal. Las formas religiosa y cortesana se ubican en los lugares que les son propicios: iglesia y salón. Pero la otra es la que más se difunde: viene del pueblo y al pueblo vuelve. De ahí que durante esta época la mayor influencia debió ser ejercida por los cancioneros de los vihuelistas castellanos y sevillanos, "que al lado de pavanas y fantasías supieron explotar la mina inagotable de la música popular que form allí su substratum", según afirma Salinas Cosío. Hay que añadir que en ese substratum existía una infraestructura africana; la que los moros habían dejado a su paso por la Península.

En la tierra conquistada, por su parte, vivía un pueblo tan musical que todos los actos importantes de su vida colectiva solía

acompañarlos con el canto y la danza, canto y danza de caracteres singulares para el europeo y que los españoles no lograron hacer desaparecer, no obstante las prohibiciones de carácter oficial y religioso que dictaron con ese objeto. Y tampoco pudieron acallar otra expresión musical y coreográfica que se entronizó con el metimiento del esclavo: el ritmo fantástico, desenfrenado y sensual del Africa lejana y tenebrosa. Este batió durante trescientos años en el Perú. Pero, frente a los otros dos, no pudo permanecer incólume. Ante una gama nueva y en posesión de instrumento que hasta entonces desconocía, el africano tuvo que cambiar el procedimiento técnico, la expresión musical. Pero esto no implica que se desvirtuara el sentido íntimo de lo expresado. Como en el caso del indio, que Sas ha tratado, la consecución del material descubierto debió producir ese cambio porque fué la causa de que el negro "desentrañara la base armónica latente que palpita en el fondo de toda forma melódica". Igual debió suceder con el español y el aborigen con respecto al instrumental africano traído por el esclavo.

De allí que no sea mi intento asegurar que la música de esclavos que nos ha llegado -menos aún la que hoy suena en la jarana popular-, sea africana. Lo que intento expresar es que muchas de esas formas tienen influencia negra, cuyo porcentaje toca expresar al musicólogo. Se trata de viejas canciones y danzas traídas por los esclavos y distorsionadas aquí por un proceso de sincretismo y transformación euroamerindio. O son expresiones musicales y coreográficas españolas e indígenas que al pasar por el tamiz del bozal, tomaron parte del sensualismo, del vigor salvaje, de la riquísima fantasía rítmica, de la esencia musical, en suma, del hombre de color. Aún quienes expresan, como Sas, que las influencias negras son escasas en la música peruana, reconocen su existencia. De otra manera no se explicaría que este musicólogo considerara un grupo "negro-peruano" entre los que han entrado como sumados a nuestro folklora. Raygada, en cambio, piensa que la música zamba -es decir, chola-negroide-"es la que mayor carácter ha dado al folklora musical criollo".

Resulta casi inútil resaltar un hecho muy comprensible: el acento negro que se nota en la música peruana es inversamente proporcional al momento en que se la oye, y a la distancia en que suena con relación a los centros esclavistas. Una marinera actual, por ejemplo, está menos teñida de negro que una chilena del siglo pasado. Y una de esas resbalosas de Catamarca que da Vega en su libro, después de recorrer tan dilatados espacios geográficos se ha distorsionado de tal manera, que si la hacemos oír en nuestros Chiclayo o Piura no sería reconocida como tal por un criollo de cepa.

Para el negro, se ha dicho, la música nació antes que Dios; tanto que él llegó a éste por aquélla. Metáfora o axioma lo anterior, cierto es que el temperamento del hombre de color es extraordinariamente musical, y que su sentimiento del ritmo lo hace bailar hasta cuando camina y cantar hasta cuando habla. Eso lo importó a América desde su selva sonora y misteriosa, cuando lo trajeron a golpes y lo agruparon en masas heterogéneas cuyos componentes ni igual lenguaje hablaban. Entonces, gracias a aquel ancestral temperamento, la música y la danza fueron expresiones que permitieron la evasión emocional, el desahogo del espíritu. "Cantó y bailó el negro cuando algún fugaz reposo se lo permitió- dice, desde Cuba, Salvador García Agüero-; y por su canto pasaron confusamente las rudimentarias emociones de su vida exterior, re

vividas con el dolor de lo perdido, y por su baile cruzaron, invocados en sombría queja sus dioses y sus ancestrales conceptos litúrgicos en una resurrección rítmica". "Después -añade- pasaron al canto las impresiones recientes". Y "el estado anímico de esta etapa, los contactos humanos recibidos, y la influencia de todos los demás factores ambientales, fueron marcando su huella lentamente modificadora" para darle los matices diferenciales.

Para el español conquistador, que antes de venir a América ya había convivido con el esclavo negro en la Península, no podía pasar desapercibido ese su temperamento musical. De allí que lo explotara en el Perú desde el principio del coloniaje, utilizándolo en las ceremonias públicas. Por eso ya encontramos al africano y su inseparable tambor en el recibimiento del segundo Virrey. A partir de este momento -1551- es el negro quien siempre tendrá a su cargo el atabal en festejos de esta naturaleza.

Pero antes de que el Cabildo limeño, utilizando con fines colectivos el sentimiento rítmico del negro, sancionara prácticamente su derecho de expresarse, ya el esclavo había hecho retumbar por sí mismo su tambor. El 21 de enero de 1549, los miembros de esa corporación municipal dejan constancia, en una junta, de que las reuniones de africanos, "en bailes o por otras vías", degeneran en robos y borracheras. Sin embargo, éstas siguen realizándose. Y como en agosto de 1563 "los negros hacen bailes con atambores en las calles públicas de esta ciudad, donde resulta que no se puede pasar por ellas, e las cabalgaduras se espantan y suceden otros daños e inconvenientes", se ordena por pregón que los esclavos sólo toquen sus instrumentos y sólo dancen en la Plaza Mayor o en la de Nicolás de Ribera "El Mozo".

Mas la ola rítmica es incontenible. Corre y corre por las ciudades de la costa, empapando de sonos negros cuanto encuentra a su paso. Por eso el siglo XVII es casi de absoluta libertad para el esclavo en este sentido. Y durante él resuenan los cantos de reyes, deambulan las mascaradas totémicas, implora el himno litúrgico y excitan los sentidos las danzas sexuales. A veces una u otra de estas manifestaciones musicales o coreográficas se presenta al unísono con otras españolas e indígenas, o mezcladas con ellas, en regocijos públicos y grandes fiestas comunales. En otras ocasiones permanecen aisladas y misteriosas, al amparo de las cofradías que los españoles habían permitido en el Perú, a imitación de lo que se hacía en España.

Las procesiones, grandes espectáculos religiosos del Virreynato, son el pretexto mejor que el negro encuentra para llevar su canto y su danza ancestrales a la vía pública. Como el cristianismo no podía haber cuajado todavía en la grey de colot, el recorrido de los santos católicos por las calles de la ciudad no era sino un bárbaro contubernio de prácticas fetichistas, ritmo y color. Precisa recordar que las procesiones transitaban arrastrando consigo una atmósfera sensual, que partía de la semidesnudez de la mulata santera y quedaba integrada por los arcos y balcones de los que caían lluvias de flores, pájaros y décimas "haciendo vergeles las calles y un paraíso las plazas", según dice un escritor nacional. En los arcos, por ejemplo, se juntaban piezas de plata, brocados, sedas, tapices, joyas, flores y cuadros, estatuas, jeroglíficos y grandes espejos que duplicaban el boato. En medio de este esplendor y de este hálito cargado de incienso, perfumes y ritmo musical, salían las tribus y naciones a

fricanas con su bandera distintiva, sus reyes y su corte. Teñidas las caras de acuerdo con los colores propicios a los viejos dioses de su lejano continente, los súbditos más ecuanimes acompañaban a las imágenes, aullando y danzando al son de instrumentos que producían estrepitosos ruidos. En cuanto a los esclavos más entusiastas, se reunían en sabáticas bandas de emplumados, gigantes y cabezudos y diablos, caracterizados como para las ancestrales danzas totémicas. Búsquese en los Diarios de Lima, de Suardo y Mugaburu, y se hallarán muchas descripciones de cortejos religiosos donde figuran "morenos con máscaras" y "mulatas, con banderas, bailando con mucho regocijo".

La música y la coreografía religiosa de los negros habían salido a las calles desde las cofradías. Fueron éstas un gran acumulador del ritmo africano. Ellas lo recibieron desde el inicio de la trata y lo conservaron amorosamente durante todo el Virreynato. Tan es así que encontramos las prácticas africanas en esas corporaciones hasta en los finales del siglo XVIII. En 1722 un edicto general tiene que prohibir el panalivio y el sereno que bailan en las cofradías, por peligrosos "tanto por los movimientos cuanto por las coplas que los acompañan". El Abate de la Blanchardiere, en 1747, refiere que los negros se juntan en fiestas los domingos "y entonces practican sus bailes africanos y se embriagan con guarapo". Y en 1791, el Mercurio Peruano da la descripción más completa que se conoce de lo que eran esas corporaciones de africanos. Aquí se dice de bailes donde figura el viejo "golpe de frente" de la coreografía oriental; de los figurones pintados en las paredes, que representaban no sus reyes, como dice el descriptor, sino sus dioses; del ganzá, el tambor congo y la marimba bantú; de los cantos funerarios; y hasta de los ritos de pasaje africanos, pues no es otra cosa el guitaluto que allí se cita. En esta forma son las cofradías el reducto desde el cual el negro defiente su música de los asaltos que le dan mulatos y zamboingas, influenciados por otros ritmos. Porque en el siglo XVIII se había producido ya, según Riva Agüero, una "mestiza y a bigarrada vegetación de los pasacalles, cascabelitos y negritos", que no excluía a los fandangos, ranas y boleros de la más pura cepa española, conforme añade Salinas Cosío. Es éste el momento, también, en que empieza la influencia musical ítalo-francesa, a la que no escaparían ni "las tocatas, canciones a la guitarra y conciertos instrumentales y corales" que precedían las actuaciones literarias de la academia palatina del Virrey Castell-Dos-Rius.

Cuando comienza el siglo XIX aún suenan el llamador y el repicador, el violín bantú, la quijada -y hasta parece que la puíta o cuíca- en las cofradías, según la descripción que hace Steven son de la mandinga de San Lázaro. Pero como la Independencia termina con la trata, el bozal comienza a desaparecer de la ciudad y con él mucho de lo auténticamente suyo. En 1832 todavía el viajero últimamente citado describe la procesión de Corpus Christi en forma análoga a como lo han hecho Haënke y otros. Pero, en realidad, es el ambiente rural donde precisa ir a buscar el ritmo del esclavo. Por eso suena en Cañete la jualiija para una danza de navidad que es sincretismo euroafricano y el buen viaje, canción de trabajo esta última, como las de la poda y de la pisa de uvas que se dejan oír en Pisco. En el ambiente urbano apenas si se encuentra algo muy particular y por única vez en forma escrita y lengua africana, con la canción que los congos dicen en Li-

ma a Baquijano y Carrillo en 1812, y que ya he transcrito en un artículo.

Con el advenimiento del régimen republicano termina el reinado musical del bozalón y empieza el del criollo, con un área mucho mayor que la de aquél, puesto que es la época en que las formas peruanas empiezan a florecer en el resto de Sudamérica, merced al proceso de las migraciones internas que señala Vega. He aquí el período en que el mulato es en Lima el árbitro de la coreografía. Gracias a Fuentes perduran nombres célebres. Tragaluz, como su boca es una orquesta completa, sin emplear instrumento alguno da lecciones de londú floreado -posiblemente variación del londú bozal-, valse de aguas -arreglo de la agua 'e nieve- y cachucha intencional. Elejalde tiene su especialidad en el vals y la zamacueca de sociedad. Monteblanco es el predilecto de las niñas distinguidas y las colegialas, a las cuales, en zambísimo estilo culterano, se dirige con el siguiente saludo: "Señorita, ¿cómo ha sufrido usted el curso de anoche acá?" También Martínez es profesor de gente de alta clase. Todavía en 1867, dice Fuentes, existe uno de esos maestros de color: Navarro. Pero en el crisol del tiempo se ha fundido ya el producto humano específicamente costeño: el zambo. Si en la reconditez de su temperamento musical bate el tambor africano, también suena el arpa española y se lamonta el pincullo aborígen. De estos tres elementos genéranse el baile y la música nacionales. Toca a los musicólogos opinar sobre lo que éstos escribieron de cada uno de ellos. Pero en adelante quiero ahora poner ante los ojos de quienes niegan la influencia negra que puedan tener, algunos hechos que quizás les haga cambiar de opinión.

Dentro del panorama coreográfico y musical del pueblo del Perú, el siglo XIX pertenece a un baile del que parecen derivarse todos los que hoy existen en nuestra costa: la zamba-clueca, zambacueca o zamacueca. El nombre en que coloco estos nombres no es arbitrario sino que trata de sugerir un proceso de cambio vocabular por contracción. Aunque no haya nada que lo pruebe de manera definitiva, se cree que la danza aparece primero como zamba y luego recibe el adjetivo que trata de precisarla. Dentro del simbolismo del gallo y la gallina que los derivados de la zamacueca parecen contener, muy bien caería aquel adjetivo a la mulata pollerona que se mueve, erguido el cuello y las caderas en rítmica alternancia, como el ave que parece representar cuando se encuentra en el estado de aovo.

Pero lo anterior son suposiciones. Lo concreto, en cambio, es que resulta muy singular que esta danza sea denominada como una africana que aún se baila en el Brasil: la zamba. Y que desde su aparición exista una especie de apareamiento entre ella y el elemento de color peruano.

Cada uno de los viajeros que llegan al Perú, especialmente a Lima, durante el siglo de la zamacueca, al hablar de ella señalan a los zambos y negros como sus mantenedores y cultores. Así, el marino inglés anónimo de Three years in the Pacific (1833); Wilkes y Smith, en 1839; Radiguet, en 1841; Grandidier, en 1857; y Wiener en 1877. Pero, además, algunos de ellos hacen declaraciones muy concretas. Botnilliau (1850), por ejemplo, dice que cuando termina la fiesta de San Juan, en Amancaes, las zamacuecas recomienzan entre los negros, en las chinganas. Predier (1897) ha

ce notar que son las mujeres las que dicen la canción, como sucede en muchas danzas africanas, dado el papel que toca al sexo débil dentro del culto fetichista. Bressón (1872) habla de la afición de las mulatas a ese baile. Y Zapiola, por último, expresa que en 1812 la zamba era muy popular y que la música de la zamacueca era particular, "especialmente en el ritmo y colocación de los acentos, propio de ella, cuyo carácter nos es desconocido, por que no puede escribirse con las figuras comunes de la música". Esta afirmación dice mucho respecto a su africanidad. ¿Qué otra cosa podía sonar tan extrañamente al oído del viajero?

Además de los testimonios literarios que prueban el íntimo acercamiento entre nuestra población de color y esa forma coreográfica, sirven para apoyarlo los testimonios pictóricos. Contémprensen las láminas que el mismo Vega incluye en su libro y en ellas se hallará que en 1823, 1845 y 1856, son negros o zambos los que aparecen bailándola. Véase, además, todo lo que sirvió para dar la impresión gráfica que ampliara las descripciones de la fiesta de San Juan, en Amancaes -día de Santa Zamacueca-, especialmente lo de Pancho Fierro. Allí se hallarán Manonga Angulo y las viveras de color, y la zamba que va y los negros que vuelven de la jaranera pampa.

Por si lo anterior no sobrara, recurramos a los costumbristas. Pardo, en Frutos de la Educación (1829), menciona los famosos bailes de mulatas que por entonces se celebraban. Y, por boca de Don Manuel, quejándose de la forma como la protagonista ha bailado una zamacueca, dice que dicha gracia la deberá, seguramente, a algún artista africano, pues es a la destreza de éstos "a quienes se encomienda ese ramo de enseñanza". Algo análogo, en cuanto a la influencia del negro en nuestra música, dan a comprender El Murciélago, El Tunante, Villarán, Palma y hasta los periódicos de la época. La Zamacueca Política (1859) dice que los libertos no hacen sino bailar esta danza noche y día en los callejones y que el pueblo disfruta "de su antiguo baile dándole diferentes denominaciones". Y, por último, que todo se ha hecho zamacueca en el Perú.

Así como esa forma coreográfica entra al salón e invade las plazas y calles hasta aparecer en la política, según el artículo citado, también se presenta en escena como integrante del espectáculo teatral. En 1831 las señoritas Lagunas y Navarrete bailan la sogá, el ondú de Arequipa, el azúcar y la zamacueca en el teatro de Lima. En 1840, en el beneficio de Teresa Navarrete, la señorita Aguilar presenta "la guaragua conocida como la mozamala o alza-que-te-han-visto". En 1856 se exhibe, con Emilia Frediani, Amalia Pérez y Ramírez Alonso, en el estreno de "La mozamala", de Segura. La célebre troupe "Martinetti-Ravel" la pone en escena en 1862. Y hasta en 1873 pasa a integrar el espectáculo dado con motivo del beneficio de Rosa Expert de Vadillo, junto con el zapateo cubano, el palomo mexicano y un cucuyé. Además de estas ocasiones, precisa considerar las veces que es bailado y cantado en las fiestas públicas, especialmente en las de máscaras, en las cuales es danza de las cuatro de la mañana.

Pero el baile nacional ya no agarra tan firme como antes en el alma de aquel peruano que no sea cuarterón, negro o zambo. Lima ha perdido su cetro sudamericano y empieza a ser conquistada por música y bailes extraños al medio, aunque éstos sean a veces los

antiguos del Perú. El vals, el schottis, las polkas, las mazurkas y muchas otras entablan su lucha contra lo que aún sabe algo a esclavo costeño. Un diario de Lima, ya en 1831, se queja de que el Juez de Espectáculos haya permitido la exhibición en tablas de formas "propias de personas corrompidas... que jamás se acostumbra en ningún estrado de gente honrada". En el baile de máscaras que se realiza en el Principal, en 1858, sucede la significativa escena que narra un cronista de la época: "El pueblo soberano pidió la segunda noche zanguaraña o zamacueca; la orquesta tocó un cosa que ni el diablo adivinaba lo que era; pero las parejas se pusieron en facha y las mozas malas con los mozos no bucnos bailaron con tal doaire, gracia y desenvoltura, cual si se encontraran en una taberna de Malambo. Se hizo prevenir al Director de la Orquesta que no repitiera tal zamacueca; pero el pueblo soberano, capitaneado por un señor teniente coronel, cuya carrera es toda una zanguaraña, pidió otra... otra... y la zanguaraña se bailó, se tocó... y la orden de la autoridad se eludió por los gritos del jefe". Esto llega tan hondo que en un baile anual de los artesanos, en 1870, "hasta se suprimieron las chilenas con el fin de conservar el buen tono", según un articulista.

Ni el buen tono pudo matar aquello que respondía al grito abuelo. Dijo don Ricardo Palma, expresándose concretamente sobre nuestro problema racial, que "quien entre nosotros no tiene de inga tiene de mandinga". El bozalón que todo costeño lleva más o menos metido en el alma, siempre supo responder al llamado. Ya Segura lo hizo notar, concretándolo a la fuerte atracción que sobre nosotros ejerce la música rauca que aprendimos de Africa. En Lances de Amancaes está escrito el acierto:

J. - ¡Toquen polka!
 C. - ¡Habrá mulón!
 T. - ¡Qué polka ni qué mazurca!
 cuando un limeño está en turca
 no hay más polka que el cajón...

con lo cual se adelantó a expresar lo que muchos años después ha dicho Guillén en Cuba, todo lo bellamente que le es peculiar, en su Canción del bongó:

- Aquí el que más fino sea
 responde si llamo yo.

También el poeta antillano tuvo un predecesor en la idea que en la misma canción sigue a la consignada. En un listín de toros de hace medio siglo, Fernando Soria dejó estampada esta gran verdad:

Usted mismo que critica,
 hasta con los pies repica
 si oye guitarra y cajón;
 y cantar con voz ronquita
 que le llega a usted hasta el alma:
 "Palmero sube a la palma
 y dile a la palmerita".

Así, pues, merced al vigor que sabe poner el pueblo para defender lo auténticamente suyo, el ritmo negro siguió y sigue batiendo en el Perú. Mucho tuvo que combatir, indudablemente, y de ello

ya dijimos algo. Pero resta expresar que ha sido el principio del presente siglo el momento en que corrió mayor peligro de morir. Hasta entonces las influencias, por no responder a nada ancestral, quedaron en la epidermis de lo peruano y fueron más o menos persistentes. Pero cuando en Estados Unidos, en Cuba, en Brasil y en Argentina se produjeron las múltiples formas del rag-time y los bailes negro-andaluces que hasta hoy subsisten -jazz, blue, charleston, danzón, rumba, maxixe, milonga, tango-, encontraron capas permeables en el almario de nuestro pueblo. Por derivarse aquéllas de un sincretismo negroamericano, estaban cercanas al sentimiento criollo que también es amalgama formada a base de esos elementos. Entonces empezó a escucharse, con monótona persistencia el disco fonográfico y el rollo de la pianola manufacturados fuera del país que, lógicamente, producían melodías que nos habían sido extrañas hasta entonces. Cuando el Cancionero de Lima se llenó de jazz, blues, one-steps, tangos y danzones producido por los compositores populares del Perú; y cuando aquéllo que fué criolla jarana, al son de caja y vihuela, se transformó en la Capital, en huachafa reunión donde chillaba la victrola o golpetaban el piano mecánico, pareció que las campanas costeñas se habían puesto a doblar por la agonía de cuanto era musical y coreográficamente zambo.

Pero la hecatombe fué aparente. La provincia, siempre más conservadora de sus usos y costumbres, resistió el choque, especialmente en las zonas donde hubo una gran masa negra durante la colonia, como los departamentos de Piura, Trujillo y Lambayeque. Músicos peruanos -López Mindreau, Hoyle, Mejía- siguieron cultivando lo costeño. Y un grupo de limeños auténticos, con simpático y criollísimo retrogadismo, continuó golpeando el cajón y batiendo el pañuelo entre los ágiles giron de marineras, tonderos y resbalos.

Ahora las fuerzas extranjerizantes y las nacionales han estabilizado sus frentes. El público aristócrata acaba de reaccionar favorablemente con las segundas, entusiasmado por la labor de una folklorista de innegable prosapia criolla, digna de todo elogio y ayuda por su amorosa dedicación a recoger aquella que estaba a punto de perderse. La señora Rosa Mercedes Ayarza de Morales, consagrada por antiguo prestigio musical, en audiciones particulares y luego en grandes espectáculos teatrales, ha presentado una marinera coral a seis voces que es una promesa. Además le debemos el regreso de esa forma coreográfica a los altos salones limeños. Antaño la peruana no tuvo a menos bailar la marinera. Mas luego llegó a la aristocracia un tonto desprecio por ese baile de negros. Hoy, uniéndose a las pocas damas que resistieron el prejuicio, han aparecido nuevas bailarinas de sociedad en las funciones presentadas por la citada folklorista. Aquéllas y éstas están haciendo nobilísima obra peruana, al recoger las formas coreográficas de la costa de los bajos fondos de donde habían caído y al levantarlas airosamente hasta la aristocracia de forma con que las bailan y de medio social en que las introducen.

Pero nuestras danzas han padecido tan largos períodos de eclipse que hoy nos resultan extrañas. De aquí provienen falsos conceptos que son frutos de la ignorancia sobre su historia. Con aplomo digno de mejor acierto, extranjeros y peruanos expresan fundamentales errores. El autor no cree decir en lo que sigue algo defi-

nitivo. Pero al trazar la trayectoria de la marinera y al pretender hallar su génesis, espera proporcionar un punto de partida a investigaciones más completas.

Este trabajo, síntesis de artículos periodísticos anteriores y explotación de nuevos datos, estructurado en un todo orgánico, comprende la evolución de una danza colonial que, según el concepto del autor, ha producido la actual marinera de la costa peruana. En la primera parte se estudia la zamba abuela. En la segunda, la zamacueca del siglo pasado, dando noticias sobre algunos nombres de bailes de la misma época que parecen confundirse con el anterior. Y en la última parte se muestra la marinera actual del valle de Lima.

P R I M E R A P A R T E

LA ZAMBA COLONIAL, ABUELA DE LA MARINERA

En lo que sigue se presentan los argumentos que hacen creer al autor que la zamba, danza colonial de bozales y mulatos, fué madre de la zamacueca y abuela de varias sub-formas coreográficas peruanas entre las que se cuenta la marinera.

La última palabra -y al parecer la definitiva- en rechazo de la influencia oscura sobre la música y la danza argentinas, la ha dicho Carlos Vega, como ya dejé expresado. Desde un ángulo completamente nacional esto nos debe importar poco. Pero resulta que el folklore de ese país está teñido de herencias peruanas, como dicho escritor nos hace saber. De allí que para sostener su punto de vista se vea precisado a asentar tesis arbitrarias en lo que respecta a lo nuestro, pues aquí no es cierto que "las danzas africanas no sólo no han originado ninguno de los bailes criollos, sino que ni siquiera han dejado vestigios de formas negras en ellos". Para negar tal aserto refirámonos a la zamacueca, que aún se baila en la Argentina aunque con diferencias marcadas respecto a las sub-formas peruanas que de ella se derivan.

Vega expresa en su libro que la danza se llamó en el Perú zamba antes que zamacueca; luego, que "Zamacueca y zamba son una misma cosa"; para terminar, poco después, con esta aseveración: "esos dos nombres representan danzas análogas pero independientes. Más tarde ambos bailes se identificaron totalmente". Esto no está muy claro. Pero puede deducirse que si él hubiera hallado que la zamba es de origen africano, hubiese convenido en que la zamacueca tiene pasado negro. Y así es. La zamacueca es una variación de la zamba como el zamba-landú peruano y las varias sub-formas brasileñas a que luego me referiré.

Vega se confiesa en su libro enemigo de etimologías. Es sensible, pues aunque éstas generalmente deforman conceptos para demostrar lo que se desea -recuerdo el admirable cuento de las hormigas, escrito por Mark Twain-, en algunos casos son de valiosa uti-

lidad. En el que tratamos, por ejemplo. Porque nos da clara idea de que la zamba significa música y danza en varios idiomas africanos. Es "tambor" entre los negros de Sierra Leona; zambuke, en congo, es saltar como mono; nsambi es el nombre de una guitarra conga o harmonium que antaño se usó en Cuba y sambé es música entre los negros malemba... Sembe es tambor entre los awrorines... Sambu es bailar entre los negros de Alto Rufiji y semba entre los del Zambezi y del Loalaba - Congo (Glosario de Afronegrismos, de Ortiz). Como notará el lector ya aquí se ofrece una pista, un indicio, indicio que se hace más claro sabiendo que una danza angolense se llama quizomba, que en Lunda hoy otra denominada ciussamba y que en Laonda se designa como semba una figura coreográfica de cierto baile ceremonial. Todavía en busca de evidencias, entremos a examinar las semejanzas que puedan existir entre esas manifestaciones rítmicas y las peruanas.

La quizomba, con Ramos, ejerció gran influencia en el batuque del Brasil. Este, según antigua descripción, se danzaba, en Rio de Janeiro, "en círculo, haciendo pantomimas (los negros) y batiendo el ritmo con lo que encontraban: palmas de las manos, dos pequeños pedazos de fierro, fragmentos de loza, etc.; dicho ritmo era marcado por dos tiempos precipitados y uno lento". Según grabado de la época, los danzarines mantenían en alto los brazos mientras bailaban. En cuanto a la forma como se realizaba la quizomba en su lugar de origen, veamos lo que dice Ladislao Batalha en Costumes Angolenses: "Es una ceremonia característica que consiste en una danza nupcial que termina con la m'lemba, precio de la virginidad o contrato de casamiento... Consiste en formar una rueda dentro de la cual se colocan, a lo largo, las parejas que bailan, dos a dos, tomando aires provocadores y posiciones indecorosas, en que la voluptuosidad discute con la insolencia las honras de la supremacía. Los que entran en la danza cantan en coro, al que las dos parejas responden en canciones alusivas de la vida privada de los presentes y de los ausentes". En cuanto a la semba a que antes me referí era, según una descripción de Alfredo Sarmiento, el golpe que daba a otro con la barriga cierto bailarín colocado en medio de un círculo, cuando escogía la persona que debía sustituirlo. Esto, por otra parte, no es una originalidad. Tratando de las danzas africanas, H. Capello y R. Yuens, de la Real Marina de Portugal, en De Bengala al Territorio de Yucca, dicen que es muy frecuente que en la parte coreográfica final el hombre tope violentamente su abdomen contra el de la mujer más cercana, lo cual, por su parte, repite la acción.

Frente a esas referencias, tenemos dos que se concretan a las danzas de los negros del Perú durante la Colonia. Según un artículo aparecido el año 1791 en el muy serio y caracterizado Mercurio Peruano, cuando en las cofradías un negro danzaba sólo, que era lo más común, "saltaba en todas las direcciones indistintamente, se volvía y revolvía con violencia y no miraba a ninguna parte. Toda la habilidad del bailarín consistía en tener mucho aguante y en guardar en las inflexiones del cuerpo el compás con las pausas que hacían los que cantaban al rededor del círculo". Pero, "si bailaban dos o cuatro a un tiempo, primero se paraban los hombres enfrente de las mujeres, haciendo algunas contorsiones ridículas y cantando; luego se volvían las espaldas y poco a poco se iban separando; finalmente hacían una vuelta sobre la derecha todos a un tiempo, y corrían a encontrarse de cara los unos y los otros. El choque parecía indecente a quien creía que las acciones exteriores de los Bo-

zales tenían la misma trascendencia que las nuestras".

Tal la descripción. Como se notará, su carácter periodístico la hace superficial. Pero existe otra más completa. Débese a Julián Mellet, ciudadano francés, quien recorrió toda la América Española, de 1808 a 1820, viendo bailar en Quillota una danza llamada calenda, que describe en estos términos: "...Los hombres se colocan frente a las mujeres y los espectadores forman un círculo alrededor de los danzantes e instrumentistas. Uno de aquéllos, o de los bailarines, canta una canción cuyo refrán es repetido y seguido de batir de palmas; todos los danzarines tienen los brazos semilevantados, saltan, giran, hacen movimientos hacia atrás y hacia adelante, se acercan a dos pies los unos de los otros y retroceden a compas hasta que el sonido del instrumento o el tono de las voces les indica que se aproximen. Entonces se golpean el vientre los unos contra los otros, tres o cuatro veces seguidas, y se alejan luego, haciendo piruetas, para recomenzar los mismos movimientos con gestos muy lascivos e indecentes, regulados por los sonidos de los instrumentos; de tiempo en tiempo entrelazan sus brazos, hacen muchas vueltas, persisten en frotarse el vientre y se dan besos, pero sin perder la dadencia".

Vega prueba en su libro que Mellet copió al Padre Labat la descripción que éste hizo de la calenda de Santo Domingo a través de la Historia General de los Viajes, Helms y Pernetty. Pero este descubrimiento no da evidencia negativa; sólo demuestra que hubo una danza, llamada calenda (calinda o calienda antillana actual, y bailada también en Louisiana hasta 1840, más o menos) que estuvo comprendida dentro del término genérico batuque del Brasil, puesto que en éste se encuentran figuras de aquélla. Y que esta danza, auténticamente africana, se usó, con diferente nombre, entre nosotros. Vega mismo duda de si Mellet vió bailar lo que describió y asegura que "algo vería". Ese algo era, indudablemente, una danza de igual forma coreográfica que la que encontró luego en Pernetty; por eso no dudó en copiarla. ¿Por qué en este caso Vega no dice, como lo hace tratándose de otro autor, que vió bailar aunque luego plagió?

Pero hay algo más. Algo que prueba que Vega está trabajando con criterio apasionado, si la fuente donde él bebió a Vicuña Mackenna es el periódico La Patria de Santiago de Chile, en su número del 17 de agosto de 1882. En efecto, el muy inteligente escritor argentino dice en su libro que Vicuña "cree que la danza descrita por Mellet es la zamacueca". Más que eso; lo afirma rotundamente y se presenta como testigo de visu, lo cual es bastante diferente. En una nota del número de La Patria que yo he consultado, al terminar su cita del francés expresa: "El autor ha visto bailar la zamacueca de esta precisa manera al pasar en Lima por las chinganas de Malambo, barrio de negros, y en esta forma grosera y lasciva entiende que llámanla hoy día la moza-mala". La seriedad del chileno no permite dudas de sus palabras.

De lo anterior resulta que hubo danzas peruanas (zamba, lariante, calenda; no estamos ahora discutiendo nombres) que tuvieron elementos coreográficos comunes con otras africanas (un personaje baila sólo en medio de un círculo de espectadores que lleva el compás mediante palmoteo, danzan dos parejas formadas por personas de los dos sexos, éstas intercambian con el coro las estrofas de la canción, los bailarines ponen los brazos en alto, hombre y mujer inician el baile frente a frente para luego aproximarse y retroceder,

adoptan aires provocadores y posiciones indecorosas, etc.), y, sobre todo, uno de éstos el "golpe de frente", panzoso para ciertos descriptores, que fué llamado semba en las lenguas africanas y del cual término se originó, seguramente, la voz samba con que en Brasil se designa la danza de negros.

Creo que el lector que haya seguido con paciencia cuanto llevo escrito, se habrá dicho ya algo que resulta casi inútil de expresar: ante la etimología de la palabra zamba, ante la frecuencia con que esta voz entra en el lenguaje africano para expresar música y danza y, sobre todo, ante las concordancias coreográficas que he citado, que son más que meras coincidencias, no se puede dudar de que la zamba colonial y peruana es de auténtico pasado negro. Luego la zamacueca, su hija, también lo es.

Se me puede objetar: puesto que zamba y samba tienen origen común, las formas que de ellas se deriven deben parecerse. A quien tal exprese habrá que decirle que si en matemáticas "dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí", no lo es tratándose de formas de expresión humana separadas por el tiempo y la distancia. Esto queda al trasluz siguiendo la evolución de la coreografía africana a través de algo más de un siglo.

"Batuque y zamba hicieron los dos términos generalizados para designar la danza profana de los negros en el Brasil", expresa Ramos. "Tomando nombres regionales en los varios estados, amalgamándose con otras de origen europeo y amerindio, las danzas negras tornan de difícil discriminación para el etnógrafo" -añade-. "Progresivamente van perdiendo su carácter puro de origen. Adquieren nuevos aspectos y nuevas denominaciones". Como ejemplo de lo que dice Ramos está la procedencia de los nombres de diez y siete danzas que clasifica Luciano Gallet en su libro: unas lo toman del principal instrumento usado, otras de la ceremonia, algunos calificativos son genéricos, etc. Pero casi todos (quimbete, sarambeque, sarambú sorongo, jongo) evocan nítidamente su ascendencia bantú.

Pero si el término zamba todavía puede servir, y sirve, para hallar la similitud de procedencia negra de la danza que tratamos, la forma coreográfica de la misma no dice nada al ser comparada entre Brasil y el Perú, a causa de las deformaciones que ha sufrido en cada lugar, teniendo en cuenta la capacidad imitativa de los negros, tal como la han comprobado todos los viajeros de Africa, especialmente Moodie y Friedenthal. Por eso es criterio pueril el empleado para afirmar que la zamacueca nuestra no es africana porque no se parece en nada a la samba brasileña. Quienes tal opinan seguramente desconocen lo sucedido con esa danza en el Brasil. Como he expresado, allá el término samba es genérico. Hay la samba do morro, la samba-cancao, la samba-toada, la samba-rumba, etc. ¿Con cuál de éstas comparar la zamba? Ninguna serviría. Porque todas ellas han brotado de la amalgama de lo negro, ya estilizado en América con formas coreográficas de Estados Unidos, Argentina y Antillas. Y éstas, a su vez, también son producto de sincretismo. Cosa idéntica ha ocurrido con la zamba peruana. En su forma zamacueca del siglo pasado ya debió estar influenciada por elementos quechua-hispanos. Luego, ¿cómo esperar que las zambas contemporáneas que Vega ha tomado en Catamarca y La Rioja -¡qué inmensidad de viaje para ellas!- tengan similitud con la zamba brasileña?

En cuanto al nombre de la danza, no es convincente la tesis de Vega sobre la zamba-mujer. El mismo halla "falta de lógica" en la adopción del sustantivo. Para asertos como el suyo, en verdad fal-

taría la lógica. Pero, en cambio, ¿no es más natural creer que zamacueca proviene de zamba, o samba, -nótese que el término sobrevive en el Brasil y que en el Perú desapareció cuando se impuso la voz zamacueca- como pasó con el zamba-landú? Además, y volviendo a las etimologías, conviene recordar que existen dos instrumentos congos de los cuales puede venir una parte del nombre: la cuica y la kwakwa (cajón). No sería raro que sucediera aquí lo que en el Brasil, a lo que antes me referí, y que zamacueca fuera, por ejemplo, zambakwakwa, zamba-de-cajón, es decir, una clase de samba bailada o musicada con acompañamiento de cajón.

+ como denominación de una danza.

S E G U N D A P A R T E

LA ZAMACUECA, MADRE DE LA MARINERA

I.- LO QUE FUE LA ZAMACUECA

No nos ha llegado una descripción pormenorizada de todo aquello que integraba la zamacueca del siglo pasado: poesía, ambiente, forma coreográfica, etc. Los viajeros, admirando su gracia y ágil ritmo, menospreciándola por ser criolla y de negros, o mostrando remilgos monjiles a causa de su lascivia, dejan uno que otro dato en sus obras. Gracias a éstos y a lo que añaden nuestros costumbristas, es posible reconstruir siquiera parte de lo que fué esa expresión netamente popular y auténticamente peruana.

Como es de esperar, muchas de las informaciones que hemos hallado son contradictorias. Sin embargo, hay absoluto acuerdo respecto a la interpretación de la danza. Extranjeros y peruanos convienen en afirmar que en ella se representa el acosamiento de que el macho hace objeto a la hembra para lograr rendirla.

El hombre, con aire un poco tímido al principio, busca a la mujer intentando acercársele. Pero ella, esquivando, míralo altaneramente y lo desdeña. El no cede. Al contrario, herido en su amor propio masculino, insiste y la persigue, dejando de lado todo viril pudor. Esto halaga a su pareja quien lánguidamente y con actitudes variadas y picantes, expresa que está "encantada" de la persecución, no obstante lo cual continúa huyendo. Entonces el macho, por su parte, usa treta de amor fingiendo indiferencia a lo cual la mujer responde con incitante coqueteo: lo provoca, llámalo con el pañuelo para reconquistar su femenino prestigio. El, creyendo ganada la partida, adopta un aire triunfador. Pero al darse cuenta del juego se enardece y la acosa con heroica resistencia. Ante ésta, ella parece doblegarse: se acerca al compañero. Mas luego, sacudiendo el encanto que la embriaga, vuelve a huir... Ahora el hombre está impaciente, ardoroso. Luce todas sus galas, estrecha a la mujer, zapatea. Ella exhibe todavía pudores febles y minúsculos. Hasta que la constancia del macho termina por ahogarlos. Entonces, seducida, fascinada, ríndese, cayendo en sus brazos o arrojando al suelo el pañuelo en señal de pleitesía.

Tal la teoría. En cuanto a la forma como esta escena es representada, todos aquellos que fueron espectadores pronúncianse claramente sobre la manifiesta obscenidad que entraña. Esto está muy de acuerdo con el sentido africano de la danza tal como lo apreciaron los viajeros y exploradores del Continente Negro, quienes afirman que cuando el baile no es allí marcial resulta absolutamente lascivo.

La uniformidad de interpretación, tan evidente que todos los extranjeros y costumbristas que ven la zamacueca la comprenden de la misma manera; la etimología, y el simbolismo de la danza me animan a sentar la siguiente teoría: si la zamacueca conservó durante el siglo pasado esa marcada obscenidad no fué por corrupción de costumbres locales, sino porque derivaba de una danza nupcial de la religión bantú, de marcado erotismo, pues tenía por epílogo la m'lonba, precio de la virginidad o contrato de casamiento, como expresó en la primera parte. Como es natural, en el transcurso del tiempo fueron diluyéndose sus antiguas características religiosas, las cuales, por otra parte, no podían ser notadas por observadores que ignoraban todo lo referente al Africa.

LA POESIA

Dejando para la parte relativa a la música lo referente a una característica muy importante de la poesía -la improvisación-, expreso aquí que la letra de la zamacueca es lo más difícil de reconstruir hoy día. Sin que desespere de hallarlas, aún no he conseguido canciones completas de los comienzos del siglo pasado. Los varios trozos, aislados que han caído en mis manos, parecen indicar que la regla estrófica que sigue casi uniformemente, la marinera actual se deriva de la que rigió en la zamacueca. Además, perduran todavía muchas coplas antiguas, con ligeras variaciones, como puede apreciarse comparando las versadas que siguen:

ZAMACUECA

Los limeños no beben
chicha en botella.
Y a la mujer mañosa,
palo con ella.
(Ricardo Palma)

Fuego violento, mi alma
fuego violento.
Me aviolentas el alma
y el pensamiento
(El Tunante)

Y así decía
un enfermo de amores
que se moría.
(El Tunante)

MARINERA

Chicha en botella,
A la mujer celosa,
palo con ella
(Tercera muy popular)

Fuego violento:
la llama no se apaga
ni con el viento.
(Tercera muy popular)

Y así decía
un enfermo de amores
que se moría
(Tercera muy popular)

Como ejemplo de similitud en la disposición estrófica, véase esta zamacueca, forzada por ser de carácter político, de 1867. Aquí figura la repetición del último verso de la segunda estrofa para formar el primero de la tercera, así como el acomodo de la fuga, tales y cómo se encuentran hoy en la marinera:

II.- Déjalo que gobierne,
no lo hagas nada;
que él hará de nosotros
una ensalada.

III.- Una ensalada, sí.
Tenlo entendido:
algún día tendrá
su merecido.

Fuga.- Anda, don, donderá...
¡Con miedo está!

Es muy significativo que estas repeticiones se encuentren también en las sambas brasileñas y en algunas canciones de los negros norteamericanos:

Zambado, que de zambado!
Seu zambado, da beira do mar.

Zambado da beira do mar,
Tou procurando aguia, achei dida!

LA MÚSICA

El punto principal referente a la música de la zamacueca es el que estudia la melodía. Desgraciadamente esto no puede hacerse por que se necesitaría de un archivo del que se carece. De allí que no lo trate aquí, limitándome a dejar dicho, así de pasada, que creo que cualquier melodía de zamacueca del siglo XIX mostraría una influencia hispano-india tan marcada que difícilmente se podría extraer de ella algo africano. El zapateo que Frazier publica en su obra, al tratar de una danza que se baila "golpeando alternativamente el talón y la punta del pie", que tiene idéntica aceptación de la marinera actual, según Raygada, no es otra cosa que un baile español, como lo ha demostrado Vega.

Los instrumentos sobre los cuales hay más referencias son la caja o cajón, la guitarra y el arpa -"ruda" según unos. Además, en cuéntanse citados el rabel, una guitarra pequeña, las tabletas, y, muy raramente, instrumentos de viento. A veces se usa la caja del arpa para tamborilear, en lugar del cajón.

La melodía la dan los cantores con sus voces. Según muchos viejeros, éstas son estridentes, roncas, nasales, gangosas, es decir, negras. Sólo comienzan después que los instrumentos han lanzado una llamada "estrepitosa e irresistible". Suena entonces la vihuela y empieza el canto. Este es producido por un grupo especial de gen

te -los cantores, a veces mujeres-, aunque hay una que otra referencia de que son los bailarines los que lanzan al aire sus voces, tal como se hacía en Africa con la quisomba. Abundan, en cambio, quienes indican que los espectadores tomar parte en la música, repitiendo, en coro, un refrán. Según un costumbrista, esos coros son dichos al final de cada verso y se llaman fugas, cosa muy parecida, salvo el nombre, a los que hacen los negros norteamericanos, según se lee en Slave Songs. Esto indica que en siglo pasado todavía se conservaba la característica africana del canto de los asistentes. Otra costumbre ya perdida, pero que sobrevivía por entonces, y de sabor netamente negro también, es la que conocemos merced a Prince: muchos versos son improvisados durante la fiesta.

La música es monótona, un poco lúgubre según unos, y formada por la repetición de pocas notas. Sosegado su tiempo, apunta un viajero. Parecida a la seguidilla española, aporta otro. A veces la música es interrumpida y un cantor rompe el viento con un grito agudo y salvaje.

LA FORMA COREOGRAFICA

Hay una colección relativamente numerosa de grabados y acuarelas en los que el tema es la zamacueca. Como regla casi general, los bailarines son negros o mulatos. Ella, esbelta, de ojos fogosos, negrísimo pelo y sonrisa ambigua, aparece descotada y con los brazos desnudos. Viste apretada saya o amplia pollera, la cual, al ser levantada en la forma a que luego me he de referir, permite ver el fustán. A veces lleva flores, y otras un sombrero pajizo sobre la cabeza. En cuanto al hombre, está ataviado a la moda del pueblo o de la milicia de la época. Salvo contadas excepciones, ambos llevan pañuelo en la mano derecha y tiene la izquierda en la cadera, aunque a veces esa prenda va a la otra mano y cambia, por tanto, la que apoya en el cuerpo. En otras oportunidades ella levanta su falda con la derecha o con la izquierda, y él, en lugar de pañuelo, tiene en la mano su sombrero o su kepis. Se observa en los grabados que cuando la mujer tiene el pañuelo arriba -nunca más alto que su cabeza-, el hombre lo tiene abajo y viceversa. A veces éste coge el pañuelo con ambas manos y lo cruza por delante del cuerpo, frente al abdomen, como se hace hoy en ciertos lugares al bailar la marinera.

A la "llamada", los bailarines se colocan frente a frente, y se parados unos pasos, en el centro del círculo que forman los espectadores, hasta que a una señal "de la música" (sic) empieza el canto y con él la danza. Al principio los movimientos son de extrema languidez, el aire lento y vago, cadencioso el paso. Después se va animando. Resulta difícil expresar en qué forma, pues los viajeros y costumbristas se limitan a dar algunos datos aislados. Lo que se saca en limpio es que, con el cuerpo ligeramente inclinado, hacen pasos a tres tiempos, marchando en círculo o desplazándose de costado. Que en los avances y retrocesos que se producen -"a rápidos pasitos" o "pasitos saltados"-, él da vueltas en torno a ella, quien evítalo mediante graciosas curvas que se van cerrando. Que ella gira sobre si misma. Y aunque a veces se dan la espalda, casi siempre quedan de frente, pues si la mujer piruetea tratando de evitarlo, el hombre combina sus pasos en forma de encontrarla cara a ca-

ra.

Con estas alternancias transcurre parte de la danza". "A medida que la acción arrecia", los bailarines ponen extrema vehemencia en sus actitudes y "los deslizamientos y las piruetas dejan lugar a los gestos apasionados". El aire se anima. Las puntas de los pies "rozan el suelo describiendo curvas silenciosas" -el escobillado de la marinera- y comienza el zapateo, hecho con la punta y el talón, de "una manera ruidosa y particular" que adquiere enorme gracia en la hembra, quien, según un poeta de la época, "hace con las patitas un redoble". Con estas figuras termina el baile, cuyo final queda marcado cuando la mujer arroja su pañuelo al suelo o se deja caer en los brazos del hombre. Excusado es decir que cada bailarín danza con estilo propio, como lo expresan los viajeros y costumbristas.

Durante todo el desarrollo de la coreografía los pañuelos adquieren vida elegante y graciosa en manos de la pareja, quien los agita en evoluciones complicadas, como "desenredando cambiantes la berintos". A veces ella mueve el suyo sobre su cabeza y en otras oportunidades pasa de una a otra mano del hombre o de la mujer.

EL AMBIENTE

Hay una completa uniformidad para expresar que el ambiente de la zamacueca es excitante, cálido, y que está cargado de polvo, gritos, malos olores, licor, obscenidad, etc.

Los espectadores no se limitan a mirar a los danzantes. Llevan el compás. Baten palmas, Golpean unos contra otros pedazos de fierro o de loza -lo que esté más a la mano- y dan patadas contra el suelo, como en el shouting afroamericano. Además, lanzan gritos. De éstos, algunos están destinados a entusiasmar a los bailarines. Por eso "el público toma por texto (de los versos) el nombre de éstos y los repite indefinidamente". O dan voces, que siempre son las mismas y algunas de las cuales han llegado a nosotros: "¡leña, leña!" "¡fuego, fuego!" "¡dale, dale!". Una de estas exclamaciones, cita da en una comedia de Segura y encontrada por mí en varias zamacuecas antiguas, recuerda el pasado del baile. Después de que un actor pide zamacueca, nuestro comediógrafo hace exclamar a otro: ¡Alza, mi ama y dale zamba!"

Debemos a Ego Polibio (¿Lorenzo Fraguela?) un bonito soneto, escrito hacia 1875, en el que ha quedado impresa la agilidad e intención de la zamacueca abuela:

LA ZAMACUECA

A dos amigos.

Miguel Antonio, Jeremías, cuando
baila Cristina una chilena noble,
hace que en cuerpo y alma yo me doble,
su dote coreográfica admirando.

Con la pollera al hombre va enredando,
volviendo masa el corazón de roble;
hace con las patitas un redoble
y el suelo que la aguenta va floreado.

Frunce los labios y la ceja arruga,
su elegante y gentil figura quiebra,
cáustica el verbo requemar conjuga...

Al fin no se contiene, y se celebra
ella misma, incendiándose en la fuga,
haciendo contorsiones de culebra.

II.- PERUANIDAD Y TRAYECTORIA HISTORICA

DE LA ZAMACUECA

Acabamos de ver lo que fué la zamacueca y cómo nació. Pero con esto no queda dicho todo, pues salta de inmediato una pregunta: ¿cuándo y dónde se la encuentra por primera vez?

El tema ha pasado ya de moda. Pero durante mucho tiempo se discutió sobre la nacionalidad de la zamacueca. Chile y Perú disputáronse su paternidad. El campo quedó para el primero de estos países, pues un gran sector de la opinión peruana llegó a admitir la importación de esta forma coreográfica a nuestra tierra. No pretendo resucitar el debate porque me parece inútil. Todo está a favor de quienes sostienen la peruanidad de la zamacueca. Nosotros tuvimos una cantidad de esclavos africanos considerablemente mayor que la de Chile, pues comenzamos antes su importación y la terminamos después.. Para dar un solo dato numérico, cuando la Capitanía poseyó 21,583 negros y mulatos (1778) el Virreynato contaba con 81,592 (1891). Esto hace suponer que aquí la infección artística debió ser mucho mayor. Y si se recuerda que el Perú era mercado de esclavos que utilizaba Chile, nadie admitirá que teniendo nosotros más y efectuándose la corriente inmigratoria de norte a sur, venga a resultar una influencia coreográfica de sentido inverso y procedente de un lugar donde el núcleo de esclavos era menor. Además, hay que suponer que dada la situación continental y nuestra enorme riqueza comparada con la de Chile, durante todo el período colonial este país debió imitar lo peruano.

Las anteriores suposiciones quedan confirmadas por los primeros datos chilenos sobre el baile de que trato. Zapiola, al hacer sus recuerdos, dice que por los años 1812 y 1813, la zamba y el abuelito resultaban populares en Santiago, añadiendo que "ambos eran peruanos". Una lámina de 1823, que Vega reproduce en su libro, lleva por título explicatorio el siguiente: "Peruvian dance called Samaquaker". Y aunque Vicuña sostiene que esa danza la llevaron los esclavos primero a Chile, expresa luego algo tan sin fundamento para explicar su introducción al Perú, que precisa suponer hizo esa aseveración desconociendo el mecanismo de la trata. Apunta, en efecto, que los negros pasaban de Valparaíso a Lima. Esto sucedió en un período de veintidos años, mientras cesó la trata debido a la sublevación de Portugal. En cambio, durante el resto de los tres siglos de coloniaje el Perú envió esclavos a Chile.

La peruanísima zamba del siglo XVIII no es producto negro puro. Ya ha sufrido la influencia hispano-india y por eso adquiere una nueva denominación: zamacueca. En 1829 este nombre está perfectamente afirmado y sus posteriores variantes (samba-queka, sambanica, etc.), sólo aparecen en la pluma de los viajeros extraños. Sin embargo el antiguo apelativo no se pierce del todo, pues Segura lo mienta en 1842 y hasta en 1862. Pero es bajo aquel otro nombre que se apodera de la costa peruana, especialmente de Lima, durante el período 1800-1890, hasta el punto que me haya atrevido a llamar siglo de la zamacueca a tal etapa de nuestra historia folklórica. Todos los datos que he recogido sobre ella indican un apareamiento de la danza y el elemento de color de nuestra población. Cada uno de los viajeros que llega al Perú en este intervalo de tiempo, al hablar de ella señala a los zambos y negros como sus principales mantenedores y cultores, según ya lo he expresado.

Como en Chile continúa todavía el sentido de imitación de lo peruano, también allá la antigua zamba se transforma en zamacueca. En 1824 el año en que, del Perú, pasa al sur. Y son negros del Batallón N° 4 quienes la llevan de regreso a su país. Según refiere Vicuña, a la banda militar de dicho cuerpo se la ha enseñado nuestro Alcedo, dato digno de crédito, pues éste fué músico mayor; y es Zapiola, quien, por conocerla bastante, la hace perdurar en su país. Este último músico y escritor deja constancia del hecho en los siguientes términos: "Al salir yo en mi segundo viaje a la República Argentina (marzo de 1824) no se conocía ese baile. A mi vuelta (mayo de 1825), ya me encontré con esa novedad".

La cruda lascivia africana que mueve a los danzantes -y que sólo con el transcurso de los años va a disimularse- hace que los primeros tiempos de su aclimatación en Chile la zamacueca sea exclusivamente popular. Aunque el obispo Vicuña la prohíbe en 1829, se va imponiendo. Quien más contribuye a ello es La Monona, graciosa zamba limeña llegada a nuestra Legación en Santiago como doméstica del Ministro Rivadeneyra, quien termina abandonando a sus amos y en 1830 hace las delicias del Parral de Gómez, según refiere el historiador chileno a quien vengo nombrando. De allí que el baile peruano comience a ser citado por viajeros como Sutcliffe y Dumont D'Urville. Es que de plebeyo ha pasado a ser criollo.

En 1840 la danza da un paso definitivo: entra de golpe a los salones chilenos, llevada por tres distinguidas señoritas. "Era la peculiaridad de aquella nueva forma de la zamacueca -dice Vicuña- no el albo pañuelo de olán-batista, que ese lo trajo La Monona, sino un desdén y cierto movimiento de inimitable hechizo, por el cual la bailarina fingía hincarse con una rodilla, inclinándose hacia su cadera derecha, mientras el galán pasaba rápidamente a su costado, agitando el pañuelo, como barco que se va a pique y hace señales de socorro". En esta forma es más bailada en los salones de Chile que en los del Perú, según Radiguet y Strain. Se extiende hasta el sur del país, donde en 1850, la ve Smith. Y es fervorosamente cantada por Sarmiento, quien por entonces reside en Chile. En 1842 ha sido elevada a espectáculo público. Este auge dura poco. Ya en 1850 comienza a ser combatida por la aristocracia. En 1863, según dato recogido por Vega, todavía se la baila en reuniones sociales, pues la cita se refiere a un banquete realizado en Santiago por esa fecha. Pero en 1874, Bresson la da como desterrada definitivamente de entre la gente de copete de ese país.

Anticipándose mucho en el tiempo, como es de esperar dada su peruanidad, la zamacueca también ha tenido entre nosotros un período aristócrata. En 1829 un gran poeta y pésimo criollo -Felipe Parado- ataca la tolerancia de nuestra sociedad por ese baile,

porque con decencia, no hay
zamacueca bien bailada.

En 1831 ya ha aparecido en el teatro, donde lo presentan las señoritas Lagunas, quedándose tan bien en las tablas que por los mediados del siglo, según asevera Raygada, en toda función, y hasta en los conciertos, se baila la "zamacueca teatral" o "el paso español con variaciones de la zamacueca". Por esta misma época al contrario de lo que sucede en Chile, ya la danza ha salido completamente del salón aristócrata peruano. Este anticipo en todas las fases de su difusión muestra claramente que no era la sociedad limeña la imitadora. Y que la denominación chilena que más tarde aceptó, sólo se debe a ciertas circunstancias que conviene explicar.

Abelardo Gamarra ha dicho que la voz chilena tiene su origen en el período de gran acercamiento diplomático entre Chile y Perú, lo que concuerda con la opinión de un historiador de aquel país. Según expresa Vicuña, las tropas invasoras de la Restauración trajeron nuestro antiguo baile, con las ligeras variantes que allá había sufrido. Triunfantes en la campaña, lógico es que lo pusieran de moda, bailándolo en los salones los oficiales y en las chingams la tropa. Con ello se produjo un ligero resurgimiento aristócrata de la danza+ y un cambio de nombre. En 1862 ya se venden en Lima piezas de música de "zamacueca chilena de sociedad". De allí a poco, se abrevia el nombre haciéndolo cueca como en el sur. En 1852 ha empezado a llamársele zanguaraña. En 1867 se encuentra la denominación festiva polka de cajón. Además, según La Zamacueca Política, periódico de esos años, dícele toro-mata, moicito y mozamala, nombres de los que pasó a tratar. Réstame expresar que en 1870 un gran músico europeo radicado en el Perú -quiero decir Claudio Rebagliati- incluye trece zamacuecas en su Album Sudamericano, todas ellas a base de melodías de filiación popular. Y que todavía en los finales del siglo se la encuentra en el teatro limeño con su nombre original. En 1873 la presenta la Compañía Expert-Vadillo, y al año siguiente, en el beneficio de la pianista y violinista Josefina Filomeno de Salcedo, ésta toca Un sueño en Lima y el carnaval en Chile, variaciones sobre la zamacueca. En 1882 se la vuelve encontrar en la escena, pero esta vez ¡en París!

Cuando se produce la guerra con la vecina del sur, el nombre en auge es el de chilena, apelativo que Gamarra logra hacer desaparecer. "Resolvimos -refiere él mismo- substituir el nombre de chilena por el de marinera tanto porque en aquel entonces llamaba la atención del mundo entero y el pueblo se hallaba vivamente preocupado por las heroicidades del "Huáscar", cuanto porque el balance, movimiento de popa, etc. etc. de una nave gallarda, dice mucho del contonco y lisura de quien sabe bailar como se debe el baile nacional". A partir de entonces dijimos marinera, como hasta hoy. Sin embargo, en 1891 Carlos Prince llámala zamacueca, denominación que también le da Pradier en 1897.

+que sólo duró lo que la presencia de los militares chilenos

III.-- ZANGUARAÑA, CHILENA Y MOZAMALA

Cuando en el siglo pasado se escribe sobre "bailes de chicoteo", junto a zamacueca suenan varios nombres, unas veces en su reemplazo y otras acompañándola. Zanguaraña, chilena y mozamala son los más leídos. De ahí que resulte preciso reunir todos los datos que sobre estas danzas existen para tratar de averiguar si tuvieron carácter propio o si sólo eran variantes de la zamacueca. Esta tarea no es muy fácil, y no creo que permita llegar, por ahora, a conclusiones definitivas. Esto no obstante, paso a presentar el resultado de mis investigaciones.

ZANGUARAÑA

Todas las referencias que he encontrado parecen indicar que la zanguaraña no fué una especial variedad de la zamba, sino la zamacueca con nombre diferente. Sin embargo, cabe la posibilidad contraria. Gwañgwa es balobra pantú. Y así como se produjo en el Perú la zamacueca y se produjo la zambalandú, bien pudo darse la zambagwañgwa. De esta difícil combinación fonética quizás resultó, por contracción y cambio lógico dada la estructura del castellano, zanguaraña.

Vicuña Mackenna ha dicho en un artículo, aparecido en La Patria -y ya citado- que después de la Guerra del Pacífico en el Perú se cambió a la zamacueca el nombre por el de zanguaraña. El reputado historiador no está en lo cierto. Esa denominación alcanzó gran boga, casi únicamente entre escritores nacionales, a mediados del siglo XVIII. Parece como si por entonces se hubiera querido diferenciar nuestra zamacueca de aquella otra que las tropas restauradoras habían traído consigo y que más tarde se llamó chilena. Esto no obstante, si hubo diferencias coreográficas, debieron ser tan pequeñas que no saltaron a la vista de los varios viajeros y costumbristas que usaron zamacueca y zanguaraña indistintamente, como más tarde chilena o cueca y zamacueca.

Es en una obra de Rojas Cañas, aparecida en 1853, donde primero encuentro el nombre de esa danza. Allí una niña expresa: "No es toy de humor de bailar Zanguaraña". Después, en 1858, al describir Fuentes un baile de máscaras en el Principal -como ya lo dije-, refiere que el pueblo pidió "zanguaraña o zamacueca". Esta equivalencia aparece más clara al año siguiente, en el prospecto de La Zamacueca Política, periódico de combate donde se juntaron las plumas de Juan Francisco Larriva y Ricardo Palma. Dice tal documento que la masa criolla disfraza continuamente su antiguo baile favorito, dándole diversos nombres, entre los que enumera el de zanguaraña, pero que no se trata sino de la zamacueca. Este mismo aserto lo hace Fuentes en su libro sobre Lima -1866- y Prince en el suyo -1890-. He hallado dos escritores que usan zanguaraña y mozamala como sinónimos.

CHILENA O CUECA

El término zanguaraña cae en desuso cuando empieza a usarse el de chilena. En 1862 un comerciante pone en venta en Lima -como ya he expresado-, "zamacueca chilena de salón", así, bien especificado. Pero, en cambio, en 1867 hallo el calificativo transformado en nombre. Al describir El Liberal la celebración de la fiesta de San

Juan en la Pampa de Amancaes, dice del chileneo, y unos meses después refiere haber oído por Cocharcas una chilena. Desde ese momento es muy frecuente encontrar nuestro antiguo baile bajo esa denominación, y también la de cueca. Ego Polibio, por ejemplo, en La Zamacueca -que antes reproduce- escribe de bailar "una chilena noble" (1875). También en el escenario se usa esa equivalencia, como nos lo muestra el programa de 1869 para cierta función del "Teatro Marionetas". Como ya el lector está enterado, la razón del uso de la voz chilena débese a que las tropas restauradoras nos trajeron nuestra vieja zamacueca como una novedad.

Todavía en 1890 Prince nos dice que chilena y zamacueca son la misma cosa. Pero no se refiere aún a la marinera. Lanzado ese nombre por Abelardo Gamarra, al principiar el presente siglo se hace popular y desplaza, para siempre, a aquél que recuerda al, por entonces, enemigo del sur. Ahora no hay quien diga zamacueca. Y los que oyeron decir chilena, desconociendo la ascendencia de nuestra danza criolla, han llegado a negar la peruanidad de su origen.

Algo contrario sucedió con nuestro vecino del norte. La zamacueca fué al Guayas, como a Chile. Debió ocurrir con ella algo similar a lo que pasó en la última de las repúblicas, pues en cierto momento se la llamó aquí ecuador. Sólo que este nombre no tuvo eco y apenas si se le encuentra en uno que otro costumbrista.

LA MOZAMALA

En el artículo ya citado, Vicuña dice que cuando la chilena llegó al Perú con los soldados, la zamacueca se moría "estrangulada en los lascivos brazos de la moza-mala, su hija desnaturalizada". Esto parece indicar diferencia entre ambas formas coreográficas. Pero no me es posible averiguarlo.

Además de que no hay descripciones de este baile, la etimología es difícil. Ocúrreseme que ha debido existir un término anterior a mozamala que bien pudo ser cosamala, americanismo aún usado en Cuba con la significación de diablo, duende, hechizo, y que quizás se aplicó a los danzarinos negros cuando se hallaban en el trance místico que podían producir la música y el baile. "Brincaba que parecía tener cosamala" es una expresión antillana. Además, existe un adagio castellano, que expresa: "Cosa mala nunca muere". Cosamala pudo, pues, venir de allí, así como mozamala derivarse de esta palabra, transformándola con el fin de trasladar al agente -la hembra que realizaba durante la danza movimientos diabólicos- la idea de la acción. Quizás lo anterior sea demasiado forzado y la explicación resulte más sencilla. Mozamala, por ejemplo, querría simplemente expresar moza mala, es decir, mujer joven no-buena, prostituta, pindonga, etc., pues esa clase de hembras era la principal cultora del baile. En Aletazos del Murciélago (1858), Fuentes dice algo que parece confirmar la última hipótesis. Refiere que en un baile de máscaras del "Principal" el pueblo pidió aire peruano y "las mozas malas con los mozos no-buenos"-y esto ya lo he expuesto antes- "bailaron con tal donaire, gracia y desenvoltura, cual si se encontraran en una taberna de Malambo".

La primera alusión al nombre la hallo en 1840, pero en forma que presupone vejez, pues toda danza va a las tablas cuando ya se ha hecho adulta. En febrero de ese año está ya en los escenarios

limeños, pues según un periódico de la época, en el beneficio de la actriz Teresa Navarrete, la señorita Aguilar baila "la guaragua conocida por la moza-mala o alza-que-te-han-visto". Dos años después se estrena en Lima una obra de nuestro comediógrafo Manuel Segura, con el nombre de la danza: La Moza-mala.

En la pieza citada, y en Lances de Amancaes (1862), ese gran criollo hace clara distinción entre zamba y la moza-mala, como si se tratara de bailes muy diferentes. Pero es el único costumbrista que procede así, pues en todas las otras referencias que he hallado se colocan como equivalentes zamba, zamacueca, zanguaraña y la moza-mala -siempre la última con el artículo por delante-. El prospecto de La Zamacueca Política, ya citado, procede de la misma manera.

Opino por esa equivalencia y creo que el término pudo hacerse popular por el apodo de una bailarina o por las palabras iniciales de una canción. Se notará que en el dato que se refiere a 1840 dicese que la danza se llama "moza-mala o alza-que-te-han-visto". Es to pudo ser a causa de la estrofa inicial de una zamacueca que gustara mucho, de donde pasó a ser un término genérico. Un personaje de Segura exclama en escena, en 1862: "¡Alza, mi ama, y dale zamba!" y en 1867 una zamacueca de carácter político comienza con estas frases:

Alza que te han visto
andando el portal,
antes billarero
y ahora general.

T E R C E R A P A R T E

LA MARINERA DE HOY

En un momento para mí algo impreciso -¿los comienzos del presente siglo?- parece haberse formado un todo con los bailes de la costa, los que se agrupan en la voz jarana. Dice Garcilaso que esta palabra la crearon los españoles en Indias y, según el Diccionario de Peruanismos, en 1884 equivalía a "diversion nocturna de carácter popular". Pero luego la encontramos significando un conjunto de danzas. Así, en un artículo aparecido en Variedades (1931), dicese lo siguiente: "La jarana, baile de tierra o baile de pañuelo, que da lo mismo, se componía de tres marineras y dos resbalosas, es decir, que las parejas debían bailar todo, una vez puestas en fecha y frente a frente. De aquí el popular dicho de cinco tres. La marinera consta de tres estrofas, la resbalosa de una estrofa y su correspondiente fuga que puede prolongarse indefinidamente". Aunque discrepando en cuanto a la composición, Eudocio Carrera expresa recientemente conceptos similares: "Por si quieren saberlo, un buen baile de jarana, de jarana clásica, consta de dos marineras y una resbalosa. Las primeras son de tiempo marcado, pues acaban con tres versos, y la última de todo el que se quiera, no tiene límite; depende del gusto y aguante de los bailarores y de los que tocan".

En cuanto a la forma como se desarrollaba la jarana, el último de los autores citados nos da una descripción viva y animada de una que presencié "por el 900" y que vale la pena transcribir:

"... Principia la primera marinera don un Dime, ciclo peregrino, qué quieres hacer de mí..., que aloca. La pareja la sigue dando tres vueltas, una por copla, estilo saludo de cuadrilla, y concluye de lo más bien. Palmas. Otra llamada de cajón y viene la segunda, con un amor mío, amor mío, dónde has estado, qué en todita la noche no te he encontrado... que también es bailada con igual garbo y salero. Más palmas y frases picantes alusivas. La cosa va subiendo de punto, hasta que viene lo mejor, el súmmun, la resbalosa, que ya era pedida a voces por la barra. Sensación. Los tocadores, después de enjuagarse la boca con un buen trago, rectifican el temple y el gran Lechuza (quien murió de sacristán), manda "un re mayor, como para Pepito, según dice. El Doctor Copaiba, en el interregno, aparece de súbito con general contento. Una doble primero a los bailaradores para criar fuerzas y otra corriente a los manifestantes. Muy bien. Ahora, agarrarse que viene el disloque. Dice la primera voz: Ya tus labios me lo han dicho con rigor miles de veces, pero nunca lo creí... y siguen así los demás versos que alborotan el ganado en forma irreligiosa. ¡Qué cajoneo y qué música divina! Después de las dos primeras vueltas reglamentarias, que por lo general son simple finteo y que son dadas con gracia y picardía, viene la bendita Fuga (hay que ponerlo con Mayúscula), o sea la paloma del castillo. La sala principia a echar humo y no se oye sino un unánime ¡qué rico es jaranear! ¡Ese Pepe y esa Isolina! ¡Santa María! No se les ve los pies, que son ciertamente miniaturas, por la flexibilidad y ligereza de sus requiebros. Las palmas y el cajón atruenan el espacio. Todos gritan: Entrale, Borrada! Cómetela, Pepito! Que te pisan la cola y te vas a querer! A esa no la pisa nadie! Bonita es para dejarse! Pepe arremete, ya con el pañuelo a dos manos, puesto horizontalmente a la altura de la cintura, haciéndole ir de un lado a otro, como cerrojo, Isolina lo empara, recogiendo, también a dos manos, la falda a una altura que permita a las piernas maniobrar mejor y escapar fácilmente del ataque. El cajón sigue atronando y las coplas, más subidas de punto, arrebatan. Pepe se crece; sus bigotes erizados se le dispersan un tanto como si quisieran ayudarlo en la pelea, que se presenta brava. Junto con el intento de cabe lanza un ¡toma! de lo más picaresco; pero la Borrada safa con garbo y lisura, diciéndole a la media vuelta ¡quita! En eso se le cae un clavel y Pepe con un rebajeo de alta escuela, sin perder el compás, lo recoge del suelo, y sigue el ataque, llevándose la flor a la boca...

Y Pepe entonces se quita la casaca... lanzando un cepilleo repiqueteado de punta y talón, que es su especialidad, tan florido, tan elegante y tan irresistible, pues avanza a paso redoblado, que la pobre borrada, no obstante su pelea heroica, queda gloriosamente acorradala; y cuando la banda, con media hora casi de tocas incesante, lanza el consabido para gusto ya ya está bueno ya, cae rendida hecha una espartana en brazos de su contendor, quien le da un beso en la frente y le coloca en el moño el clavel desprendido. El diluvio universal..."

Quizás subsista todavía en algunas partes el agrupamiento de la jarana en la forma que he especificado. Pero no es muy general. Ahora tondero, resbalosa, etc. andan sueltos y no precisa del uno para el otro, aunque es común que se deje la resbalosa para fin de fiesta. Por eso, creyendo no romper ninguna unidad, voy a examinar una sola de las danzas que se derivan de la zamacueca: la marinera.

QUE ES LA MARINERA

La marinera es hoy un baile popular de la costa del Perú. Tiene la más limpia carta de ciudadanía, por nacional, criolla o mestiza, todo lo cual es ser peruana. Ella, como nuestro pueblo, ha tomado e elementos que pertenecieron al blanco dorado y conquistador; al es clavo de ébano africano y al quechua cobrizo y sentimental.

Ya he dicho de su génesis. Ahora la tomo como fruto pulposo y sávido que ha crecido por la savia que bebió mediante aquellas tres raíces. Como amalgama producido por ese tricolor de razas que ha he cho la costa criolla: español, africano e indio.

Hay en la marinera el indudable pasado negro que le viene a tra vés de su madre la zamacueca. Está en la voz con que el cajón se expresa roncamente. En ciertas partes de la melodía alegre e inci- tante. En el acoso sexual con que el macho persigue a la hembra y en el quimboso donaire con que ésta muele, mediante sus caderas, promesas y desesperanzas. Pero frente a tal herencia africana se le vantán una española y otra indígena. Ciertos movimientos del pie fe menino y la suave elegancia con que la mujer maneja el pañuelo, nos recuerdan la jota vivaz y aragonesa. Algunos esguinces son de fan- dango o zarabanda y otros de las muñeiras gallegas, según Raygada. Y a pesar del atuendo colorista y del ritmo rápido como una alegría en toda marinera suena un ¡ay! dolorido con que la voz indígena se queja, todavía, de épocas de explotación y menosprecio. Aunque tan poco faltan los elementos que tomó del huayno comunal e incásico que recuerda felices tiempos.

No obstante la aparición del elemento acongojante de que antes dije, la marinera es en total un ardiente crisol donde se consumen, en alarde bullanguero, la eufórica satisfacción de un pueblo que ne cesita reír, el hartazgo mental de recónditos deseos sexuales, y la admiración por la gracia y flexibilidad con que se mueven los dan- zarines. "Fuego violento, mi alma, la llama no se apaga ni con el viento", dice una marinera. Y así es: fuego que crepita en el arre- bato del macho, apasionado y tierno, y en el remilgo astuto, coque- tón y provocador de la mujer.

El tema de la coreografía, más o menos velado, es el de la za- macueca; la persecución de la hembra. Ante ésta, ella, con picante gracia y voluptuosa intención, escapa, tiente afrodisíacamente, vuel ve a huir -siempre sin presentar la espalda- y torna a ofrecer. Mientras, su mirada incita y ruega, promete y rechaza. Y su cadera bate deseos con caldeada complacencia. Cada esguince crea una suer te de torbellino erótico, voluptuoso y palpitante, que hace al hom bre girar como una tromba en torno de su pareja. Así hasta que, en medio de la elegancia que hay en la quimbosa media vuelta y el re- volotear del pañuelo, ella finge una entrega y él, triunfador vén- cido, bésala con la mirada en rendida adoración.

Paso a examinar los elementos integrantes de la marinera lime- ña, muy similares a los de la zamacueca.

L A P O E S I A

La poesía de la marinera consta de los siguientes integrantes:

- A) Un cuarteto octosílabo, en el que no precisa sino la rima del segundo verso con el cuarto.
- B) Un cuarteto de pentasílabos y heptasílabos, con la misma rima del anterior.
- C) Un terceto, en el cual el tercero y primero riman entre sí y son pentasílabos, mientras que el segundo es heptasílabo.

Como se ve, resultan así trece versos. Pero la disposición estrófica es de tal naturaleza que al cantarlos se hacen diez y ocho. Podría decirse que tres sextetos si se acoplara el pareado final a los últimos cuatro versos, lo cual no es conveniente por representar un elemento especial -la fuga-, que se mezcla, pero no se amalgama a las tres estrofas que conforman la poesía, obtenidas mediante repeticiones, de las cuales da ejemplo la muestra muy popular que sigue:

I) Se rompió la jarra de oro
que costó tanto dinero,
que costó tanto dinero;
aunque la suelde el platero
no queda del mismo modo.
Se rompió la jarra de oro.

II) Aunque lo disimules,
todo es en vano;
porque todo se sabe
tarde o temprano...
Aunque lo disimules,
todo es en vano.

III) Todo es en vano, zamba.
¿Qué te parece,
que el que con hambre se echa
lleno amanece?

Fuga.- Currucutú, paloma...
¡No hay quien te coma!

Ante el ejemplo, huelga toda explicación sobre la forma de hacer las repeticiones. Pero se notará que al comenzar la tercera estrofa hay una palabra que va como agregada al último verso del segundo sexteto. Es uno de los adornos que ponen los cantores populares para no dejar en blanco una parte de la melodía. Porque sucede que, salvo casos particulares, no hay en la marinera una música especial para cada poesía. Nuestro pueblo cuenta con un número relativamente escaso de melodías y letras, debido al abandono en que por muchos años cayó esa forma musical-coreográfica. Entonces, cuando con alusiva intención se quiere decir un cuarteto o terceto que no encaja bien con la melodía que se ha escogido, o única que se conoce, se rellena con adornos, casi siempre los mismos (morena, morenita, ¡caramba!, ¡ay! ¡ay! ¡ay!, al andar andar, madre, zamba, zambita, negra, negrita, como nó, ¡ay! sí, ahorita no más, catay catay, chumay chumay, uja jajay, etc.). Como se notará, este elemento, igual que la marinera toda, es afro-indo-hispano, pues está

Constituído de palabras africanas, quechua y españolas. Resulta inútil añadir que la calidad del jaranista está en razón directa de la cantidad de poesías y melodías que ha aprendido. Además, es muy significativo que suceda algo similar en el canto de los negros de Estados Unidos, tal como los hace saber Krehbiel, quien dice: "For the sake of the snap the creators of the folksongs of the American negroes did not hesitate to distort the metrical structure of their lines. In scores upon scores of instances trochees like Moses, Satan, Mother, Brother, Sister and so forth, become iambs, while dactyls become ampjibrachys, like Nobody, nobody knows, These are my, No one can, etc.

Dice Castro Pozo que las marineras del norte están formadas por tres coplas sin relación entre sí y que en ellas se suprime el cuarto verso de la segunda.

LA M U S I C A

Cuando la orquesta es de rango, compónenla seis personas: un pianista, cuatro guitarristas, --quienes forman, además, dos parejas de cantores con alto y bajo en cada una-, y un tocador de cajón. El primero pone el tono, sobre el cual los que cantan van a acomodar su melodía.

La música comienza por la entrada, notas vibrantes y animadas del piano, a las que contesta, con sonora y rauca, la caja. Cuando aquélla termina, empiezan simultáneamente las cuatro guitarras y el cajón. Y, llena de picardía o lirismo, se eleva la voz de la primera pareja de cantores entonando la estrofa inicial, con la melodía seleccionada. Cuando los dos hombres han dicho los seis versos que les corresponde, hacen silencio y entonces, en dulce o festiva respuesta, los otros dos cantan la segunda estrofa, variando a veces la melodía inicial, aunque muy ligeramente. Los primeros cantores, a su vez, toman la voz para decir la tercera estrofa y la fuera, terminada la cual hay un ligero repiquetear del cajón que pone fin a la marinera. Durante todo el intervalo ha sonado

...la alharaca maestra de dos manos
rajando su entusiasmo sobre el cajón juerguista.

LA FORMA COREOGRAFICA

Al reclamo jaranero de "¡Marinera! ¡Marinera!" una mujer y un hombre, cuyos nombres repetidos por la concurrencia proclaman su maestría como danzarines, han sido rodeados por los asistentes. Son, según una poetisa nacional,

pareja de barro crudo
filtrado con alhelí;

morena la criollita,
con moreno capulí!

Ella, erguida con atrevimiento la cabeza sobre la cual florecen olorosos jazmines, muestra un torso provocador que ciñe apretado corpiño de vivos colores. Luce amplia pollera de percala florea-

da, con volantes en el borde. Con la mano izquierda levántala graciosamente y así quedan al descubierto el albo fustán que remata en tira bordada, la blanca media, y el pequeño zapato negro de charol. Lleva en la mano derecha un pañuelo.

El, garrido mozo de sombrero pajizo y chalina o corbatín al cuello, viste con la afectada elegancia del paisano endomingado. Porta, como la mujer, un pañuelo en la mano derecha. La izquierda pónela, bien atrás, bien en la cintura, metiéndola entre la pretina del pantalón.

Mientras suenan los diez o quince compases de la entrada, hombre y mujer permanecen inmóviles y frente a frente, cada uno al extremo de un diámetro del círculo que forman los espectadores. Así hasta que, con el primer decir de las voces cantoras, se inicia el baile. Tomando por su derecha, ambos bailarines recorren el ruedo, caminando despacio, hasta volver a su sitio, en el cual dan primero una media vuelta y luego una vuelta entera girando sobre sus pies. Durante todo este espacio de tiempo, me dice una bailadora, ambos "se miran con recelo, pues desconocen el valor del adversario". En tonces avanzan hacia el centro lentamente, con un paso menudo y elegante en el que la mujer va mostrando continuamente la punta del pie, sacando éste adelante con ligero movimiento a lado y lado. El hombre, aunque más virilmente, hace más o menos lo mismo. Luego ambos retroceden, pero dándose frente.

Al empezar la segunda estrofa, los danzarines, que están en su sitio inicial, avanzan hacia el centro como para llegar al africano y abuelo "golpe de frente". Pero se limitan a cambiar de puestos pasando generalmente por la derecha, dando pasos cortos con ágil arrastré de un pie. Cuando cada uno de ellos llega al sitio que ocupa el otro, da una media vuelta a la derecha, sobre el pie izquierdo. Luego siguen bailando, manteniéndose en el centro, en forma pausada a como lo hicieron mientras sonó la primera estrofa.

Ahora comienza el tercer sexteto. La mujer coge su pollera con las dos manos y remanga la parte delantera, sacando los codos ligeramente. Cambia con él de puestos, en el centro, repitiendo la media vuelta. Luego, siempre en el centro, ambos empiezan el escobillado y el zapateado, acentuándose los movimientos de cadera que durante todo el desarrollo del baile lo han hecho, especialmente la mujer. En la primera de las figuras nombradas los bailarines sacan y meten los pies, con movimientos rápidos, escobillando el suelo. En la segunda zapatean con la punta y el talón, alternativamente.

Cuando suena la fuga, vuelve el cambio de lado, dan una media vuelta y terminan la marinera levantando los pañuelos. Estos son elementos importantísimos en la coreografía. Durante todo el desarrollo del baile cada uno de los danzarines le imprime al suyo un gracioso y personalísimo movimiento que marca su elegancia como bailarín: de arriba a abajo, de derecha a izquierda, de adelante hacia la cintura y atrás. En varios instantes el pañuelo revolotea, como pulquérrima garza, sobre la cabeza de la mujer, bien agitado por ella misma o bien por el hombre. Es muy general que el varón lleve abajo su pañuelo cuando la mujer levanta el suyo, y viceversa. Hubo un momento en que la "jarana" fué conocida como baile de pañuelo!

Como ha quedado dicho, la forma coreográfica descrita pertene-

ce a la marinera limeña, puesta esta danza presenta ciertas variantes de región a región. De ello dará idea la síntesis que hace Castro Pozo, en Nuestra Comunidad Indígena, de la que se baila en el norte, especialmente en Piura:

"Con una serie de ritmos ligeros, cadenciosamente atrevidos y orgullosos como una vibrante e incitativa insinuación hacia la dulzura de vivir y gozar las melodías cabriolescas que gorgoritea el arpa y quejumbra su madera al redoble del golpeador, se inicia la introducción; durante la cual la pareja ha avanzado hasta el medio del corro que forman los circunstantes, saludándose con coquetería y gentileza, antes de separarse, dan media vuelta y, asido el blanco pañuelo por un extremo, cada cual, en sentido opuesto, gallardo y caballeresco paséase dentro del corro, entre el ambiente de alegría y acompasados palmoteos con que éste acompaña la música. Recorren así dos o tres veces el espacio en que han de bailar saludándose graciosa y reverentemente al encontrarse, hasta que comienza el canto, a dos voces, con lo cual se sitúan el uno frente al otro; el varón: arrogante, caballeresco, natural y desenfadado en los movimientos que ejecuta; ora flameando el pañuelo en molinete sobre la cabeza o hasta la altura de los senos de la bailarina o, recogida la falda de la americana con el brazo hacia atrás y sombrero a la pedrada, guardando equilibrio, alternativamente, sobre las plantas de los pies; ora mover éstos en actitud de escobillar el suelo, describir pequeñas circunferencias o cruzar rápidamente una pierna sobre otra, de modo que el pie de la levantada bese ligeramente el suelo de aquel lado. La mujer, en cambio, salerosa y femenil, con su natural coquetería de china, delicadamente recogida la falda con la mano izquierda y el pañuelo a guisa de banderola en la derecha, sobre las plantas de los pies, amagando el suelo como si se tratara de bordar en ellos filigranas, contoneándose armoniosamente hacia uno y otro lado, sonríe pudorosa a los circunstantes y mira al venturoso como prometiéndole el paraíso de sus ojos. El cantar, amoroso o picaresco, apenas ha durado un par de vueltas. Los circunstantes redoblan las palmadas y la caja del arpa cruje bajo los puños del golpeador. Uno de los cantores entona entonces la primera parte de la fuga... a cuyo son los bailarines: el varón con el pañuelo hacia lo alto, cual si fuera a deshojar un ramo de azahares sobre los cabellos de la hembra, y ésta con infinita gracia y donaire aceptara tal ofrenda, riman un contoneo cadencioso y ligero, mirándose a los ojos como no saben hacerlo los indios, y de modo que con el talón acompañan el golpe del arpa y con las puntas de ambos pies parece que dibujaran arabescos sobre el suelo. Y el golpeador, terminado el último verso de la fuga, repite él sólo la primera parte de ésta; con un "¡agárrala!" da la voz a los otros cantores quienes, mientras éste recorre la caja del arpa con el dedo pulgar de arriba a abajo, produciendo un redoble armonioso y continuado como si se atropellaran al hablar mil redoblantes, entonan la segunda parte de la... copla. Un ¡otro! ¡otro! ¡otro! estrepitoso y repiqueado por una explosión de apaludos estalla al terminar el baile, la misma pareja u otras se presentan a continuarlo y se vuelve a repetir como al principio de este somero bosquejo."

EL AMBIENTE

La marinera es baile de la fiesta alegre o de la hora alegre. Jamás una jarana de hoy se inicia con ella. Y es que pocas danzas necesitan como ésta que haya ambiente. Es decir, que concurren ciertas circunstancias de medio social y de estado psicológico colectivo que le sirvan de fondo. Cuando éstas se presentan, la marinera brota espontánea y hechicera porque concreta un deseo y representa un estado de ánimo. De allí que esté capacitada para tomar diversos elementos de cuanto la rodea, a fin de imponerse y arrastrar en su vértigo a quienes la escuchan y miran.

Los instrumentos, naturalmente, adoptan un estilo especial. Los dedos que acarician separadamente bordón, prima y segunda, también rasguean en tocamientos colectivos de las cuerdas guitarreras. Y el cajón tarambana, diestramente acuciado, dice cosas extrañas con voz negra y bronca, expresándose en diversos tonos según el lugar donde sea golpeado.

Los espectadores, por su parte, complementan la orquesta con sus dales, tomas y requiebros. Primero, cuando la pareja está en espera y estallan el bordoneo y el canto, son frases animosas y entusiastas las que los bailarines reciben -"¡Ahora es cuando!", "¡En trale, china!", etc.-. Después, desde que empiezan las guitarras, y durante todo el desarrollo de la parte coreográfica, "sonoro como un eco se aconchava y revienta el animoso compás del palmoteo". Y mientras las manos así contribuyen al armónico ruido, las bocas guapean ya a la mujer- "¡Qué buena china!", "¡Voy a ella!"- ya a ambos- "¡Así!", "¡Vamos!", "¡Qué bueno!", "¡Jajá!"-, incitan al desafío- "¡Entra!", "¡Ahora!", "¡Dale!", "¿Cuándo?", "¡Vamos a ver!"-, aplauden los diversos pasos -"¡Esa!", "¡Así!", "¡Dale!"-; o piden repetición con frases ya consagradas por el uso -"De cinco, tres", "Una sin otra no vale", "No hay primera sin segunda". A veces uno de los cantores, contagiado por las voces, recita unos cuantos versos, entre marinera y marinera, pidiendo trago y notificando que va a repetirse el baile:

Agua pa'la caballada...
No des golpe más al cajón.
Pásame la botella
para beberme un copón.
La gallina ha puesto un huevo...
Pues comencemos de nuevo.

Todas estas intervenciones de los espectadores obedecen a un rito, es decir, a un conjunto de reglas vigentes -aunque no hayan sido promulgadas por autoridad ninguna- para el culto de la fiesta y su ceremonia. El guapeo tiene su momento, como lo tienen el grito animador y el recitado. Y tan rituales son esas voces y ruidos que sólo los supremos sacerdotes de la marinera introducen en ellos cambios o innovaciones; mientras que el espectador común se limita, por regla general, a repetir frases hechas. De aquí que en las jaranas de hoy, como antes, se entregue la botella con un "con usted, joven", se pase luego el vaso y se escuche un gran porcentaje de dichos antañazos. Un limeño viejo ha proporcionado a Benvenuto una poesía donde se recapitula buena parte de éstos últimos.

.....
 y a la voz fresca de un zambo
 que riendo "echa la primera".

tras una "entrada de pueblo"
 que "escobilla" y zapatea
 y el cuerpo se mueve todo
 "marcando" una marinera.
 Y "una sin otra no vale",
 y luego una resbalosa,
 y luego un "tondero" en regla
 "de la costa abajo" y luego
 el pasar de una botella.
 "Con usted., señor salud",
 "En salud se te convierta",
 "Aperciba mi cariño",
 "Quítale el veveno, negra",
 "Correspondo a usted y me obligo",
 "Va sin corona, morena"
 "Con usted". "A cada rato?",
 "Quien no lo quiere lo deja",
 "Agua pa'la caballada"
 que "al que toca se le seca
 la garganta", dice un negro.

Y "oído a mi voz, Huayamares",
 "Una sin otra no pega",
 Y "adentro que soy Mendiola"
 y suena otra marinera...
 que ¡ay, chumay!, al escucharla
 bailan solita las piernas..."

Los elementos antes nombrados dan el estilo local del baile. Pero, más que todos ellos, lo impone el cimbreante movimiento del talle femenino, ya recatado, ya en desenfreno erótico, según el medió ambiente y de acuerdo con la situación social de la bailarina. De allí que, conforme hace notar Ortiz en lo que respecta al baile cubano, la imposición del realismo descriptivo de la china que danza se traduzca siempre en calidas alusiones a su meneo, cada vez que ella entra en la poesía. "Entusiasta quimbea la cadera vaquena", dice Arias Larreta. De "recio ondular de caderas", habla Lydia. Que la moza "responde con leve contoneo", expresa Gálvez. Y para Soria, la cadera "destila miel". El zapateo, por su parte, tanbién contribuye a caracterizar la marinera. Por eso es tema que entra siempre en el verso que describe nuestro baile nacional. Según Lydia y Arias, los pies hacen "filigranas"; y de acuerdo con Gálvez y Soria, "repiquetea". Este último poeta hace como sigue el resumen del ambiente:

Algo como una quimera
 que en el mundo se realiza.
 Canto, baile, copas, risa:
 eso es una marinera.

