

Paradigmas culturales de los afrodescendientes

El juicio social, o tratar de ver el Alcatraz desde una perspectiva estructuralmente dialéctica¹

1. ALGUNAS DIGRESIONES EN TORNO AL MÉTODO

2. A. EL MARCO ESTRUCTURAL

Para el análisis social existen muchas herramientas nuevas o renovadas, a las que el analista acude con el afán de adquirir un mejor conocimiento, por supuesto, de la realidad social. Se van presentando con propuestas metodológicas que van limpiando de los prejuicios ideológicos, o evitándolos, apareciendo luego estructuras de análisis con un rigor científico objetivo tan grande como la clasificación que se utiliza para el caso de la estratificación social, en la que en los períodos arcaicos unos hablaban de burgueses y proletarios (con la variación de pequeño burgueses y lumpen proletarios), otros nos dividían en una clase alta, otra media y otra baja, manifestando de esa manera por un lado una clasificación respecto a la posesión de los recursos económicos, y otra una posición de acuerdo a su calidad de vida. Modernos expertos en análisis social lo pensaron mucho seguramente, y ahora tenemos sectores a, b, c y d. Impresionante clasificación que evita la clasificación numérica que se prestaría a “prejuicios” sobre el primero por ser el número uno y posibilita prever que si aparece un sector más pobre se le incorporará la siguiente letra (la “e”, por ejemplo).²

¹ Debo dedicar este pequeño ensayo a mi maestro de hermenéutica y griego bíblico, el Negro Cisterna, un brillante profesor cordobés que desapareció muy joven para nuestra desgracia, y a quien debo mis aventuras interpretativas con inspiración en el estructuralismo.

² Lo que no toman en cuenta es la aparición de sectores de mayor ingreso o nivel, pues antes de la “A” no hay ninguna letra, así que lo único que muestra la estratificación es que unos están más favorecidos, que se incrementan los que están en peor situación, y que la sociedad está cada día más estratificada, por lo menos para los analistas. Debería aclarar que esto es puro sarcasmo, pues no pretendería de ninguna manera desconocer los avances que se han alcanzado en las ciencias sociales sino reconocer los tremendos prejuicios que se cometen por pretender estar libres de prejuicios.

Es decir, la gran contribución de la objetividad fue no decir nada, porque poner a, b, c... lo hace cualquier procesador de texto automáticamente.

Jaime Osorio, un joven sociólogo chileno publicó, en el presente siglo para los que suelen cuestionar la actualización de la bibliografía, un texto interesante sobre "Fundamentos del análisis social: la realidad social y su conocimiento",³ una de las razones por las que es recomendable el libro es que se dirige a la fundamentación epistemológica de las ciencias sociales, o más específicamente la base filosófica del análisis social. Es que la base filosófica la tiene todo análisis social, y la tiene que tener, pues no se puede hacer análisis social sin fundamento filosófico, y no se puede tener fundamento filosófico que no implique cierta ideología, y no se puede tener cierta ideología que no comprometa el contenido de la reflexión que se realice, y no se puede comprometer el contenido de la reflexión que se realice sin que eso no sea un juicio de valor. Por ello, la objetividad no es más que una aspiración metafísica tan ideológica como cualquiera, pero más ingenua, porque quiere serlo, pero no sabe que jamás lo será. En mi caso, por ejemplo, yo solo pretendo ser lo más objetivo que mi marco filosófico ideológico me permitan,⁴ porque además, hacer análisis social sin una aspiración modélica a una situación ideal,⁵ no tiene sentido. ¿Para qué analizar la sociedad si esta funciona a la perfección? El abandono de la filosofía en las ciencias sociales es el abandono de "... un aspecto clave de la formación crítica de los que se dedican a pensar sobre los problemas sociales, como poner en cuestión los supuestos teóricos y metodológicos, cómo se construyen teorías y paradigmas; por qué estos privilegian ciertas dimensiones del análisis; descifrar los horizontes de

³ Osorio, Jaime. Fundamentos del análisis social: la realidad social y su conocimiento / Jaime Osorio. / Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de México, Xochimilco 2001.

⁴ Por otro lado, el marco ideológico en el que puedo moverme está sustentado en una visión objetiva de la realidad, aunque implique compromisos, expectativas, y un componente de esperanzas que entre otras cosas le ponen pasión (pathos) al análisis y al comportamiento en general, el optar por una forma ideológica (que además es particular pues cada uno la interpreta desde su particular posición en el mundo), es la manera de optar de acuerdo a lo que considero el análisis objetivo de la realidad.

⁵ Salvo el que considere que todo está bien, lo que demostraría no solo falta de objetividad sino de lucidez.

visibilidad que aquellos construyen; responder por qué iluminan ciertas franjas de la realidad, cuáles quedan ocultas y las consecuencias que derivan de esta situación".⁶ Vale la pena, pues, leer este y otros libros de epistemología social, para retomar y recrearse en las bases gnoseológicas del análisis social, recrearse con Weber, Marx, Popper, Braudel, Wallerstein y Hayek.

Pues el juicio social no es más que una herramienta que la hermenéutica estructuralista, por supuesto de Althusser y compañía, toma de la lógica aristotélica más tradicional que es el cuadro del juicio (lo que, en la lógica, como en Copi, se llama cuadro de oposición).

Por supuesto que mencionar a Althusser es provocar los rechazos de muchos de los equilibrados y esterilizados (contra los prejuicios ideológicos) científicos sociales contemporáneos. Si no es porque el filósofo francés es estructuralista,⁷ cosa ya considerada superada por algunos cultivadores de las modas innovadoras, es peor por ser catalogado como marxista, y es que el marxismo ya linda con las malas palabras o con el género tabú al que ningún sesudo intelectual social contemporáneo y objetivo osa mencionar y menos identificarse. Pero volviendo al rechazo al pensador francés, también es cierto que el estructuralismo es pasado de lado por las corrientes modetarias⁸ del pensamiento, con un apriorismo tan tajante como el que criticara el maestro José Carlos Mariátegui y que tiene relación directa con el tema.⁹ Estas corrientes que pretenden objetividad, sin embargo descalifican a priori, es decir sin juicio, es decir sin objetividad, la simple posibilidad de apoyarse en el

⁶ Id. P.13.

⁷ Vale la pena recordar que no es lo mismo estructuralismo, que es más bien una teoría del signo, con estructural funcionalismo, que es una concepción sociológica del funcionamiento social por estructuras fijas, heredera de las concepciones de Durkheim. El estructuralismo inspirado en las ideas innovadoras en lingüística, de Ferdinand de Saussure, alcanza en Levi Strauss la categoría de metodología para las ciencias sociales. A Althusser (y a Foucault) no le hacía mucha gracia el nombre, suponemos por la posibilidad de entender las estructuras como entes fijos y por la confusión con la metodología sociológica, pero es uno de los mayores aportes a un método muy vigente. Podría afirmarse sin temor que el premio Nobel de economía Amartya Sen es un ejemplo de aplicación del estructuralismo a la economía.

⁸ Modetarias, es decir que siguen la moda

⁹ Mariátegui en los siete ensayos (Mariátegui José Carlos / Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana/ Colección Ayacucho, República Bolivariana de Venezuela, 2001), utiliza correctamente la palabra apriorismo, para identificar esos pensamientos cargados de prejuicios, como es el caso del apriorismo anticlerical que impide ver la profundidad del pensamiento religioso de los pueblos indígenas (el factor religioso p. 261), y el apriorismo liberal que encierra los análisis de la organización agraria tradicional en los moldes liberales (p. 191). Si consideramos que estos dos defectos de interpretación se mantienen en los análisis de hoy en día, vemos como Mariátegui sigue siendo material imprescindible para las ciencias sociales, y muchos se lo pierden por no leerlo con lucidez. (No con apriorismos dogmáticos de cualquier tendencia).

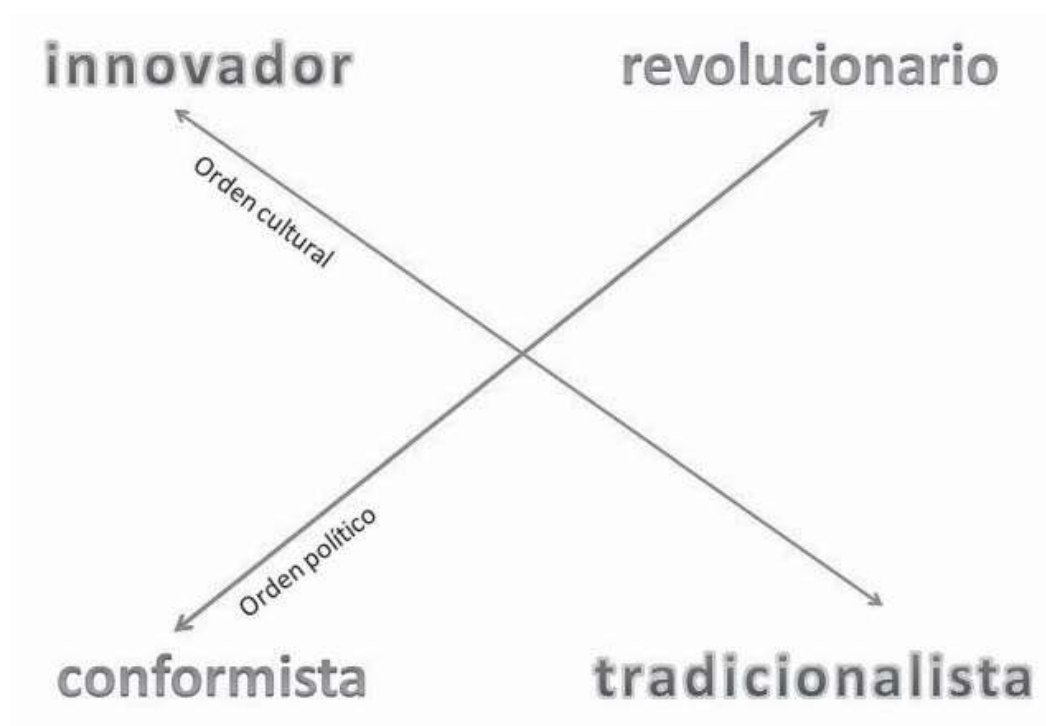
estructuralismo para realizar un buen análisis, y descalifican de lleno al marxismo como elemento dañino para la ciencia y tecnología.

Claro que estas posiciones científicas pierden rigurosidad al no apuntar a las relaciones trascendentales, pues la ciencia, que es camino ordenado del conocimiento, solo está fundamentada en la necesidad de conocer, y conocer es saber más. Es decir, el único objetivo es el saber más, pero ese saber más no es cuantitativo, es cualitativo, es un saber más que nos permita entender mejor el mundo, que nos permita trascender. La aspiración de trascendencia está en toda ciencia. Es imposible que el científico no arriesgue en esa trascendencia la interpretación. La interpretación es apoderarse del conocimiento adquirido, objetivo, y darle contenido trascendente es trascender; pero la interpretación siempre se hace bajo el molde personal, bajo la subjetividad, en un marco ideológico en el cual el científico se desenvuelve. Por ello, además de que la racionalidad científica se orienta a la trascendencia, el acto de trascendencia es una aventura en la que la subjetividad tiene un gran papel, porque es el ser humano el que trasciende.

Por ello, la aplicación del juicio social, es una buena forma de usar herramientas que están en el pensamiento humano más de dos milenios, y son herramientas válidas.

B. EL CUADRO ANALÍTICO

Comenzamos por definir dos pares de conceptos antagónicos, que son el innovador con el tradicionalista, y el revolucionario con el conformista.¹⁰ En el cuadro de oposición los veremos de la siguiente forma:



El problema de los términos a usar, es que diversas aplicaciones pueden llegar a aplicarse indistintamente para lo mismo en los aspectos contradictorios que son el político social y el de expresión cultural identitaria. O sea, un cantante puede considerarse revolucionario si es innovador, pero al mismo tiempo es un partidario del sistema político, rechazando el cambio, por tanto, es conformista. Es por ello que aplicamos los conceptos en parámetros, no como aplicaciones

¹⁰ He intentado de varios modos cambiar algunos términos, como el revolucionario, por transformador, progresista, cambio social, pero no me convence totalmente. Tampoco me convence el de revolucionario, por la carga social que implica, pero lo uso por criterio didáctico, y porque me acerca más a la idea que pretendo exponer.

exclusivas, mucho menos como ideas unívocas.

En el orden de la tradición, se puede ser innovador o tradicionalista, son las dos actitudes contradictorias. Es decir, uno puede estar en la corriente de los que tratan de cambiar permanentemente la tradición, abriéndola a otras culturas, o uno puede ser de la idea de conservar, sin glosa alguna, la tradición como fue adquirida, preocupándose de que mantenga intacta su originalidad.

En el orden social uno puede ser de una línea conformista, asumiendo que las cosas están más bien en cierto orden que hay que respetar, mientras la opción contradictoria será la revolucionaria, cuyo objetivo de transformar el sistema parte de una negación del valor del actual sistema, causante de los males de la sociedad.

Esta aplicación podría parecer incompleta, de hecho para explicar el camino contrario, es decir la visión desde el otro, que es el que mira el proceso sin ser afrodescendiente.¹¹ Marcel Velásquez agrega una tercera dimensión a la cultural y la política: la sexual, con justa razón, pues ese elemento juega mucho en la forma como el otro mira al negro.¹² Podría incorporarse, en una línea transversal, por darle una figura geométrica, para elegir no un par de oposiciones (que es lo que elegimos) sino tres oposiciones. El modelo funcionaría, y podría ser muy interesante por la connotación sexual del tema pero para nuestro objetivo, contrastamos dos aspectos, que son el cultural y el político como ámbitos totalizadores, aunque el tema sexual estará implicado en el tema, tratándose de la danza tradicional de El Alcatraz,¹³ pero por su

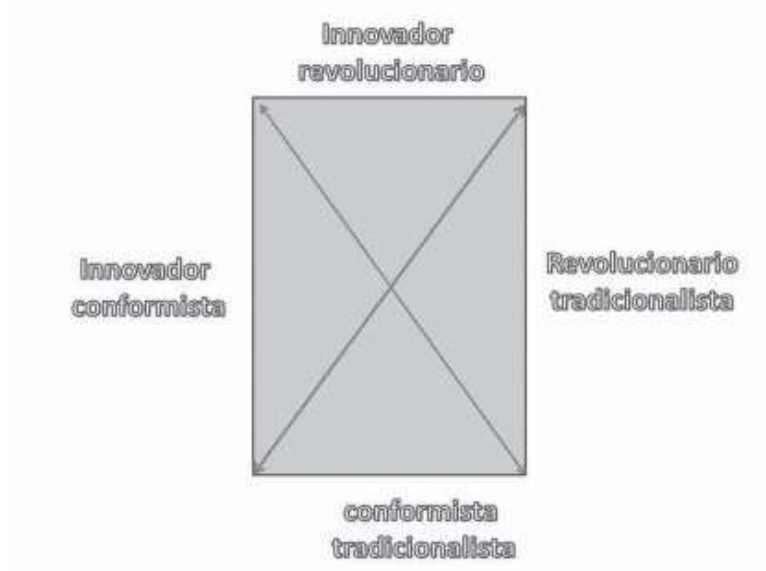
¹¹ Es importante anotar que la perspectiva del trabajo es desde la mirada del afrodescendiente. Es la propia experiencia y vivencia la que va a explicar el proceso social.

¹² Marcel Velásquez, "Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1770–1895)", Editorial Banco Central de Reserva del Perú y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Octubre 2005. El enfoque hermenéutico de Velásquez nos presenta las formas cómo el punto de vista de los beneficiarios de la esclavitud, que no son precisamente los esclavos, abordan el tema, especialmente en el ámbito literario. Es un importante aporte. Las dimensiones sexual, cultural y política no las presenta para enfocar la oposición dentro de ellas, sino como puntos de vista desde donde entender el proceso. P.25.

¹³ Nicomedes Santa Cruz solía llamarlo baile erótico festivo, y reclamaba la pérdida de originalidad cuando se invertía el orden de la danza que tenía un juego de roles muy definido.

incorporación en lo cultural.¹⁴

Entonces nos encontramos frente al hecho cultural, la danza, ante el cual se pueden definir cuatro posturas:



Innovador revolucionario

El primer punto creativo es, evidentemente, la innovación y de por sí es revolucionario, en cuanto transforma lo existente con una propuesta nueva, diferente. Siempre nace de una interpretación de la situación social, por tanto, es una respuesta a la realidad desde la perspectiva del pueblo, por ello es revolucionaria.

Tradicionalista conformista

El segundo punto es la apropiación que el sistema hace de la experiencia innovadora. Al descubrirla como experiencia con valor, la recoge y hace suya incorporándola al sistema, dándole al mismo tiempo unos parámetros que la estabilizan en función a cumplir con el sistema.

Innovador conformista

La experiencia convertida en tradicional por el sistema, es modificada por el

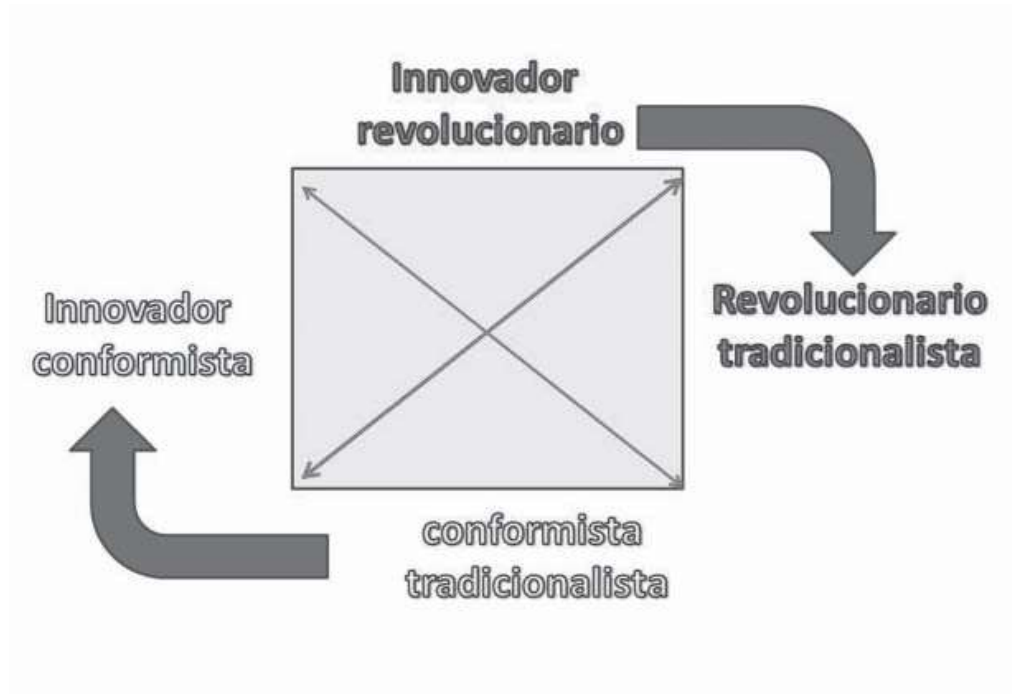
¹⁴ También en lo político, como se constata luego.

sistema mismo, cambiando sus parámetros de manera que se haga más funcional, es una innovación para amoldarla mejor al gusto del sistema.

Tradicionalista revolucionario

Es hacer viva la experiencia original del acto creativo, es retomar su circunstancia, rescatando los elementos que la conformaron. Trata de que la actividad sea un revivir de la circunstancia original, de manera que no se pierda el contenido social implícito, sino más bien fortalezca ese espíritu.

Las evoluciones se dan en ese orden:



La actitud revolucionaria que acompaña a la innovación deviene, en revolucionario tradicionalista, al rescatar el espíritu original de la experiencia. Dialécticamente saltará a la innovación revolucionaria, pues la motivación de la creación está dada por la necesidad transformadora.

El conformista admira la experiencia y la recoge como parte de una tradición, como parte de una experiencia ya externa para él, como la experiencia es extraña, la transforma acomodándola al status, es decir dándole la forma que a él le conviene, se convierte en un innovador, pero con actitud conformista, una innovación para que las cosas permanezcan. Dialécticamente salta al conformista tradicionalista pues al no poder desarrollar la creatividad (que es transformadora) la tiene que adquirir de las fuentes del saber popular.

La evolución de la sociedad implica el camino revolucionario o transformador, que motiva la innovación al romper con el modelo social y que pretende mantener el espíritu revolucionario inicial, al defender la tradición en su modalidad propia. Esto explica el papel transformador de las luchas étnicas, cuando pretenden revivir el orden original, que siempre surge de una lucha por valores sociales, y que es apropiado por un dominador que, si propone una innovación, o cambio, es para mantener el orden social a su favor. Dialécticamente el espíritu revolucionario devendrá en una nueva innovación revolucionaria, que partirá de la aspiración original que se conservó en el tradicionalista revolucionario. La historia viva de los pueblos es fuente de transformación, así como muchos elementos de modernidad son solo herramientas para mantener el orden social como está, para justificar, de una manera conservadora, un sistema con privilegios establecidos.

3. LA DANZA DE EL ALCATRAZ

El análisis de las danzas afroperuanas desde la perspectiva social no es novedad. Diversos autores han aplicado sus competencias en ciencias sociales

para entender qué se transmite culturalmente tras el fenómeno de la danza,¹⁵ particularmente la danza afroperuana. No solo como describir y conservar la costumbre sino, y como objetivo, para interpretar el contenido implícito de la danza, el valor cultural en sí que es la vivencia de un pueblo expresado en una actividad artística colectiva. Una reciente tesis de sociología de Miryan Parra tiene una aproximación mayor al tema social al enfocar poder y danzas.¹⁶

En el contexto etnomusical, es evidente el aporte de Nicomedes y Victoria Santa Cruz, quienes elevan el contenido implícito de la danza costumbrista, al contenido cultural de una cosmovisión, que es la afroperuana.¹⁷

William D. Tomkins, en su libro sobre el tema afirma que no encuentra referencias antes del siglo XX, sin embargo su origen es anterior por la misma información que presenta.¹⁸ Por ello, podemos asegurar que es una danza originada en tiempos de esclavitud. Esto es importante para nuestro objetivo, que no es encontrar las fuentes originarias de la danza, sino su contenido social a partir de los elementos simbólicos.

A. EL NOMBRE

Algunas imaginaciones pretenden ligar el nombre de alcatraz al del ave pescadora del mismo nombre. Se pretende inclusive ligarlo al uso de la pluma como elemento original que se ponía en vez del “cucurucho”¹⁹ de papel que se

¹⁵ En este sentido, son importantes los aportes de William D. Tomkins y Heydi Caroline Feldman, quienes realizaron estudios sobre el folklore afroperuano. William D. Tomkins, “Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú” Cemduc Cuf 2011 (traducción de la versión original en inglés de 1985). Heydi Carolyn Feldman, “Black rhythms of Peru. Reviving African music heritage in the Black Pacific”. Carolyn Feldman propone encontrar las raíces culturales en los contenidos etnomusicales, “compendium of vestiges of the remembered histories that endure in today’s cultural memory and archival artifacts”. (C. Feldman Introduction 12).

¹⁶ Miryan Yovanna Parra Herrera “Poder y estudios de las danzas en el Perú”, Tesis para optar el título de Sociología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006. Lo que hace en realidad es un análisis de la situación de poder en los estudios sobre las danzas, pero deja señalado el camino para enfocar más legítimamente la danza desde la visión cultural que la origina.

¹⁷ Debo reconocer además que el conocimiento y la seguridad con la que trato del tema de la danza se la debo a las conversaciones y lecturas de los hermanos, a quienes por una inclinación casi familiar he seguido siempre y en especial en los años en los que tenían mayor impacto mediático. Por ello mis disculpas por no citarlos como debiera, y mi reconocimiento por la importancia de su papel en el tema.

¹⁸ William D. Tomkins, “Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú”. P. 133.

¹⁹ Chalena Vásquez nos recordaba que el término árabe “alqartás” significa cucurucho de papel, y la enciclopedia universal ilustrada tiene como segunda acepción para Alcatraz, la de cucurucho de papel. Mientras que la RAE relaciona el alcatraz directamente a la flor que conocemos como carhucho o cala, en su denominación usada en México. Es casi evidente que alcatraz derivara de ese cucurucho, que la aplicación de alcatraz derivara del árabe en España, ya que la planta es originaria de Sudáfrica, que llegara a América con la conquista, y por tanto, el uso del

intenta encender con la vela.²⁰ Siguiendo la línea de pensamiento de Nicomedes Santa Cruz, sería evidente la relación entre el nombre y el estilo del baile, siendo alcatraz una forma de nombrar el trasero, ya sea por sustitución directa o por descomposición y traslado de la frase acá atrás.²¹ Sin embargo, y sin contradicción mayor, el cucurucho de papel (o alcatraz) habría sido el causante del nombre original.

Alcatraz encierra así un doble significado, por tanto, es una forma propia de expresión surgida de la experiencia del grupo. Si bien es común que la referencia a dicha parte anatómica suela tener muchas expresiones sinónimas o referenciales, que se van reemplazando a medida que la función de ocultar el contenido deja de cumplir su objetivo. Pero en el caso de alcatraz, su origen no estaría necesariamente ligada a ocultar el contenido, ya que es repetido constantemente, y más bien es como una composición rítmica de la frase completa: el alcatraz. Es toda una recomposición fonética totalmente útil a la danza, ya que no se pasa como lenguaje popular a reemplazar las diversas voces sinónimas, sino que encierra su contenido en la misma danza. Elegida o devenida por sonoridad, impone por sí misma un ritmo y fuerza que se expresa en la danza y en el acompañamiento.

Versión original

La versión más conocida en la actualidad es la menos fiel a la original. Con una introducción más cercana a los ritmos afroamericanos de la zona tropical (desde Colombia hasta Centroamérica y Las Antillas), recién incorpora el ritmo propio (el golpe estilo afroperuano diríamos) cuando precisamente introduce la palabra clave de la danza (Alcatraz evidentemente).²² En ese sentido, es más cercana

término fuese común en la época colonial, lo que nos permite ligar el origen de la danza, por el uso del término, a la época colonial.

²⁰ Esta interpretación antojadiza, además, es la que aparece en la wikipedia y, por supuesto, es la base para que se replique en cualquier trabajo escolar, e inclusive universitario, en que se aplique el tema. Llega a decir que era un traje de plumas de alcatraz, lo que implica una preparación especial del traje, la selección de plumas del ave, la cacería de la misma, la confección y el almacenamiento especial para esta danza. Todo un proceso muy lejano a la realidad y posibilidad histórica.

²¹ Además, en Perú el uso del nombre de alcatraz para referirse al ave no es común, sino el de pelícano, por lo que difícilmente se podría haber tomado como referencia en un ámbito popular.

²² Hemos encontrado varias versiones anteriores a la peruana del "negrita ven préndeme la vela", "préndeme la

la versión que rescatara la señora Rosa Mercedes Ayarza de Morales,²³ y la de don Porfirio Vásquez.²⁴

Por la importancia de la coreografía, sin la cual no existiría, es probable que lo más original sea el ritmo secuencializado en torno a la repetición de “a que no me quemas el alcatraz”. Algunos giros en torno al mismo ritmo, natural en toda danza, pero probablemente ausencia de letras definidas y más bien algunas expresiones de acompañamiento e incentivo a los ejecutantes.

De todos modos las versiones cantadas nos evocan la memoria de la versión original, por ello son un importante apoyo para reconstruir la originalidad del tema.²⁵

La circunstancia original

Momento de Innovador revolucionario: La actitud subversiva

Cuando César Vallejo decía que “todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él, de frente o transmitidos” (himno a los voluntarios de la república), versos que constantemente repetía don Nicomedes Santa Cruz en sus programas radiales y televisivos, nos da una idea de este origen del arte, imposible si no viene de circunstancias populares. El Alcatraz no tiene por qué no tener esta connotación innovadora y revolucionaria en su origen. Por ello rescatamos algunos hechos que lo componen.

Encontramos símbolos inmediatos de la actitud subversiva. En primer lugar el

vela”, y es probable que esté en la memoria popular, pero ligado eminentemente a los ritmos en compás de tres cuartos tropicales americanos. La vela, a la que se hace referencia en ese verso es más coherente, por relato, con la vela con la cual se baila la cumbia, Es probable que Don Abelardo Vásquez haya tomado ese trozo de la cumbia tradicional colombiana (Negrito ven prende la vela/ negrita ven prende la vela / que va a empezar la cumbia en Marbella), formado por versos decasilabos. En su canción los dos primeros versos son decasilabos y sorprendentemente el siguiente verso es alejandrino (las catorce sílabas de “pa quemar esa negra pa quemar el alcatraz), y es que conserva más el ritmo original.

²³ La versión de El Alcatraz, que se atribuye a Doña Rosa Mercedes y cantara Juan Criado, es atribuida a la musicóloga Ayarza como composición por la investigadora y conocedora Zoraida Arias Vásquez. www.generacion.com/usuarios/726/limentildea-criolla-nacida-1881.rosa-mercedes-ayarza-morales. Estambién la que Tompkins pone en su recopilación.

²⁴ También hay que observar la inclusión de la tambora en el verso, que lo encontramos en los cantos tradicionales de Sinaloa (en México). El uso de la tambora es típico en República Dominicana, vemos que se usaría en México y también en Colombia. Su uso en Perú no está registrado (con ese nombre), aunque el modelo de tambora colombiano tendría algún parecido al tambor de tronco que ha sido reconstruido y registrado por el museo afroperuano de Zaña con la dirección de Lucho Rocca.

²⁵ Recordando que el objetivo de este pequeño ensayo no es encontrar la versión original sino hacer una interpretación desde el juicio social.

uso de las velas, que nos remite a una acción nocturna.²⁶ No es una acción en la cual se abra a cualquier público, es una acción exclusiva de negros, probablemente de una hacienda. Las mismas velas usadas son probablemente hurtadas de los almacenes de la casa hacienda, o rescatadas de los cabos sobrantes en los salones o en las capillas. Lo más probable es que no hayan tenido, ni pedido, permiso para realizar las danzas. Es actitud subversiva porque rompe el esquema impuesto por el patrón, porque conquista un espacio de libertad.

Es probable que en esas reuniones nocturnas se realizaran más cosas que simplemente bailar, es probable que existieran diálogos sobre su situación, que acompañaran con algo de bebidas alcohólicas rescatadas de la misma hacienda, o producidas por ellos mismos. La fuerte incorporación de azúcar en los preparados de la zona del sur peruano no es casualidad. El azúcar potencia el grado alcohólico del licor, reemplaza tiempos de fermentación y pueden producirlo de manera clandestina, siendo casi evidente que la tutuma y el chinchiví sean hijas de esta costumbre, así como la difusión de consumo de cachina ya que era usar el primer fermento de la uva, antes de ser vino, que estaba más a su disposición.

El ambiente original es pues, evidentemente clandestino, subversivo y liberador.²⁷ Es un acto de evasión del control de los patrones, con la mayor de las probabilidades de hacerse a escondidas y en algunos casos contra la voluntad del patrón, que representa la voluntad del sistema. Es subversivo porque rompe el esquema de la autoridad, porque se asigna un espacio de libertad que no se le es dada, ya que su presencia en la hacienda es al servicio de la voluntad del patrón, al realizar un acto libre se transforma en subversivo. Es por lo mismo liberador, le permite hacer su voluntad, y como fruto de esa

²⁶ Williams D. Tompkins recoge la información que la danza se realizaba a escondidas y por la noche. Los testigos afirman que sus padres o abuelos mencionaban estos. Para él por lo menos, sería del período de los últimos años de la esclavitud, pero si los sexagenarios recogen testimonios ancestrales de abuelos que fueron esclavos, la práctica ha debido ser anterior inclusive, de todos modos, originaria de los esclavizados. Tompkins, op cit., p. 133.

²⁷ Carlos Aguirre comparte el punto de vista de una participación más activa de los esclavos en la consecución de la manumisión. Afirma que los esclavos emplearon diversas estrategias para lograr la desintegración de la institución esclavista, en especial rescata el cimarronaje, pero también había otras, como el conflicto legal. Aguirre, Carlos "Agentes de su propia libertad". Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

voluntad le permite crear, le permite ser persona, sentirse persona, reconocerse como sujeto que tiene voluntad, aunque sea por el espacio de tiempo dedicado a la danza, pero asumiendo la conciencia de ser libre.

Momento tradicionalista conformista

Es perfectamente el punto opuesto. La sociedad descubre el valor de la actividad ejecutada, es decir descubre el Alcatraz como una manifestación interesante. Por ello va a apropiársela del mejor modo que conoce: formalizándola. Primero asistirá como un espectador sorprendido, si es capaz de eliminar el contenido subversivo, lo incorpora a sus espectáculos, dado que de alguna manera ha sido parte de él, pero tratará de verlo en un estado puro formal. La danza como tal, sin ninguno de los aspectos que le dan el contenido subversivo. Es como el objeto artístico que quiere conservar en su belleza original, en su primitividad, si se permite el término. Por ello decimos que es un momento de tradicionalismo. El alcatraz adquiere una formalidad entendida y comprendida por los parámetros del dominador, se establece un orden que fija la danza, se vuelve académica. Se repite para ser representada, para ser un espectáculo.

El movimiento tradicionalista original es también inicialmente conformista porque lo que hace es despojar del contenido subversivo a la expresión popular. Muchas expresiones, como el alcatraz, dejan de ser parte de la vida del pueblo cuando se incorporan a la tradición formal. Es cierto que el tradicionalismo va a registrar y conservar los movimientos originales de la expresión cultural, pero los conserva haciéndoles perder la dinámica, por tanto, la vida. Pasó con la marinera, que es una danza de coqueteo y de reto. ¿Qué reto y coqueteo puede haber si todos los movimientos tienen que hacerse de acuerdo a una coreografía preestablecida?

El Alcatraz pasará por esta etapa, será adquirida por la sociedad formal, en un proceso de tipo tradicionalista conformista. Con todos sus méritos, ese fue el papel que les cupo a doña Rosa Mercedes Ayarza de Morales y a Juan Criado.

Es sorprendente el que en la versión cantada de Juan Criado, intente hasta imitar el tono de voz de los negros y algunas formas de hablar, que no son sino formas prejuiciosas disfrazadas de originalidad.²⁸

Pero es un momento real de la formalidad social, hasta necesario de alguna manera, pues es la manera como las sociedades dominantes absorben de las dominadas sus culturas. Pero también es una manera de liquidar las culturas, porque las estanca en un momento del tiempo. Una cultura no puede estar inerte, por ello, esto es como una condena a morir realmente.

Las evoluciones de los momentos originarios.

Movimiento de conformista tradicionalista a conformista innovador.

El Alcatraz, originalmente es una danza en la que:

- Se llevan velas para alumbrarse.
- Al hacerse a campo abierto estas velas tienen que llevarse siempre en las manos,
- Por ello el baile incluye llevar las velas.
- Probablemente, se centrara en las parejas, y el varón sería el que llevando la vela alumbrara a la pareja que baila.
- Este alumbrar acercándose genera el peligro de quemar a la pareja, de allí deviene el movimiento de la mujer para impedirlo, y la incorporación del cucurucho para darle forma a esta evolución.

La apropiación tradicional conformista deviene en evolución innovadora conformista, en especial porque amolda el proceso a sus requerimientos. La evolución innovadora conformista de El Alcatraz la notamos en:

- Las velas tienen una función esencialmente lúdica en la danza.

²⁸ Se atribuye el importante papel que José Durand Flores tuvo en el rescate de la música afroperuana, de hecho, es un ejemplo del movimiento tradicionalista conformista. No hay experiencia del acontecimiento danza, hay una curiosidad por conocer y disfrutar de algo que hacen o hacían los afroperuanos, y que le parece interesante. Es valioso su aporte, pero debe ser contrastado con la experiencia propia de la danza, que es lo que sucede con los miembros de la asociación Pancho Fierro, en especial los Vásquez y los Santa Cruz, que al identificarse más con la música y danza que practican, generan una perspectiva diferente

- Se incorporan letras y métricas diferentes.
- La mujer también danza con la vela para quemar el cucurucho que también se le incorpora al hombre.

Estas innovaciones son realmente adaptaciones a los requerimientos de la sociedad, por ello es que representan un patrón conformista. Son el paso previo, además, para su desaparición, como de hecho ha sucedido, no solo con El Alcatraz.

Movimiento innovador revolucionario a revolucionario tradicionalista

Las actitudes subversivas originales de la danza son:

- Rechazo al orden social.
- Rechazo al orden sexual.
- Propuesta de espacio de libertad.

El primer elemento se configura en la forma clandestina de ejecución, y se expresa en el uso de las velas, el estilo y cadencia de la danza, los instrumentos usados.²⁹ No hay una ropa definida, es la ropa de faena, es el traje de trabajador del campo, en ambos casos.

El rechazo al orden sexual nos refiere a la imposición del orden sexual por parte del hacendado y todo el sistema. La reproducción era simplemente eso, una forma de obtener beneficios con la mano de obra. En un mundo en el que los afectos están vedados, la manifestación de la sexualidad, del erotismo, desde los mismos afros es una actitud subversiva. Esa carga erótica rompe los esquemas y permite la realización de las manifestaciones sexuales naturales a las personas.

²⁹ Es probable que la tambora sí haya sido el instrumento usado. Si era de tronco, con piel de chivo, la sonoridad sería opaca, además tendría que ser de tamaño cargable, como la tambora dominicana. La carrasca es otro instrumento que habrían usado, y que permanece en las versiones posteriores. Es muy cadencioso, probablemente por la necesidad de no hacer tanto escándalo que llegue a oídos de los hacendados. Tengo una interpretación muy particular de la inclusión de los clarines en las versiones actuales. El clarín usado en la colonia era una chirimía, que no creo que se usara para la danza, menos en ambiente subversivo. Sin embargo, sí representa un instrumento netamente de guerra, por tanto, nos hablaría de una connotación confrontacional, mucho más si vemos que no dice tocando clarines, sino de clarines el compás, que podría decir como ejército lanzando clarinadas que anuncian la batalla. Un poco rebuscada la interpretación, por lo que no la pongo en el texto, pero coherente con la actitud subversiva de la danza.

Se expresa en ese galanteo del hombre a la mujer, y esa respuesta de plena libertad demostrando su capacidad de decidir.³⁰

El espacio de libertad está en la alegría del grupo, en la felicidad de poder ser plenamente personas en la ejecución de la danza. Es una alegría interna, decíamos que probablemente acompañada de algunos elementos que la intensifican, pero que en lo esencial es la alegría de que ese grupo que se encuentra es un grupo valioso, inconscientemente asumen que tienen una historia, que viven un presente y que pueden alcanzar un futuro mejor, que su esperanza de libertad plena es válida.

¿Por qué la actitud revolucionaria debe pasar a tradicionalista?

El mundo va evolucionando, las culturas sobreviven al mundo en cuanto sobreviven su necesidad de integración, de identidad, y se mantienen sus tradiciones. Pero no es una tradición muerta sino viva. La danza comienza con una circunstancia histórica, que rompe con el orden social existente, que expresa una aspiración del grupo humano. Si le sacamos el contenido histórico, la danza pierde el alma popular original, se vuelve pieza de museo, esa es la apropiación conformista. Pero el rescate progresista de la tradición se da en el mantenimiento de la visión histórica de la danza, la conservación de su contenido subversivo, la proyección de las expresiones libertarias y de los reclamos originales que la constituyen.

La danza se transforma en ritual, es el memorial del acontecimiento primigenio en el cual se origina, y que no está acabado, pues, aunque han cambiado ciertos aspectos del mundo, el orden social sigue injusto, la sexualidad mantiene formas de represión, y la libertad no es ni cercana a la plenitud, pues las carencias humanas permanecen. El memorial del rito nos habla de hacer

³⁰ Cuando se modifica el baile haciendo que la mujer con la vela baile para quemar el alcatraz del hombre, no es simplemente perder la originalidad de la danza, es perder su contenido histórico social, pues ya no representa el rol (hasta con las connotaciones simbólicas de la vela) que les estaba vedado, se transforma en puro espectáculo.

presente la historia, el momento original, por ello se trata de ser fiel a la memoria histórica de la danza, fiel a la ejecución original, fiel a sus formas, fiel a los ancestros que vivieron la experiencia. El memorial nos identifica con ellos, pues al realizar la danza nos hacemos uno con estos ancestros, nos identificamos plenamente, nos sentimos cultura viva, parte de la historia. Y es una proyección al futuro, porque es una renovación de la tarea por cumplir, porque al igual que lucharon los ancestros, repetimos la lucha día a día, tratando de incrementar ese espacio de libertad que era originalmente el espacio de la danza, tratando que ese espacio sea cada vez más grande.

Las expresiones culturales, la riqueza material o inmaterial de las culturas, sin historia, sin contenido, no son más que espectáculos inútiles, válidos para representar y alegrar a unos cuantos, pero no para ser vida y contribuir a cambiar la sociedad. Al igual que otras danzas afroperuanas, no se interpretan como para recuperar piezas de museo. Los museos, muy valiosos, como todo centro de documentación, solo son depósitos de información, en un orden académico de acuerdo a las tendencias que existan. Pero lo que debe conservarse es la actitud ritual, la comunión con el origen. La actitud originaria. En cuanto entramos en esa actitud, la palabra tradición deja de ser conformista, se carga de vida, se transforma nuevamente en subversiva.

Algo más, solo si se vive con el ritual memorial se puede fomentar la iniciativa innovadora revolucionaria. Porque las emociones grupales en pro de una sociedad mejor están presentes y dan paso a la creatividad de nuevas formas.