

DANIEL MATHEWS CARMELINO

Acosta Ojeda, Manuel

Aportes para un mapa cultural de la música popular del Perú Lima: Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres, 2015, 202 pp.



Con modestia, Manuel Acosta Ojeda titula *Aportes* a su último libro, e insiste en que «servirá para que estudiosos más jóvenes y doctos prosigan investigando». Sin embargo, la vejez no es ningún defecto cuando ha supuesto acumulación de sabiduría. El tema que estudia Acosta Ojeda es de esos que necesitan no solo lecturas sino vivencias. Se trata de hacer un *mapa cultural de la música popular del Perú*. En verdad, de la música criolla, a la que incluso dedica un capítulo, con muchas citas de por medio, a investigar qué es lo que se entiende por criollo. La vejez resulta entonces un mérito, porque la Generación del 50 es algo así como un puente entre nosotros y los forjadores del primer criollismo. Asimismo, lo poco docto también es un mérito si con eso nos referimos no a la falta de lecturas —que ya hemos dicho que no hay tal—, sino a la capacidad de vivir con el pueblo: «En los barrios

pobres y en los callejones tuve la suerte de ser amigo y hasta de cantar con criollos nacidos a fin del siglo XIX», nos cuenta. Así que se trata de un libro hecho desde lo leído, pero también desde lo vivido.

Los dos primeros capítulos podríamos considerarlos teóricos. El primero, destinado a dilucidar el origen de la denominación «criollo», un término que fue primero aplicado a los negros y que, como dice Mazzotti (citado por Acosta Ojeda, p. 14), «hasta el día de hoy la replana discriminadora incluye términos como *crolo* para referirse a individuos de ascendencia afroperuana». Luego, se extendió de forma despectiva a los hijos de españoles en Indias, de modo tal que podemos definirlo como lo no nativo. Así, poco a poco se fue creando una identidad en la que Acosta Ojeda toma como hitos la Independencia, Mariano Melgar, Manuel A. Segura y Ricardo Palma. El segundo capítulo está dedicado a la influencia negra en nuestra música. Es ahí donde desarrolla un debate con Nicomedes Santa Cruz, al que nos referiremos más adelante; quede, por el momento, la figura de que hay dos posiciones: por un lado, la africanista —defendida por el decimista—, la cual propone que nuestra negritud fue traída desde el África; por otro lado, propone la creación de una nueva identidad, afrodescendiente si se quiere, pero nacida en nuestro país.

Luego, vienen los capítulos que podríamos considerar como efectivo mapa cultural. Aquí, con mayor o menor profundidad, se recorre Lima, Piura, Lambayeque, Tumbes, Arequipa e Ica. En cada uno de ellos se cuenta cómo fue el departamento antes de la llegada de los españoles, qué música tenían y qué música tienen. El apartado más extenso es el de Lima, entiendo que no solo por la importancia de la ciudad capital y del valse, sino porque el autor es de esta ciudad y sus composiciones han sido, sobre todo, vales. Por eso, me extraña que no haga referencia a una diferencia fundamental entre el valse peruano y la música

austro-alemana que le da origen: la letra. En nuestro territorio, el valse es expresión no solo de amores y desamores, sino de todas las aspiraciones del pueblo, y en eso Acosta Ojeda tiene una relevancia mayor.

En el capítulo dedicado a Arequipa, Acosta Ojeda hace una distinción entre el *waltz* europeo que llega a Lima y el *waltz* contestatario que llega a la Ciudad Blanca vía Argentina. No me queda claro si lo que nos llega de Argentina sigue siendo *waltz*. En Buenos Aires, se produce la misma evolución musical y poética que en Lima: hay un valse argentino. Si mencionamos el carácter contestatario, es seguramente porque la incorporación de la letra ya se había dado. Por otra parte, las letras limeñas también fueron rebeldes desde el principio, baste recordar la canción de Luis Pardo, dedicada al bandolero ancashino.

Conforme va recorriendo los distintos departamentos de nuestra costa, nos da a conocer la historia de la cumanana, el triste y el tondero en Piura; la zaña, el ondu y la marinera norteña en Lambayeque; la danza de la pava en Tumbes; el valse arequipeño; el hatajo de negritos en Ica; la vidala moqueguana y, por último, la décima como fenómeno nacional. Va contando anécdotas suyas relacionadas con estos géneros musicales, pero, sobre todo, documentando con muchas citas la historia de los mismos.

En el tondero piurano, por ejemplo, hay uno muy tradicional que menciona a Los Cuyuscos, grupo musical que se ha perdido en la historia, pero que es rescatado en el libro. Explica, incluso, el origen del nombre, que se debe a María de la Luz Condemarín o Luz María Condemarín (los autores no se ponen de acuerdo), quien ha sido citada por Manuel Ascencio Segura, Enrique López Albújar y otros tantos. Dicho sea de paso, Acosta Ojeda propone una hipótesis interesante: «el tondero es el único género costeño que escapa a la poderosa influencia del negro peruano».

Lo dicho, me da pie para entrar a un tema que tengo pospuesto: la polémica —en verdad, las polémicas— entre dos personajes que fácilmente podrían ser llamados los más importantes poetas populares de la Generación del 50: Nicomedes Santa Cruz y Manuel Acosta Ojeda. Siento que es un atrevimiento lo que acabo de decir, ya que la Generación del 50, tanto en lo que se refiere a la poesía popular como a la culta, es de una trascendencia clave en nuestro país. Sin embargo, la reivindicación de lo negro en Santa Cruz y la vena rebelde de Acosta son centrales en los estudios de lo popular. En algún ensayo he dicho que, si la Generación del 50 redescubre a Vallejo, a Acosta Ojeda le toca reivindicar a ese dios humanizado que nos propone el vate de Santiago de Chuco. Si uno escribe: «tú no tienes Marías que se van/ el hombre si te sufre/ el Dios es él», el otro canta: «Dios se volverá hombre/ y así se quedará».

Nicomedes Santa Cruz no solo reivindicó al negro socialmente, sino también como cultura; y la cultura poética del negro era la décima improvisada, de competencia, a lo divino y a lo humano. En la urbanización que hace Santa Cruz de la décima, supera esas características para hacer una décima más urbana, ya no improvisada, que, por el contrario, queda registrada en libros y discos. Ya quisiera cualquier autor de la ciudad letrada tener los tirajes que tenían los libros de Santa Cruz. Cabe precisar que, después de su viaje a Brasil, Nicomedes («Nico» lo llama Acosta Ojeda, como queriendo mostrar proximidad, amistad) queda impactado por la presencia de lo africano en ese país y comienza a descubrir etimologías e influencias africanas por uno y otro lado, tal como critica Acosta Ojeda, muchas veces sin citar fuente donde uno pueda comprobar el aserto.

Acosta Ojeda hace varias objeciones a esa supuesta africanía de nuestra cultura negra. En primer lugar, porque decir África no es

decir nada; se trata de un continente variado: Angola, Arará, Aubundás y una cincuentena de naciones diferentes. Además, el racismo europeo unió en «negros» e «indígenas» una heterogeneidad cultural absoluta. En segundo lugar, porque no solo de África nos viene lo negro. Ya existía esclavitud en España, y muchos de los esclavizados que vienen ya habían pasado por una asimilación de lo español. Una observación que podríamos hacer es que lo popular español es asumido en nuestra América por la gente morena. La propia décima, de la que Santa Cruz es paradigmático, es un ejemplo de esta herencia cultural. También podríamos decir lo inverso: no todo lo que viene de África es negro, pues la presencia árabe en España es innegable.

Las costumbres de los negros en el Perú serán diferentes, ya que responden según se van tejiendo en cada espacio, de acuerdo con la heterogeneidad cultural que estas variadas presencias suponen. No hay que olvidar que, además de ellas, el negro se relaciona también con lo indígena. Ambos se encuentran en el trabajo y en los barrios. En Lima, el cuartel primero, los Barrios Altos y el Rímac eran los espacios populares; se reserva el centro para los españoles. En las provincias, se da un fenómeno parecido; por eso, Acosta también discute «la uniformidad que Nicomedes plantea en sus teorías musicales y escritas». Propone, en cambio, que «las décimas que hemos escuchado cantar a los negros en Chiclayo, en Chíncha y en Ilo son muy distintas» (p. 37).

Siguiendo a Chalena Vásquez y a Denys Cuche, Acosta Ojeda propone que la primera experiencia del negro en el Perú es la destrucción de su organización social anterior y la creación de una identidad nacional distinta. Cuche, por su parte, menciona a Bastide, quien propone dos tipos de comunidades

negras: «una de las cuales los modelos africanos predominan sobre la presión del medio ambiente [...] les llamaremos comunidades africanas. Y otra donde la presión del medio ambiente ha sido más fuerte [...] las llamaremos comunidades negras» (p. 30).

El problema a debatir es desde cuándo la comunidad africana se convierte en comunidad negra en el Perú. Acosta Ojeda no cita el poema congo-peruano dedicado a Baquijano y Carrillo. En cambio, sí menciona las cofradías donde, aunque bajo estricta vigilancia religiosa, se reunían las comunidades africanas en el Perú. Nos cuenta también que «un vocabulario de lengua angola fue confeccionado por el padre López de Castilla» (p. 40). Por ello, debo discrepar de Vásquez-Cuche-Acosta en su idea de que la destrucción fue la primera experiencia cultural del negro.

En un ensayo anterior, he propuesto que la fecha de destrucción de las comunidades africanas en el Perú tiene que situarse después de 1918, fecha de las Cortes de Cádiz y del poema Congo; y antes de 1924, cuando por fin somos libres. Fue Simón Bolívar quien disolvió las cofradías con el pretexto de que «todos somos peruanos», y con la intención real de desorganizar a la población esclavizada. Era casi un requisito impuesto como cuestión previa a la Independencia por la oligarquía peruana. Después de los levantamientos de Túpac Amaru II y de Francisco Congo, no era de desear que los sectores subalternos estuvieran organizados.

Sobre este tema, y otros tantos que el lector del libro de Manuel Acosta Ojeda podrá descubrir, es seguro que estos dos grandes poetas están discutiendo hoy mismo en el *Uku Pacha*. Pero, además, es necesario incorporarlos al debate académico en el Perú. Es parte de la pregunta ¿quiénes somos?