

ANÁLISIS DE “TORO MATA – HERMANOS SANTA CRUZ”

Presentado por:

ROMERO LIMAILLA

ELIAS MARTIN SEBASTIAN

Profesor:

CUENTAS PERALTA SADIEL

ANÁLISIS DE “TORO MATA – HERMANOS SANTA CRUZ”

UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS

FACULTAD DE ARTES CONTEMPORANEAS

ANÁLISIS MUSICAL 1

PERÚ

2014

TABLA DE CONTENIDO

1. Contexto Histórico.....	3
2. Estructura.....	5
3. Análisis.....	6
4. Conclusión.....	11

TABLA DE ILUSTRACIONES

Figura 3.1. Introducción hecha por la guitarra. Compases de 1 al 8.....	7
Figura 3.2. Patrón principal del cajón.....	8
Figura 3.3. Variación del patrón del cajón.....	8
Figura 3.4. Patrón de la Quijada.....	8
Figura 3.5. Línea melódica del estribillo de 8 compases.....	9
Figura 3.6. Línea melódica del Verso, similar al Estribillo de 8 compases.....	10
Figura 3.7. Línea melódica del Verso en el que se indican las subidas y bajadas melódicas.....	10
Figura 3.8. Patrón base de las congas.....	11
Figura 3.9. Patrón base de la Campana.....	11
Figura 3.10. Línea melódica del Intro y del interludio hecha por la guitarra.....	11
Figura 3.11 Línea melódica de la fuga hecha por la guitarra en los primeros 7 compases.....	11

1. Contexto Histórico

Una de las costumbres traídas con la conquista Española fue la tradicional corrida de toros.

Ya por 1540 Lima fue testigo de la primera corrida de toros y durante la década de 1760 se construyó la plaza de toros, después llamada Plaza de Acho, para dar un espacio a la programación taurina¹. Los toreros de la Península, (...), fueron gradualmente reemplazados por los toreros nacionales, inspirando así el comienzo de este espectáculo como un tema en la literatura de costumbres y la música folklórica peruana. Las corridas de toros llegaron también a ser parte integral de la cultura y el folklore afroperuano, lo que no es sorprendente considerando que muchos de los toreros peruanos más famosos de los dos últimos siglos fueron negros. (Tompkins, 2011, p.150)

Ya para la colonia, esta costumbre también fue llevada al sur, hacia Ica y Cañete, donde las corridas de toros se realizaban en las haciendas. En estas, la población afroperuana (que para entonces ya era libre) eran los que toreaban y, una vez muerto el toro, la carne de éste era regalada a los pobres¹, quienes aprovechaban el hecho para celebrar. (Tompkins, 2011). Esta, una de las tantas costumbres, fue retratada en algunos toromatas² que fueron recopilados posteriormente. En 1950 el grupo “pancho fierro” presentó una dramatización sobre un torero

¹ Se muestra en la versión popular de Caitro Soto “toro viejo se murió, mañana comemos carne hay toro mata”

² “Forma musical de Cañete, difundida como “landó”, aunque en el campo solamente se le conoce con su propio nombre” (Vasques, p.68). Es un géneroailable del cual se tiene sumás antigua referencia a principios del siglo XIX. Considerado una danza dentro de la cultura afroperuana por consenso general de la población peruana el cual tiene en su lírica contextos taurinos, festivos y políticos (Tompkins, 2011). Este ritmo limeño ya está desaparecido, pues quedan pocas recopilaciones (Lexis, 2006).

negro, esto marcó el inicio por el interés en el toro mata, el cual fue popularizado por Caitro Soto.³

Según Caitro Soto:

El Toro mata viene de lo que me contaba mi abuela, mi bisabuela. La canción la armé y la hice yo con cosas que me narraban mis ancestros. Hay también un Toro mata que es anterior al mío, es recopilación de la señora Rosa Mercedes Ayarza⁴ de Morales. Allí el toro mata al torero y no es landó con fuga, sino lamento; ella cantaba "ya lo llevan a enterrar, el toro mata". (...). En mi composición, el "toro rumbambero" es el toro brillante, bailarín. Esos toros que son bien agresivos. Creo que la palabra es africana. "Hacerle el quite" es sacarle la suerte al toro, pero por ser el torero un negro le quitan mérito y decían que "la color no le permite hacerlo". Por eso decían que el toro se había muerto de viejo y no porque lo hubiera matado. (Soto, 1995, p.81)

Es de esta versión antigua hecha por Caitro Soto que los “Hermanos Santa Cruz” graban en el álbum Afro Perú⁵ otra versión con algunas características que los diferencian. Una de las diferencias principales de este toromata es que se incluye un verso que no está en la versión de Caitro Soto “No me cortes con cuchillo que me sale mucha sangre toro mata” el cual, según Nicomedes Santacruz, es el toromata de un texto fechado en 1912 el cual probablemente fue

³ Versión de 1973

⁴ Versión de 1930

⁵ Hermanos Santa Cruz – Afro Perú 1995

tomado por Manuel Quintana, uno de los primeros limeños en conocer muy bien el género del toro mata. (Tompkins, 2011). No obstante, en la versión de los “Hermanos Santa Cruz” se cambia la palabra sogá por cuchillo.

Como mencionó Caitro Soto, el Toro Mata tiene distintas variantes líricas, pues ha ido cambiando a lo largo de los años.

Tabla 1

Diferencias líricas de los distintos toro matas

<p>Como puere uté toreá, compadre sier toro mata er toro mata compare er toro mata.</p> <p>Ay, doña Juana Breña y el bravo Montellanos que ellos toreen, compare Confórmese uté con mirarlos.</p> <p>Er toro mata, compare er toro mata.⁶</p>	<p>Verso: Dicen que el Perú ha perdido, Toro mata Bolivia lo anda buscando y no lo saca (bis) No lo saca, no lo saca no lo saca a este bandido, Toro mata(bis)</p> <p>Puente: Yo te voy a matar yo soy matador yo te voy a matar mátalo no más a Pablo Canterac que el Perú ha perdido, Toro mata.</p> <p>No soy matador No lo vo'a matar No lo mato yo Yo no mato más...⁷</p>	<p>Estribillo: Toro mata, ay, toro mata, toro mata, rumbamero, ay, toro mata.</p> <p>Verso La color no le permite hacer el quite a Pititi ay, toro mata. Toro viejo se murió mañana comemos carne ay, toro mata.</p> <p>Fuga Ay la pondé, pondé, pondé la pondé. Este negro no es aquí caracracrá cra, cra este negro es de Acarí caracracrá cra, cra hay que matar a este negro caracracrá cra, cra quién trajo a este negro aquí caracracrá cra, cra. Ay la pondé, pondé, pondé la pondé.⁸</p>	<p>Estribillo: toro mata v toro mata toro mata ese bandido ay toro mata</p> <p>Verso: la color no le permite hacer el quite a pititi ay toro mata</p> <p>mi compadre por confiado se ha metido en un corral ay toro mata</p> <p>yo le dije compadrito toro mata compadrito ay toromata</p> <p>Estribillo</p> <p>Puente: yo soy matador vo lo vo'a matar matalo nomas a pablo canterac No soy matador No lo vo'a matar No lo mato yo Yo no mato más...</p> <p>Estribillo matalo nomás ... ay la pondé⁹</p>
--	---	--	---

Se nota una diferencia en el contexto de la lírica en los distintos toro matas, cada uno de distinta época. En el primero se habla del peligro del toreo (actividad taurina), en el segundo un contenido político y los dos últimos se hablan temas festivos con ciertas diferencias líricas.

⁶ Versión de Jorge Costa (1930) que la compuso basándose en unos pocos fragmentos de la canción tradicional de la que recordaba (Tompkins, 2011, p.152)

⁷ Versión poco conocida recopilada por Tompkins en 1976, en la cual se ve un contexto más político que taurino.

⁸ Versión de Caitro Soto, grabada en el álbum de Perú Negro (1973)

⁹ Versión de Susana Baca incluido en el álbum Espíritu Vivo (2009)

La letra popularizada por Caitro Soto tiene un tono racista y despectivo hacia un negro (la color) que viene de Acari (una hacienda cerca de Nazca) y que trata de torear y sortear a un toro. En la fuga dice “ay Laponde Laponde”, éste era la hacienda donde se realizaba la corrida de toros, debido a ello, cuando llega el negro de Acari, es rechazado por los de Laponde y discriminado hasta el punto de querer matarlo (Soto, 1995)

Esta canción es un himno en el género del landó y del toro mata ¹⁰ el cuál es muy importante en la historia musical afroperuana al marcar una época y costumbres determinadas: La tauromaquia en la colonia.

2. Estructura

La canción contiene 4 secciones importantes, un intro, el cual es una característica importante en el género afroperuano, un verso, un estribillo y una fuga (elemento importante en los géneros afroperuanos, en especial en el landó y en el festejo)

Tabla 2
Estructura de la canción

Intro ¹¹	0' 00" – 0' 20"	Guitarra, Bajo, Cajón y Quijada
Estribillo (x2)	0' 21" – 1' 04"	Voz (Coro en la segunda vuelta), Guitarra, Bajo, Cajón y Quijada
Verso 1	1' 05" – 1' 25"	Voz, Guitarra, Bajo, Cajón y Quijada
Estribillo	1' 26" – 1' 47"	Coro, Guitarra, Bajo, Cajón y Quijada
Verso 2	1' 48" – 2' 09"	Voz, Guitarra, Bajo, Cajón y Quijada

¹⁰ Las versiones del toro mata fueron hechas bajo el género musical del landó.

¹¹ Usa la armonía y una melodía muy similar a la de la fuga y el interludio Instrumental

Estribillo	2'10" – 2'31"	Coro, Guitarra, Bajo, Cajón y Quijada
Verso 3	2'32" – 2'53"	Voz, Guitarra, Bajo, Cajón y Quijada
Estribillo	2'54" – 3'14"	Coro, Guitarra, Bajo, Cajón y Quijada
Interludio Instrumental	3'15" – 3'47"	Guitarra, Bajo, Cajón, Congas y Quijada
Fuga	3'48" – 6'05"	Guitarra, Bajo, Cajón (repicador), Congas y campana

La canción está estructurada en el formato contemporáneo y está separada por tiempos. También están detallados los instrumentos empleados en cada sección.

3. Análisis

La canción empieza con una introducción en anacrusa con una melodía similar en la guitarra a la del interludio instrumental. Al llegar el primer tiempo, la armonía empieza a tierra con un movimiento armónico | V V7 | I | Este movimiento armónico empieza en el V grado ya que el primer grado se usa en la anacrusa. Esto genera cierta tensión o inestabilidad armónica, puesto que se empezó con un acorde dominante, no obstante esta inestabilidad es resuelta cuando se resuelve al primer grado (tónica) en el inicio del 1er verso. En esta intro (y en el interludio) la guitarra hace una melodía similar a la melodía de la fuga pero más lenta y con ciertos cambios rítmicos.



Figura 3.1 Introducción hecha por la guitarra. Compases de 1 al 8

La base rítmica, es la más importante en esta canción (y en el género), dado que este género empezó sin una base armónica, solamente era la voz y los instrumentos de percusión. Fue años después que se añade la guitarra y demás instrumentos para convertir el género en un ensamble. Debido a ello, el movimiento armónico no está tan presente como el movimiento rítmico¹². Al ingresar la armonía y la melodía de la guitarra, también hace el ingreso la base rítmica con el cajón. Con ello, la base rítmica usa durante la canción variaciones del patrón más conocido del landó, al cual agrega en ciertas ocasiones adornos propios del instrumento. En esta sección entra una quijada para apoyar un ritmo más lento y menos bailable a diferencia de la fuga.

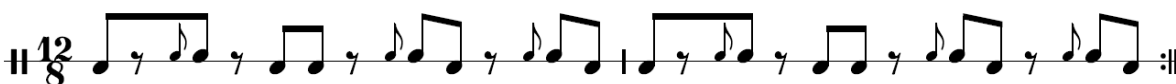


Figura 3.2 Patrón principal del cajón

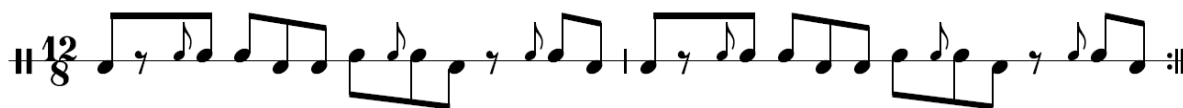


Figura 3.3 Variación del patrón del cajón

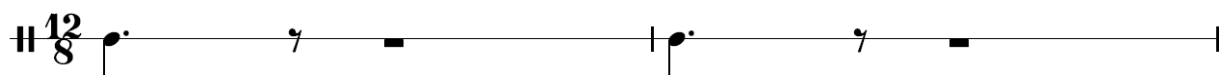


Figura 3.4 Patrón de la Quijada

Después del intro, entra el estribillo con la voz de un hombre, el cual se repite, pero esta vez con un coro femenino en forma de respuesta. Esto puede darse debido a que a las corridas de toros asistían muchas personas y que muchas veces estas corridas eran un símbolo de festejo y canto¹³.

¹² Se vio que el movimiento armónico de esta canción va del V al I grado y en el verso del I al V grado. Por ello no hay mucho movimiento.

¹³ Este símbolo de festejo es apoyado por la letra, donde el toro también es brillante y bravo “toro mata y toro mata, toro mata rumbamero toro mata”.

Durante el estribillo, la armonía varía. Ya no es V – I como en el intro, sino al revés y con una repetición del V grado.

Estribillo:¹⁴

Ant...

Cons....

/Am (I) /E (V) E7 (V7) /E (V) E7 (V7) / Am (I)

Ant....

Con....

/Am (I) /E (V) E7 (V7) / E (V) E7 (V7)/ Am (I) /

En este caso, la armonía en el compás donde va el V grado, se toca V7 en el 3 tiempo para poder dar una mayor tensión y finalmente una notoria resolución de la frase y volver al grado I. Esta estructura armónica se repite en los versos, donde también hay una similitud la melodía de la voz y en el ritmo¹⁵.

Estribillo:



Figura 3.5 Línea melódica del estribillo de 8 compases

¹⁴ Se usa la misma estructura armónica para el verso.

¹⁵ El ritmo del antecedente del estribillo es muy similar al del antecedente del verso, mientras que sus consecuentes tienen mayores cambios rítmicos.

Verso:



Figura 3.6 Línea melódica del Verso, similar al Estribillo de 8 compases.

La melodía en el antecedente se divide en dos partes, en la primera, la melodía sube desde C a E y en la segunda esta baja de E a B. Mientras que en el consecuente, la melodía empieza en E, sube a F y vuelve a bajar hasta A. Estas bajadas refuerzan el sentido de la letra, donde, cada vez que baja la melodía, la letra habla de la muerte del toro, la incapacidad de torear del negro o de la sangre que sale del toro. Esto se da en los 3 versos de la canción.

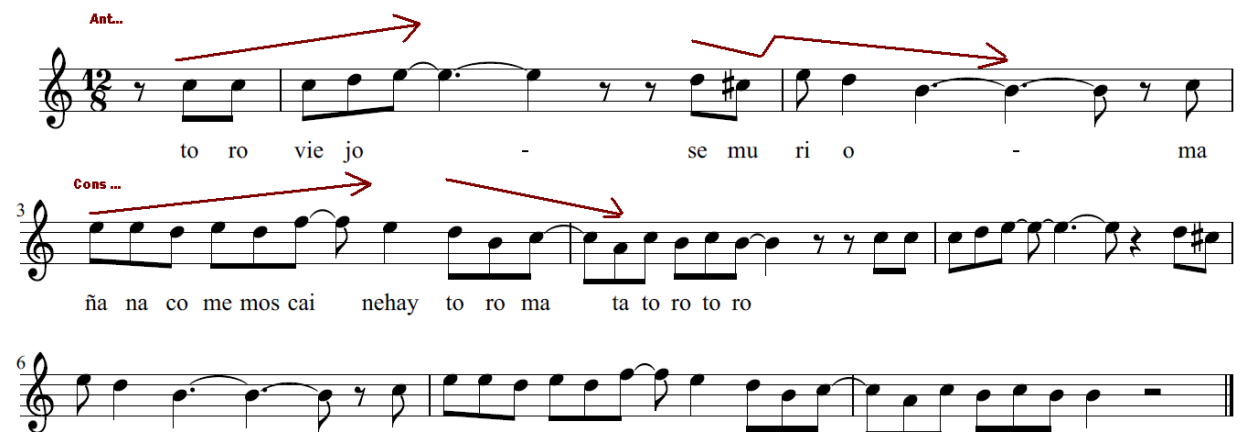


Figura 3.7 Línea melódica del Verso en el que se indican las subidas y bajadas melódicas.

A partir del interludio entran las congas para reforzar la sección rítmica. Estos refuerzan la línea de la guitarra que es igual a la del intro y le dan una diferenciación de esa sección. Además

preparan rítmicamente la llegada de la fuga.



Figura 3.8 Patrón base de las congas

Después del inicio del Interludio instrumental, donde se repite la línea melódica de la guitarra, entra la fuga, donde el tempo se acelera¹⁶ En esta sección la quijada deja de sonar y es reemplazada por la campana para darle mayor movimiento y una rítmica más bailable, la cual es otra característica de las fugas.

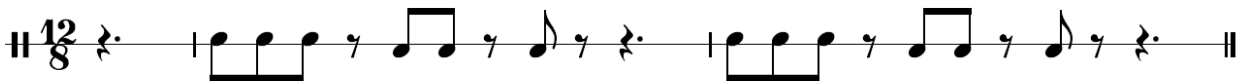


Figura 3.9 Patrón base de la Campana

Como se mencionó anteriormente, la melodía de la fuga es resaltada en el intro y en el interludio por su sonora similitud.

Intro e interludio



Figura 3.10 Línea melódica del Intro y del interludio hecha por la guitarra

Fuga



Figura 3.11 Línea melódica de la fuga hecha por la guitarra en los primeros 7 compases. Esta va teniendo pequeñas variaciones a lo largo de la fuga.

¹⁶ Una de las características principales de la fuga.

El resalte de la melodía de la fuga, el cual usa la misma estructura armónica V – I ayuda a resaltar la parte lírica de esta sección, donde se dice que ha llegado un negro que no es de Laponde, que es de Acarí y que por eso la gente no lo quiere. Son varias personas las que no lo quieren puesto que en medio de cada frase hay una respuesta de un grupo de personas (otra vez femeninas) quienes “insultan” al negro (“cra cra cra cra cra cra”) y apoyan repitiendo lo que dice la voz principal.

Esta fuga se repite varias veces hasta que la canción va finalizando con un fade out

4. Conclusión

El Toro Mata analizado es una canción en la cual la presencia rítmica es mucho más importante que la armónica, pues hay poco movimiento de este último. Los patrones rítmicos de los distintos instrumentos percutivos como son el cajón, quijada, congas y campana y en algunos casos bongós, dan movimiento rítmico a la canción, pues esta es bailable a pesar de ser repetitiva. También están perfectamente complementados entre ellos y entre los instrumentos melódico-armónicos como son el bajo y la guitarra. Este complemento da como resultado una base rítmico-armónica estable lo que permite una mayor libertad en el desenvolvimiento de la voz, la cual tiene un notable movimiento tanto en la rítmica como en la melodía a lo largo de la canción.

Dicho ello, se puede concluir que el Toro Mata es una canción (y género) bailable muy estable en lo que musicalmente se refiere.

Por otro lado, la lírica que este usa, la cual esta basada en la recopilación hecha por Caitro Soto, tiene un contenido racista y festivo a la vez. Por un lado la gente celebra la muerte del toro, pues comerán su carne como un acto de festividad pero, por otro lado, discriminan al torero que viene de Acarí (posible esclavo de otra hacienda) hasta el punto de querer matarlo. Este contenido

lirico nos da un posible acercamiento a cómo era la situación en la cultura social afroperuana en la colonia, pues da a entender que hasta entre los mismos empleados de las haciendas se discriminaban. También revela la gran importancia que tuvo la tauromaquia en la época colonial, pues en muchas haciendas se desarrollaban estas corridas donde eran usadas como actos festivos.

Es importante el estudio y la investigación de éste género para que no quede en el olvido y no termine como un género extinto, aunque ya está en el proceso¹⁷. De esta forma se pueden revalorar y mantener con vida mediante estudios, libros y textos académicos, los orígenes y características de los distintos géneros afroperuanos para que estos puedan pasar de generación en generación y no queden en el olvido.

¹⁷ Lexis (2006)

Bibliografía

LEXIS (2006) Notas para la edición y estudio de la lírica popular limeña (siglos XIX-XX) En:

Revista de lingüística y literatura Fondo editorial PUCP Vol. XXX No.2

SOTO, Caitro (1995), De Cajón: El duende de la música afroperuana

TOMPKINS, William D. (2011) Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú.

VASQUEZ, Chalena (n.a.) Costa: Presencia africana en la costa peruana, relación de

géneros, danzas e instrumentos musicales. Recuperado de <http://goo.gl/Ix2N2m>