

➤ **Ricardo López Alcas (Lima, 1989)**



Músico multi-instrumentista, Bachiller en Arte y Cultura por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas con Especialidad en Percusión. Integró el Conjunto Nacional de Folklore del Perú desde el 2013. Participó como ponente y artista en congresos musicológicos, en la Universidad Nacional Autónoma de México (2018) y en la Universidad de los Andes de Colombia (2019). Es integrante de las agrupaciones Pacha Wakay Munan y Fútbol en la Escuela, y miembro del comité organizador del Encuentro Internacional de Quenistas. Estudió en la Sección Preparatoria, Especialidad de Percusión, en el Conservatorio Nacional de Música. Actualmente es egresante de Musicología y es miembro de la Comisión de Música en el Bicentenario de la Universidad Nacional de Música.

El zapateo en las tradiciones afrocriollas de la costa peruana: una mirada a lo musical

The zapateo in Afrocriolla Traditions of the Peruvian Coast: A Look at the Music



Ricardo López Alcas
Universidad Nacional de Música
ricardolopezalcas@gmail.com



Resumen

El presente artículo es un estudio musical del zapateo como forma de producción sonora en dos tradiciones musicalmente diferenciadas de la costa de Perú: el zapateo del *hatajo de negritos* y el *zapateo criollo*. Para ello, hemos enmarcado los ámbitos sociales de su práctica desde la tradición local hasta los espacios urbano-artísticos de Lima y reconocido los rasgos performativos de cada caso en tanto elementos diferenciadores. Centralmente, planteamos el estudio de los elementos sonoro-musicales de ambas tradiciones analizando los toques instrumentales de la guitarra y el uso del tabladillo en el zapateo criollo, y el toque del violín, la voz y la campanilla en el hatajo de negritos. Paralelo a ello, profundizamos en la expresión propiamente musical del zapateo a través de transcripciones enfocadas en la acción performativo-musical del zapateador, lo cual, desde una perspectiva musicológica, permite develar las relaciones musicales que existen entre los patrones rítmicos del marco instrumental y la variedad de timbres que se produce en el zapateo al ejecutar diferentes rudimentos. Finalmente, tras exponer los elementos diferenciadores de cada tradición, reconocemos los aspectos comunes y expandidos que permiten hablar de una práctica afrocriolla expandida en la costa de Perú.

Palabras clave

Zapateo musical; hatajo de negritos; música afrocriolla; Perú; transcripción musical

Abstract

The present article is a musical study of the zapateo as a form of sonic production in two differentiated musical traditions from the Peruvian coast: the zapateo hatajo de negritos and the zapateo criollo. To this end, we have framed the social field of practice between the local tradition and the urban artistic spaces of Lima, recognizing the performative traits as well as differentiating elements of each case. Centrally, we propose the study of sonic-musical elements from both traditions, analyzing the instrumental guitar line and the use of a tabladillo platform in the zapateo criollo, and the violin line, voice, and bell in the hatajo de negritos. Parallel to this, we delve deeper into the distinctive musical expression of the zapateo through transcriptions focused on the performative-musical actions of

the zapateador, which, from a musicological perspective, discloses the musical relations produced between the rhythmic patterns of the musical ensemble and the variety of timbres produced by executing different elements in the zapateo. Finally, through explanation of the differentiating elements of each tradition, we recognize the common aspects and expand to a discussion of an Afrocriolla practice as spread across the Peruvian coast.

Keywords

Zapateo music; hatajo de negritos; Afrocriolla music; Peru; music transcription

Recibido: 12/10/19 Aceptado: 25/11/19

Ya resuena el zapateo

La práctica de hacer música usando el cuerpo como instrumento de percusión y los pies para golpear rítmicamente el piso es una tradición expandida en varias regiones de Perú. En el caso de las tradiciones costeñas, el zapateo aparece en sus primeros registros como práctica musical en el siglo XVIII, en el diario de viaje de Amédée François Frézier (Barnes, 2016, p. 1132). Según el etnomusicólogo William D. Tompkins (2010, p. 30), en el siglo XIX, el zapateo ya formaba parte de las canciones y danzas representativas de la comunidad afro en Perú, las cuales se desarrollaron a partir de viejas formas populares españolas. En tal sentido, existe una notable raíz criolla que a su vez establece vínculos musicales con la multiplicidad de culturas del periodo colonial. Sobre la práctica musical criolla, partimos de la definición sociocultural de *lo criollo* de José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano (2009), quienes dicen que se le entiende como “relacionado a una tradición que pervive a lo largo del tiempo y que estaría asociada fundamentalmente a las clases obreras y al mundo popular.” (p. 38).

El zapateo se ha mantenido como práctica musical durante el siglo XX hasta la actualidad, siendo una importante forma de producción sonora en la tradición de la comunidad afrodescendiente y de la población criolla de Perú. Esta expansión sociocultural ha sido ampliamente observada en la bibliografía. En el texto biográfico titulado *De cajón*, el músico y zapateador Caitro Soto de la Colina, nacido en 1932, dice “yo he visto zapatear desde que tengo uso de razón” (1995, p. 50). Por su parte, la etnomusicóloga Heidi Carolyn Feldman en su texto *Ritmos negros del Perú* ha señalado la existencia del zapateo en contextos artísticos y, de acuerdo con Tompkins, afirma que el zapateo “puede haber sido la base para algunos de los pasos de baile y configuraciones” en danzas como la denominada *son de los diablos* (2009, p.46). Y, en un texto reciente titulado *Origen, ritmos y controversias de la música criolla del Perú y poemas modernos*, el músico e investigador José Leturia Chumpitazi (2018) reafirma la raíz hispana del zapateo en el Perú, diciendo lo siguiente:

Casi todos los países hispanoamericanos tienen su baile zapateado, que proviene principalmente del zapateo andaluz, junto al castellano, el catalán, el canario y el gallego [...] en Perú, [se practican] unos cuantos, como el zapateo criollo (costa),

en mayor y en menor, y el de la sierra, en mayor y en menor, con formas específicas.
(pp. 125-126)

En cuanto a su estudio musical del zapateo, lo documentado por la etnomusicóloga Rosa Elena [Chalena] Vásquez Rodríguez en el año 1982 constituye el principal antecedente. Vásquez, en su texto *La práctica musical de la población negra en el Perú*, considera el zapateo “como instrumento de percusión, dada la importancia que tiene dentro del fenómeno sonoro” (p. 78), y propone así transcripciones rítmicas del zapateo correspondientes a la danza de *hatajo de negritos* de la localidad de El Carmen, en la provincia de Chincha del departamento de Ica (ver anexo 1) y una descripción del repertorio de pasos conocidos en esa práctica como *pasadas*.

En ese sentido, el presente trabajo aborda desde una perspectiva musical los accionamientos del zapateo, enfocándose en dos tradiciones diferenciadas, aunque de una misma raíz: la tradición del *hatajo de negritos* y la del *zapateo criollo*. Al explorar los actuales espacios de práctica, es posible reconocer diferencias y similitudes en los rasgos performativos de ambas prácticas.

Los elementos sonoro-musicales de ambas tradiciones consisten en toques instrumentales prototípicos y específicos de cada tradición. El uso de la guitarra y del tabladillo es determinante en la práctica del zapateo criollo; y el toque de violín, la voz y la campanilla, en la práctica del hatajo de negritos. Por su parte, el zapateo como instrumento musical se constituye en el centro de la performance musical —entendida como acto musical— en cada una de estas tradiciones. El análisis de estas expresiones sonoras y rítmicas ha permitido develar las relaciones musicales que existen entre los patrones rítmicos del marco instrumental que acompaña la acción de zapatear y la gama de rudimentos musicales producidos en la acción misma del baile musical del zapateador. De este mismo análisis se desprende la existencia de rasgos compartidos y expandidos de la práctica entre las diferentes tradiciones costeñas, lo cual permite hablar de una tradición afrocriolla.

1. Espacios de práctica

En la actualidad existen dos espacios diferenciados de práctica. Uno es temporalizado o corresponde a fechas específicas del año, y está anexado a una tradición local religiosa; otro corresponde a una práctica en el ámbito urbano y en cualquier fecha del año, que forma parte de las prácticas artísticas relacionadas al espectáculo criollo.

La práctica anexada a la tradición local tiene lugar en dos festividades principales: la festividad de Navidad y la Bajada de Reyes en provincias como Chincha, Nazca y en el norte de Arequipa según lo refiere el músico y zapateador Alfredo Alarcón Hidalgo en un documental realizado por la investigadora Julia María Sánchez (2019). Estas festividades tienen como una de sus principales expresiones la danza conocida como *hatajo de negritos*, la cual está basada en el zapateo y en el canto colectivo acompañados por un violinista. En este contexto localizado, temporalizado y ritualizado, el zapateo de hatajo, junto a

la danza de *las pallitas*, son, según el etnomusicólogo Rodrigo Chocano (2012, p. 29), prácticas de profundo arraigo identitario en sus comunidades, arraigo que fundamentó su declaración como Patrimonio Cultural de la Nación en junio de 2012 y como Patrimonio Cultural de la Humanidad en 2019 por la Unesco.

En cuanto a la práctica urbana, el zapateo está presente en el ámbito artístico-musical y danzario, presentado principalmente por agrupaciones del movimiento cultural afrodescendiente. Esta concepción de escenario se desarrolló a partir de la propuesta artística de la compañía Pancho Fierro (Feldman, 2009, pp. 32-38) liderada por José Durand Flores y el posterior movimiento artístico denominado como el “renacimiento afroperuano” (pp. 1-6) liderado por Nicomedes y Victoria Santa cruz desde mediados del siglo xx en Lima. Su canonización como práctica *afroperuana* ha sido producto de la labor artística realizada por la agrupación Perú Negro, que coincidió con un contexto de nacionalismo político en el país (pp. 150-152). En tal sentido, el zapateo criollo ha pasado a ser una danza independiente de sus entornos locales y a tomar parte en la reconstrucción de la danza conocida como *son de los diablos*, ya consolidada en la actualidad. También, recientemente el zapateo es usado como elemento de composición teatral por agrupaciones como Teatro del Milenio.

En el panorama actual, las diversas formas de práctica del zapateo en la costa de Perú son actuaciones de carácter artístico, y sus espacios son locales públicos de entretenimiento cultural como peñas, teatros, centros culturales, concursos, muestras artístico-institucionales, entre otros. En estos contextos performativos, el zapateo es ejecutado por un solo zapateador acompañado por un músico guitarrista; en otras ocasiones, es ejecutado en grupos de dos a más zapateadores, quienes en una muestra coreográfica actúan a modo de competencia. A esta modalidad de practicar el zapateo en competencia se le denomina *contrapunto de zapateo* o también *zapateo criollo*.

No obstante, hecha la distinción entre ambos espacios de práctica, cabe recalcar que el caso del zapateo del hatajo de negritos es un fenómeno transcontextual de interesante atención: se trata de una práctica de tradición local y también de una práctica urbana integrada al ámbito artístico-escénico, tanto en actividades educativas como en espectáculos, en diferentes lugares del Perú y el extranjero, en cualquier fecha del año. Una de las familias más reconocidas en la difusión del zapateo de hatajo de negritos, y que circunda entre el contexto tradicional y el contexto urbano-escénico, es la familia Ballumbrosio, liderada por cuatro hermanos: Camilo, Roberto, César y Chebo, depositarios de técnicas y expresiones del zapateo desde la tradición familiar. Esta transcontextualización de la praxis tradicional al ámbito artístico es, según el investigador Juan Felipe Miranda (IDE-PUCP, 2020), la manifestación del *renacimiento afroperuano*, iniciado el siglo pasado, que evidencia el proceso de transformación y cambio en que se encuentra la práctica musical del zapateo de tradición afroperuana.

2. Aspectos sonoros y performativos del zapateo musical

En el ámbito del zapateo criollo, como en todas las expresiones criollas de Perú, el instrumento de base es la guitarra. Su toque consiste en un acompañamiento cíclico conformado por un bordoneo en *ostinato* de cuatro pulsos de duración y de subdivisión ternaria, que es ejecutado en el registro medio y grave del instrumento. Existen motivos musicales para el zapateo tanto en tonalidad mayor como en tonalidad menor. Su progresión armónica es generalmente de tónica a dominante y nuevamente a tónica, mientras que su textura interna varía desde lo monódico del bordón hasta lo homorrítmico y polirítmico de dos a tres voces al pulsar más cuerdas del instrumento. En su constitución melódica, los bordones presentan frecuentes mordentes a un tono superior de distancia, y se ejecuta variando constantemente el matiz entre el *forte*, *mezzoforte* y *piano*, con relación a la dinámica contrastante y la expresión tímbrica del zapateador solista.

Por otro lado, en el ámbito de la tradición de la comunidad afrodescendiente, en la práctica del hatajo de negritos se asume el violín como instrumento de base. Sobre su asimilación a esta práctica religiosa, aunque aún no existe consenso historiográfico, es claro que su uso está vinculado a la tradición musical hispana de tocar villancicos en fiestas navideñas, difundida en todo el Virreinato del Perú (Tompkins, pp. 153-154); y al empleo fundamental que ya había alcanzado el violín, según Andrés Sas (1962), en las conformaciones instrumentales de la música eclesiástica, desde la llegada del “maestro Roque Cheruti” (p. 20), compositor italiano, a finales del siglo XVIII a Lima.

El toque del violín en el zapateo del hatajo de negritos consiste en una melodía cíclica, por lo general a dos voces y en ritmo de subdivisión ternaria. La polifonía entre las dos voces consiste en una nota pedal tocada en una cuerda al aire y una melodía aguda superpuesta, ejecutada prevalentemente en la primera cuerda, generándose así una textura homorrítmica. Según sea la sección o momento del hatajo, la melodía adquiere tonalidad mayor o menor, y constituye el acompañamiento instrumental al canto en homofonía, siendo el canto colectivo y al unisonó. La forma musical de las melodías del hatajo es generalmente de estructura binaria, compuesta por frases monotemáticas que se ejecutan cíclicamente y con variaciones. La dinámica en la ejecución del instrumento es entre *mezzoforte* y *forte* de acuerdo al volumen sonoro del zapateo que es grupal o colectivo.

Un elemento común en ambas expresiones musicales es que tanto el zapateo del hatajo como el zapateo criollo consisten en producir frases rítmicas sobre el *ostinato* de un instrumento cordófono, ya sea el violín en el caso del hatajo de negritos o la guitarra en el zapateo criollo. En cuanto a lo melódico, ambas tradiciones musicales tienen en común el uso fluctuante y alterno de la tonalidad mayor y la tonalidad menor. Igualmente, es relevante que, en ambas tradiciones musicales, el zapateado consiste en la permanencia de prototipos rítmicos entremezclados con un gran componente improvisatorio.

Ambas tradiciones comparten además otras características sonoro-musicales como son la subdivisión ternaria del pulso y la búsqueda de diversidad tímbrica, la cual se produce al percutir no solo los pies, sino las rodillas con las palmas de las manos, o al percutir con los costados del talón de los zapatos; asimismo, al emplear diferentes tipos de zapatos para percutir en distintos tipos de piso. Se producen varias articulaciones, varias formas de ejecución, y acentos según sea la parte del zapato que produce la percusión, pues percutir con la punta del pie produce un sonido distinto al que se produce cuando se percute con el taco o la planta; entonces, la gama de sonoridades del zapateo depende de cómo se ejecuta. En la terminología musicológica estas formas de producción sonora corresponderían con los conceptos de percusión del zapato en el piso, fricción de la planta con el piso, y entrechoque entre los tacos de ambos zapatos. Es notable también que, en contextos artísticos, el zapateo involucre una triple interacción performativa: 1) la interacción entre el músico acompañante y el zapateador o zapateadores, 2) la interacción entre los zapateadores en competencia y 3) la interacción entre el público y los zapateadores. Esa triple interacción es una característica significativa de la performatividad del zapateo que es común entre el zapateo criollo y el zapateo de hatajo de negritos.

Entre algunos elementos no comunes, se observan las formas de uso de la dinámica. En el hatajo es, por lo general, dentro de la gama *forte*; mientras que en el zapateo criollo la gama va desde el *pianísimo* hasta el *fortísimo* en correlación con la interacción musical con el guitarrista acompañante. El elemento melódico es evidentemente un elemento no común. En el hatajo se alterna el canto colectivo con el zapateo, mientras que en el zapateo criollo se prescinde de este y se enfoca en el elemento rítmico-corporal.

Finalmente, el uso de timbres es un elemento de los zapatos no común. En el zapateo criollo, recientemente se ha comenzado a usar zapatos con placas de metal en la planta y el taco, recurso que proviene del *tap* o *claque* norteamericano y que ha sido insertado experimentalmente en la práctica escénica del zapateo por el músico y zapateador Antonio Vílchez (2011). Si bien tal uso de las placas de metal es una adopción reciente, en el zapateo del hatajo de negritos ya se ha usado el zapato con planta de madera.

2.1. El zapateo criollo

En la práctica musical criolla, se observa que el guitarrista toca sentado y el zapateador está siempre de pie. Por lo general, el zapateador se ubica en el frente del espacio escénico, de cara al público, y el guitarrista detrás o a un costado con la mirada atenta en el zapateador, quien mientras desarrolla su performance también es observado por los demás zapateadores que esperan su turno, o por su contrincante cuando se trata de una competencia.

La vestimenta tanto del zapateador como del guitarrista es aleatoria y según el gusto de los músicos y la ocasión. Previo al inicio del zapateo, ya sea en espacios abiertos o cerrados, es común que se amplifique el sonido de la guitarra y también el sonido del zapato. Para este último, se utiliza un micrófono colocado en el suelo o asegurado a un parante apuntando

hacia él, así se amplifica y resalta la sonoridad del zapato y del cuerpo del zapateador. Un accesorio que los zapateadores usan con frecuencia es un tabladillo de madera de forma cuadrada, diseñado para dar mayor sonoridad al zapato, independientemente del tipo de piso del espacio donde se practique el zapateo.

Desde que inicia su performance, el zapateador ejecuta progresivamente su repertorio de pasos, el cual se va complejizando mediante combinaciones de movimientos rítmico-corporales que incluyen el uso musical de manos, piernas y demás sonoridades según su creatividad. Todo ello sincronizado con el bordón ejecutado por el guitarrista a la vez que interactúa con el público y reta gestual y corporalmente al otro zapateador, si es que lo hubiese. En ese desarrollo músico-corporal, su actuación alcanza el clímax, ya sea con la llegada a un paso muy complejo o mediante la prolongación cíclica de un paso específico, lo cual impacta al público y ocasiona sus aplausos y la valoración de este acto expresada en arengas de aliento y aceptación.

Mientras un zapateador está en acción, el otro zapateador expectante da muestras gestuales, corporales y, a veces, verbales de sorpresa, desdén, admiración y burla sobre su contendiente. En ocasiones, también dirige sus acciones hacia el público, haciéndolo así partícipe de su juicio. En el momento en que ingresa el zapateador contendiente, sus movimientos y gestos son de afrenta y reto hacia el otro zapateador. A veces, esta confrontación no se da, ya sea por la salida rápida del primer zapateador o por la decisión del zapateador ingresante de no manifestar gestual o corporalmente el reto.



Figura 1. El zapateador Antonio Vílchez zapateando en la Peña La casa de Pepe Villalobos.
Fuente: Miranda (2016)

Esta alternancia en los zapateadores también se da estando ambos al frente del espacio escénico y frente a frente mediante ejecuciones breves y alternadas de frases rítmicas de dos a cuatro pulsos de duración cada uno, que representan preguntas y respuestas, al ritmo del bordón y dinámica del guitarrista, lo cual hace más intensa la competencia entre ambos y la enrumba hacia el fin. Este ciclo se puede repetir varias veces hasta la finalización. Cuando son varios zapateadores, estos van interviniendo uno tras otro; en ocasiones, concluyen su acción zapateando en simultáneo formando una coreografía ya preparada.

En la figura 1, se aprecia, además de lo ya descrito, la significativa atención que suscitan los zapatos y la corporalidad del zapateador en las personas encargadas del registro medial. La iluminación, la fotografía y la microfónica, además de la atención del público, están orientadas exclusivamente hacia los zapatos; incluso un poco más que en el zapateador mismo.

Por su parte, la guitarra es el cordófono de cuerda pulsada que se usa tradicionalmente en el zapateo criollo hasta la actualidad. Se toca usando la técnica clásica, con las uñas o yemas de los dedos incluyendo el pulgar. Su registro abarca, por lo general, la parte media y grave del instrumento. Se usan permanentes mordentes y su dinámica en relación con el zapateo va desde el *pianissimo* hasta el *forte*. A continuación, una de las melodías de acompañamiento en guitarra de zapateo, que está en la tonalidad mayor:

Introducción
♩. = +/- 95



Bordoneo

Figura 2. Zapateo afroperuano interpretado por la agrupación Cunamacué. Fuente: Cartulín, 2010.

Cabe mencionar que el toque usado en la actualidad, como el que se acaba de mostrar, está basado en los toques que grabó el músico Vicente Vásquez en 1974 como parte de la producción discográfica de Nicomedes Santa Cruz titulada *Socabón: Introducción al folklore danzario de la costa peruana*. El etnomusicólogo Javier León, en su artículo titulado *El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte* del año 2015, dice de este toque de zapateo en mayor que es uno de los “parientes del festejo” (p. 232) que propició un desarrollo estilístico de músicas afroperuanas.

Por otra parte, existe un toque de zapateo en tonalidad menor cuyo motivo melódico característico es ascendente y se ejecuta en el registro grave. Su configuración actual también se basa en una grabación de Vicente Vásquez realizada en 1971 para la producción discográfica *Los reyes del festejo* del músico Nicomedes Santa Cruz; a continuación, la transcripción:



Figura 3. Fragmento de zapateo en tonalidad menor. Fuente: Elaboración propia

Ambos modos de bordoneo, en tonalidad mayor y menor, presentan una textura interna de dos y, ocasionalmente, tres voces. Y en cuanto a los mordentes, si bien son superiores y a distancia de tono, se usan cuando la melodía está en sentido descendente.

Los zapatos del zapateo criollo se constituyen en el principal idiófono. Un aspecto que lo diferencia a nivel de timbre del zapateo de hatajo de negritos es el uso de zapatos con placas de metal en la planta, agregados para aumentar su sonoridad en el tabladillo. Para presentar más detalladamente los sonidos producidos con los zapatos, se plantea a continuación la notación musical en un trigrama enfocado en dos pasos básicos del zapateo criollo que han sido ejecutados por la músico y zapateadora Ximena Venero Cruz (comunicación personal, julio de 2019). La transcripción específica tres sonidos básicos ubicando el sonido más grave —correspondiente a la planta del pie— en la parte inferior, el sonido intermedio —correspondiente al talón— en la segunda línea y el más agudo —correspondiente a la punta del pie— en la parte superior, en la tercera línea.

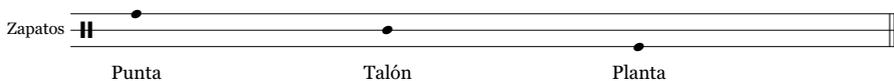


Figura 4. Notación en trigrama para los sonidos producidos con los zapatos. Fuente: Elaboración propia

El primer ejemplo corresponde al paso conocido como *de saludo o entrada*. Consta de dos sonidos con la punta arrastrada, seguido de un acento con la planta; la alternancia de los pies se representa con las letras D, I:

Introducción
♩. = +/- 95

Guitarra

Zapatos

1.

2.

Paso de entrada

D I D I

mf

Bordoneo

Paso de presentación

D I I D D I D I I D D I D I

Figura 7. Concordancia musical entre el toque de guitarra y el sonido del zapateo.

Fuente: Elaboración propia.

Es notable la simultaneidad, el afinque, que existe entre el acento del pie derecho, del paso de entrada, con la nota del primer grado de la armonía del acompañamiento, que viene a ser la tónica. Asimismo, en el paso de presentación se observa una simultaneidad entre el inicio de este con el inicio del bajo, que marca el quinto grado. Ambos marcan un inicio anacrúsico.

En el zapateo en tonalidad mayor, se observa una relación musical significativa entre el sonido percetivo y el elemento armónico: el sonido conclusivo del paso de presentación, con planta y acentuado, indica reposo armónico, mientras que el inicio acéfalo del paso de presentación indica tensión.

2.2. El zapateo cantado

En el zapateo del hatajo de negritos actual, de contextos artísticos, el violinista toca de pie en tránsito con los zapateadores. El grupo de zapateadores generalmente consta de más de diez danzantes liderados por uno de ellos al que se denomina *caporal*, un músico violinista y personajes representativos de la danza, como *el viejo* y una mujer que lleva en brazos un muñeco o escultura pequeña que representa al niño Jesús.

En la performance, todos se desplazan coreográficamente por el espacio escénico mientras que el violinista suele mantenerse en el centro, y, en ocasiones, en un costado del escenario. La competencia o contrapunto en el zapateo tiene un momento específico. Primero, se ubican el violinista y la mujer con el niño Jesús al centro del espacio escénico. Luego, el caporal, quien arbitra las competencias entre zapateadores, va convocándolos en parejas para que actúen ubicados al centro del espacio escénico en contrapunto de zapateo. Para el contrapunto, el violinista toca una melodía específica e, inmediatamente, comienza el primer zapateador a ejecutar un repertorio de pasos, que van complejizándose progresivamente, y combina movimientos rítmico-corporales que incluyen el uso musical del palmoteo de manos, la percusión en las piernas, el entrechoque de pies y otras sonoridades según su creatividad. Tanto el zapateador en ejecución como su contendiente expectante se van retando gestualmente y en interacción con el público.

Un instrumento idiófono cuya ejecución es parte de la práctica del zapateo en el hatajo es la campanilla de metal que cada zapateador porta en una mano; este la hace sonar al concluir su zapateo de competencia. El violinista por su parte sigue atentamente la performance del zapateador para saber dónde interrumpir su melodía cuando este finaliza su acción.

Los zapateadores de escenario emplean el mismo vestuario que en el contexto tradicional. Este consiste generalmente en pantalón, camisa blanca de manga larga y zapatos negros. Ocasionalmente, los zapatos son de color blanco, y se les agrega detalles decorativos de color rojo, negro o azul oscuro. Encima de la camisa llevan dos bandas, ambas multicolores, las cuales entrecruzan el tórax en diagonal. En la cabeza llevan un gorro de largo y con visera; y en la mano, la campanilla atada por una cuerda denominada *chicotillo*. Tanto las bandas como el gorro presentan detalles decorativos brillantes. Por su parte, el violinista acompañante lleva, ocasionalmente, la misma vestimenta que los zapateadores; y otras veces, viste formalmente: camisa blanca manga larga, pantalón y zapatos negros de vestir. Eventualmente, el arco del violín es adornado con cintas de colores.

La práctica del hatajo de negritos en contextos artístico-escénicos consiste en la selección de algunas de las danzas de contextos tradicionales o locales. En ella también se mantiene la presencia de personajes tradicionales como los mismos negritos, los caporales y el viejo. No obstante, a veces se prescinde de este último y de la mujer que carga al niño, aunque manteniendo la dinámica general de la performance del hatajo.



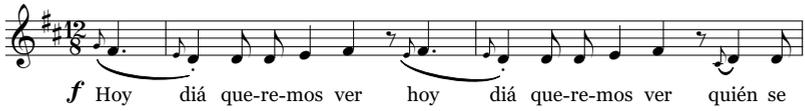
Figura 8. Presentación artística del hatajo de negritos por el aniversario de la provincia de Chincha. Fuente: Diario *El Peruano*, 2019.

Como práctica artística, el zapateo de hatajo de negritos es una expresión colectiva, lo que involucra el sostenimiento de asociaciones culturales, elencos de danzas folclóricas alternativos o institucionales y la acción de entidades gubernamentales como municipalidades, ministerios, entre otros. Respecto a las interacciones de género, si bien en su contexto tradicional el zapateo del hatajo de negritos es una práctica exclusiva de hombres, es relevante mencionar que en el contexto artístico-escénico la práctica del zapateo de hatajo viene experimentando paulatinamente la inclusión de mujeres zapateadoras.

El hatajo de negritos posee un texto literario y es cantado colectivamente por los zapateadores al unísono, matizando la intensidad desde el *forte* hasta el *fortissimo*. La expresión verbalizada es de carácter enérgico, narra sobre temas asociados al niño Jesús. Tompkins al respecto dice que se emplean “temas pastorales y amorosos, o sagrados navideños en español” (p. 159). Es de forma estrófica corta y se canta a una octava inferior de la melodía del violín.

A continuación, la transcripción de un canto registrado por la Unesco (2019) en su documental titulado *Hatajo de Negritos and Hatajo de Pallitas from the Peruvian south-central coastline*. En el registro este va secundado por el violín, a octava:

$\text{♩} = +/- 105$

Voz  *f* Hoy día que-re-mos ver hoy día que-re-mos ver quién se

 lle - va la ban - de - ra quién se lle - va la ban - de - ra

Figura 9. Canto de hatajo de negritos grabado en contexto tradicional. Fuente: Unesco, 2019, min. 1:30. Elaboración propia.

La expresión cantada presenta apoyaturas con recurrencia en la nota inicial de cada motivo melódico. Su ámbito melódico es de una octava y se basa en la misma gama pentafónica menor existente en las músicas andinas, las estructuras melódicas son reiterativas y simétricas, además la pulsación es de división ternaria.

Por su parte, el violinista emplea un arco relativamente pequeño y frota las cuerdas ubicado cerca al mástil. El movimiento de arcadas es, por lo general, alternado y con repeticiones del talón. La intensidad de ejecución es siempre enérgica, en *forte* y con carácter danzante. El músico Guillermo Marcos Santa Cruz, violinista de El Carmen, Chíncha (Cano, 2013), ejecutó el siguiente fragmento:

$\text{♩} = +/- 110$

sul tasto

f



Figura 10. Fragmento de la sección "Panalivio". Fuente: Elaboración propia

La textura interna del violín es homorrítmica, a dos voces; la voz superior, ejecutada en la primera cuerda, presenta el relieve melódico; mientras que la voz inferior, correspondiente a la segunda cuerda, produce un sonido permanente a modo de pedal armónico. En correlato al canto, la melodía del violín presenta subdivisión ternaria y corresponde a la gama pentafónica en modo mayor.

La campanilla de mano es una parte de lo que se llama el *chicotillo*, debido a que tiene adherida una sogá para su ejecución, es un idiófono de sacudimiento, un metalófono de tamaño pequeño, que se porta generalmente en la mano derecha y el alcance de la cuerda es hasta la mano izquierda. La transcripción de este registro es la siguiente:

♩. = +/- 105

Campanilla 

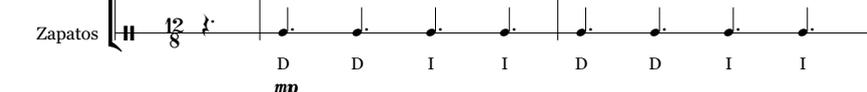
Figura 11. Ejecución y constancia de la campanilla en el hatajo de negritos.
Fuente: Unesco, 2019, min. 1:30. Elaboración propia.

Con relación a los otros instrumentos, la campanilla acentúa los tiempos fuertes y las direcciones del movimiento de mano al ejecutar son dos: una hacia abajo y la otra hacia adelante. Un *score* con ambos instrumentos descritos, agregando la marcación del paso del zapateador, sería el siguiente:

♩. = +/- 105

Voces 

Campanilla 

Zapatos 

D D I I D D I I



D D I I D D I I

Figura 12. Relación entre canto, campanilla y marcación de pasos en el hatajo de negritos ejecutado por la agrupación liderada por Miguel Ballumbrosio. Fuente: Unesco, 2019, min. 1:30. Elaboración propia.

Al concluir la sección del canto, comienza la sección del zapateo. De manera cíclica, se continúa alternando el canto con la marcación de los pasos más la percusión de la campanilla siempre junto a la melodía del violín.

En cuanto a los zapatos, se puede considerar que son instrumentos musicales idiófonos de golpe directo, de fricción y de entrechocado, en los que se ejecuta propiamente todos los patrones rítmicos y pasos del zapateo. Y sobre su acción sonora se va añadiendo la acción musical de otras partes del cuerpo. El músico y zapateador Miguel Ballumbrosio (SmithsonianFolklife, 2015) ejecutó los siguientes patrones rítmicos básicos del zapateo de hatajo de negritos de El Carmen, Chincha:-

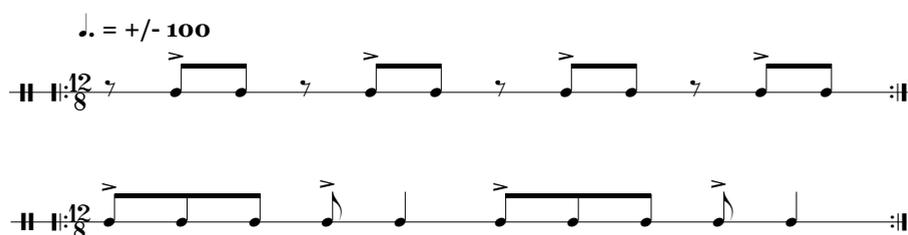


Figura 13. Pasos básicos del zapateo de hatajo de negritos, ejecutado por Miguel Ballumbrosio.
Fuente: SmithsonianFolklife, 2015, min 3:15. Elaboración propia.

Después de una transcripción rítmica general, presentamos una transcripción que representa los timbres producidos en la acción del zapateado con los símbolos de equis y óvalo. Se indica la acción del pie derecho o del pie izquierdo, con las letras D o I. Y para el uso de la parte interna y externa del zapato izquierdo, que se percute con la palma de la mano izquierda, se indica con las abreviaturas Int y Ext.

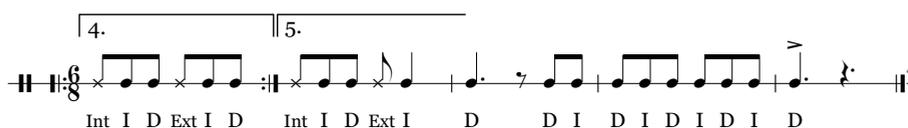


Figura 14. Uso de pies, timbre y secciones del zapato en el hatajo de negritos.
Fuente: Elaboración propia

Sobre la fórmula rítmica de este zapateado, las formas de producción sonora son variadas, ejecutando pisadas y palmadas que intervienen como parte de una sección específica del zapateo. Las palmadas se ejecutan de tres maneras. Una por debajo de la pierna derecha, indicada por la abreviatura Der., otra debajo de la pierna izquierda, indicada con Izq., y la tercera ejecutada frente al pecho, indicada con Cen.

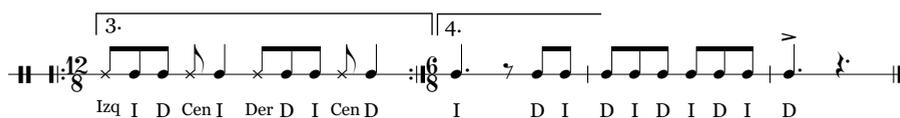


Figura 15. Paso de hatajo de negritos con variedad de timbres.
Fuente: Elaboración propia

Diversos timbres involucrados en los pasos básicos del hatajo de negritos están producto de la percusión de manos entrechocadas y de la percusión de los zapatos con las manos. Estos timbres acentúan el inicio tético de los patrones rítmicos, permitiendo así que lo ejecutado al zapatear se perciba como un patrón independiente, a contratiempo y acéfalo. Esta diversidad de timbres depende tanto de las articulaciones que hace el zapateador con el propio zapato como de los accionamientos percusivo-corporales que se hagan con las manos. También se observa que, en su generalidad, los fragmentos conclusivos en el zapateo afroperuano, del hatajo y del criollo, acaban con una acentuación en tiempo fuerte.

Conclusiones

- Analizar el zapateado y sus accionamientos como aproximación al conocimiento rítmico musical del zapateo afroperuano, en dos tradiciones diferenciadas, ha permitido evidenciar dos aspectos. Primero, la relación musical que tienen los patrones rítmicos con los fragmentos específicos del *ostinato* ejecutado en el cordófono guitarra, en el caso del zapateo criollo. Segundo, la relevancia sonora de otras partes del cuerpo cuando intervienen simultáneamente y en contrapunto a las fórmulas rítmicas del zapateado.
- El estudio de los elementos sonoro-musicales en dos tradiciones costeñas de raíz afro, el zapateo del hatajo de negritos y el zapateo criollo, muestra la presencia transversal de tres características musicales generales del zapateo: 1) la subdivisión ternaria del pulso, 2) el uso de instrumentos cordófonos para su base melódico-armónica y 3) la alternancia entre tonalidades mayores y menores.
- Como práctica de contexto artístico-escénico, el zapateo genera una interacción triple que consiste en la interacción entre el músico cuerdista y el zapateador, la interacción entre los zapateadores en competencia y la interacción general entre el público y los zapateadores.
- La mirada musical al zapato como instrumento idiófono permite reconocer las relaciones musicales entre los sonidos del zapatear, los patrones rítmicos y los aspectos sensoriales del aspecto melódico-armónico. Para el caso del zapateo criollo, es notable la relación entre el inicio anacrúsico y la sensación armónica de dominante, por ejemplo; mientras que, para el caso del zapateo en el hatajo de negritos, se



evidencian similitudes con el zapateo criollo en aspectos como la finalización acentuada y en tiempo fuerte con el reposo de la melodía de acompañamiento.

- Se observa, también, la necesidad de estudiar los sonidos y timbres que son productos del uso musical de otras partes del cuerpo como las palmas de manos, las piernas y demás aspectos de la corporalidad del zapateo. Para un acercamiento musicológico de mayor profundidad, no solo es suficiente considerar al zapato como instrumento musical y sonoro, sino también a su portador directo: el cuerpo.

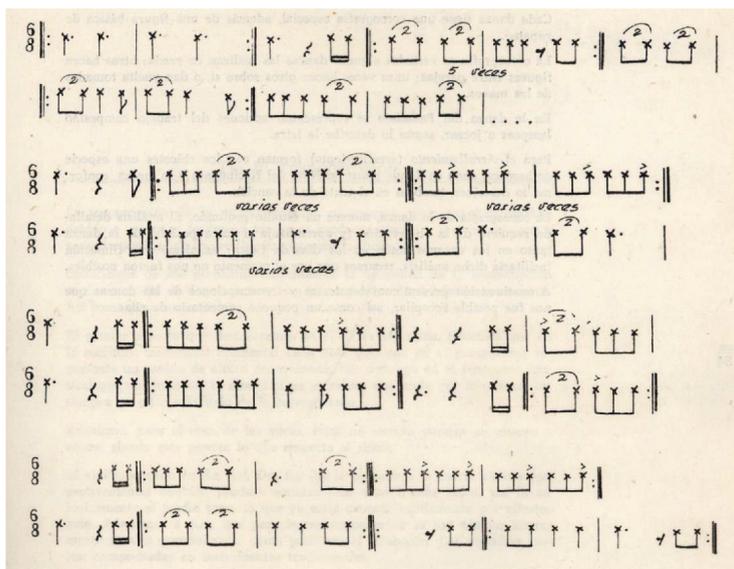
Referencias

- Barnes, M. (2016) Frézier, Amédée François. En J. Pillsbury (editora), *Fuentes Documentales para los Estudios Andinos 1530-1900 volumen II* (1ra ed.) (pp.1132-1134). Lima: Fondo Editorial PUCP. Recuperado de: https://www.academia.edu/27199012/Frezier_Amedee_Francois_1682_1773_traducido_del_ingles
- Cartulín, J.C. (2010) *Zapateo peruano*. Recuperado de <https://youtu.be/wjz5wihj51o>
- Cano, Rose (2013). *Afro-Peruvian violin in El Carmen, Chincha*. Recuperado de https://youtu.be/Ow_hC-ObaJl
- Chocano, R y Lloréns, A. (2009) *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular peruano*. Lima: Instituto Nacional de Cultura - INC
- Perú, Diario oficial "El Peruano". (2019) *Hatajos y Pallitas*. El Carmen. Recuperado de: <https://www.elperuano.pe/noticia-hatajos-y-pallitas-87886.aspx>
- Feldman, J. (2009). *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE de la PUCP y el Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- Instituto de Etnomusicología – PUCP. (2020). *Saberes musicales 15: Tradición y cambio en el zapateo afroperuano*. Lima: Juan Felipe Miranda. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MFyGX2UaD-4&t=1s>
- León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. Romero (Ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. (1ra ed.) (pp. 220-256) Lima: Instituto de Etnomusicología IDE – PUCP.
- Leturia, J. y De Casas J. (2018). *Origen, ritmos y controversias de la música criolla del Perú y poemas modernos*. Lima: Fondo Editorial Comunicacional FEC. Recuperado de: <http://repositorio.cmp.org.pe/bitstream/CMP/55/1/libro%20musica%20criolla%20para%20WEB.pdf>
- Miranda, Juan Felipe (2016) *Contrapunto de zapateo – Perú- Antonio Vílchez y Percy Chinchilla*. Recuperado de <https://youtu.be/5T8QuPdvddg>
- Perú, Ministerio de Cultura. (2012). *El hatajo para el niño*. Lima: Rodrigo Chocano.
- Resolución viceministerial, N° 035-2012 (7 de junio de 2012). En: *Normas Legales*, N° 468200. Diario Oficial "El peruano". Lima: Congreso de la República. Recuperado de: <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/declaran-patrimonio-cultural-de-la-nacion-a-las-manifestacio-resolucion-vice-ministerial-n-035-2012-vmppcic-mc-800525-1/>

- Sánchez, J. (directora y conductora). (2019) *Saberes 24 / Danza de los negritos en Tambo de Mora*. Perú: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Recuperado de: <https://youtu.be/pgEela8S314>
- Sas, A. (1962). La música en la Catedral de Lima durante la colonia. *Revista Musical Chilena*, 16 (81-82), pp. 8-53. Recuperado de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14868/15287>
- Soto, C (1995). *De Cajón. El duende en la música afroperuana*. Lima: Editorial Empresa Editora El Comercio.
- SmithsonianFolklife (2015) *The Basics: Zapateo del Carmen-Chincha*. Recuperado de <https://youtu.be/whOzckWJTmc>
- Tompkins, W. (2010) *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. (J.L Dammert y R. Paraíso, Trad.). Lima: CEMDUC - PUCP
- Unesco, (2019). '*Hatajo de Negritos' and 'Hatajo de Pallitas' from the Peruvian south-central coastline*. Recuperado de: <https://youtu.be/VGsVGvwVslY>
- Vásquez, R. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- Vílchez, A. (2011). *El zapateo peruano*. Manuscrito inédito.

ANEXOS

Anexo 1



Fragmento de las transcripciones del zapateo en el hatajo de negritos de El Carmen, Chincha.
Fuente: Vásquez, 1982, p. 83.

Anexo 2



En el piso y al lado izquierdo, la tabla de zapateo "Antonio Vilchez" en color negro.
Fuente: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10158238386530731&set=a.10150547399980731>.