

Octavio Santa Cruz.

Este trabajo que he titulado CUENTOS DE NEGROS se enmarca dentro de las manifestaciones de la llamada cultura afroperuana, las que en general no son muchas, o para ser más preciso, tal vez no son fácilmente reconocibles por encontrarse justo delante de nuestros ojos diluidas en el mestizaje en el que estamos inmersos, tanto que la frase “aquí el que no tiene de inga tiene de mandinga” es ya un socorrido lugar común.

Obviaremos algunas consideraciones acerca de la oralidad y la tradición vistas desde una perspectiva de universalidad, para centrarnos en la realidad afroperuana. Esta viene siendo objeto de atención en los últimos años y en particular en el 2004 que precisamente ha sido llamado “Año de la abolición de la esclavitud en el Perú”.

Aparte del corpus obligado conformado por las obras de recopilación y creación producidas desde hace los años setenta por Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez -reconocidos maestros en su género- podemos citar los aportes en Erasmo, y en estos días la aparición de José Campos que tras liderar por más de tres décadas varios grupos de investigación afroperuana nos sorprende ahora con una con una ficcionalidad ágil, referenciada y creativa. Más allá de éste ámbito lo que encontramos mayormente son datos fragmentarios, versos sueltos, con lagunas, y en el mejor de los casos con restituciones ya que la historia, la anécdota, queda muchas veces circunscrita a su mínima expresión. No es raro que el relato de ayer se encuentre refugiado en la expresión breve de hoy como por ejemplo el bien conocido dicho “gallinazo no canta en puna” que alude al fallido asentamiento del negro en el Ande en tiempos de la Colonia o el recientemente popularizado “yo tengo dos papás” que es similar al caso más universal y en otro contexto de “el rey tiene cachos” que alude a quien incurre en posible indiscreción. Puede que del relato de un hecho real, o de lo que fue o pudo ser un cuento quede a veces solo el refrán o la frase, como nuestro -según creo- poco difundido “por eso bien dicen” que se aplica para censurar a quien incurre en transigencia o genuflexión.

Y aunque la bifurcación entre los caminos nos distancia de “La madre patria” -como algunos quieren llamarla- no dejan de haber puntos de coincidencia con lo expresado por Paul

Zumthor : “...aunque las fronteras entre el cuento y la canción se difuminen en ciertas zonas, como en el África negra ... la segunda es, con frecuencia parte del primero”¹ .

Los pocos ejemplos que conocemos señalan un tránsito no siempre feliz, como el de “el angel de la pichona” , cuento colorado o rosado que destaca la picardía y el ingenio del negro y que recuerdo haber conocido en 1955 entre colegiales, junto con cuentos del loro, Jaimito y Quevedo, en una versión blanqueada donde el personaje ya no era un negro y por lo mismo pierde pertinencia y jocosidad el eufemismo tras el cual éste explica sus evidentes atributos naturales.

La pervivencia en forma de cantos incide en la articulación texto y música privilegiando en esos casos una relación antífona solista y coro como es el caso de el “fusilamiento”, canción de evidente alusión metafórica :

“A la tira, tira, tira, a la tira tira, pun, A la tira, tira, tira, a la tira, tira, pun

¿Ya tomó?

- No ha tomao.

¿No ha tomao?

-¡Que beba, que beba, que beba y vuelva a beber!”, donde, como se ve, entre todos los que cantan le hacen “cargamontón” a uno solo, el recién llegado a la fiesta, para que beba y se nivele con los que han llegado temprano y ya están bebidos.

Este tema, junto con cantos de trabajo, panalivios y hasta el conocido Toromata, fueron recopilados por doña Rosa Mercedes Ayarza de Morales en la década de los años treinta, incorporándolos así al repertorio de la música para soprano y coros. Este esfuerzo que carga el peso hacia el lado de la música lírica encuentra su contraparte en los pregones y canciones compuestos por los hermanos Santa Cruz en los sesenta, cuya intención a veces de ritual dramatizado bucea en los vestigios de una herencia posible.

El vacío de pasado, la ausencia o segmentación de la tradición, aparecerán siempre como referencia o como un llamado a la búsqueda de continuidad en trabajos posteriores.

De reconocida creatividad, con música de sugerente evocación, giros que reclaman un tratamiento armónico más contemporáneo y con énfasis en un discurso interesado en temas sociales y cotidianos destacamos la producción de Andrés Soto en los setenta.

¹ En Introducción a la poesía oral, p. 47.

Desde los ochenta por su parte Pepe Vásquez actúa en café-teatros y peñas, su repertorio incorpora motivos foráneos a la manera de un showman, con una producción que es más rica en carácter novedoso y espectacularidad que en una textualidad consistente.

Así, cuentos y cantos son el sujeto de este trabajo que se esboza ahora y que como podrán observar, abordo desde varios puntos de vista.

Hoy en día y en la vida de la ciudad no son nada frecuentes los versos para la ocasión, como lo fueron a principios del siglo pasado los cantos de contrapunto o los cuentos picantes cuando los velorios se hacían en casas, tan usuales entonces como lo son ahora los chistes de colegiales, las conversaciones en el mercado y los comentarios festivos del partido de fútbol. Cuentos, y versos cantados referidos a un contexto dialogal nos dicen de temas, costumbres y situaciones de otros tiempos. Se componían en ese entonces en el medio lúdico de la fiesta campesina. Desde hace varias décadas son patrimonio de un número cada vez más reducido de portadores de la localidad, repitiéndose invariablemente los versos en los noventa como se oyeron en los setenta .

(Cantado y con guitarra):

La otra noche me acosté / con una negra bonita /

La otra noche me acosté / con una negra bonita /

y cuando me recordé / era tuerta y racachita /

y cuando me recordé / era tuerta y racachita /

Huachihualito huachihualón, para amarte nací yo /

Huachihualito huachihualón, para amarte ...

En la campaña de nuestra Costa Sur a principios del siglo XX se cantaba el huachihualito huachihualón, poesía o cuento y canto popular.

Hasta donde sé el huachihualito o huanchihualito se ha quedado congelado en el tiempo, casi como una pieza de museo; y si bien en la televisión de hace unas 2 o 3 décadas vimos al indio Mayta y a Luis Abanto Morales contrapunteando coplas de la tradición al ritmo cholo de las matarinas cajamarquinas, y aunque en los cantares populares las mismas coplas corren de pueblo en pueblo cambiando solo de música a la usanza lugareña, no hemos visto hasta hoy que se haya actualizado o popularizado el canto de los huanchihualitos negros, cosa que como fruidor del género yo celebro, ya que no me hace ninguna gracia la posibilidad de que

al ponerse de moda pudiera hacerlo vestido de fusión... huachihualito-rock, salsa-huachihualito o cosa parecida.

El más conocido panalivio es “A la Molina”

(cantando, a capella):

/ ba, babababababá, ba, para patiripá, camurengue /

Se inicia con una arenga intraducible en la que subyace una sesgada añoranza por la olvidada lengua ancestral, por las raíces... Vano intento ya que el negro en el Perú perdió tan rápida y definitivamente no solo su idioma, sino su religión, sus costumbres y hasta todo vínculo con la tierra de origen, que recoger elementos africanos genuinos dentro del mestizaje afroperuano es una tarea -en todo caso- aún pendiente.

El panalivio como género parece haberse extinguido; si en el siglo XIX fue -como dicen- un canto de rebeldía y esperanza, a lo largo del siglo XX no se registra producción espontánea o popular. Este tema es atribuido a Francisco Ballesteros, quien lo habría reconstruido dirigiendo un trabajo de equipo y por encargo en los años cuarenta, recoge sucesos referidos a la vida en las haciendas y bajo el yugo esclavista:

“...A ‘la Molina’ no voy más, porque echan azote sin cesar.”

Juan Criado- el arquero cantor, a fines de los cincuenta lucía gozosamente una glosolalia africanoide que al parecer en su momento nadie se tomó el trabajo de traducir o cuestionar ya que más bien la generalidad del público la aceptaba amablemente como una aproximación a arcaicas y perdidas lenguas:

¡ / alafia musalé, guangalé / tomba yayita / masé, malá / !

Expresiones parecidas escuchamos en los mismos años en el festejo “Mamá Ñangué” de don Julio Morales San Martín, en el CD ‘Grandes Exitos de Irma y Oswaldo’, donde -valga la aclaración- tanto el autor como los intérpretes pertenecen al sector de criollos no-negros.

(escuchar el CD, los primeros 2 minutos del trac 15)

/ Bien me dijo mi niño, pa’re / bien me dijo mi niña, ma’re /

Y arentro un pie, cortar y matar / quirrichí quichi chí, cututá cututá /

En el intermedio recitan con voz gutural:

El: / al téngure tengue renguere, y al téngure, ahí mismo está /

Ella: / ello verso no será, pero es la purita verdá /

“ello verso no será...” dice el intérprete, declarando así la incapacidad del hablante para acceder a la estructura morfosintáctica, lo inalcanzable de la literariedad; más al continuar “...pero es la purita verdá’.”, asume que la arbitraria frase citada reproduce alguna voz original, incomprensible y olvidada, pese a lo cual es de una poética rítmica, corporal y la poesía en tanto intuita semiosis es portadora de saber y sus cultores se hacen acreedores de competencias.

En algunos casos sin embargo lo que resuena es tan solo la añoranza de tal atribución, en tales canciones las palabras -en realidad africanas- no provienen sin embargo de tradición o herencia alguna y su inclusión dentro nuestro discurso tiene la validez de lo desconocido, de aquello por completar, del vacío por llenar; su razón de ser fue generar una interrogante y está ligada por tanto a su momento histórico y no a otro momento. No tendría sentido repetirla hoy como propuesta.

Me estoy refiriendo a un tema musical en el que el relato está presentado por el canto de una madre, es canto solista y en español.

"- Mi dios, mi Zanahary. Kuakú Baboní : niño malo.

Amadú, tú no lo quiere a los brujos , Amadú, tú no lo quiere a los brujos

Si sana mi Baboni, mi Zanahary, te regalo una tortola y un gallo... "

Y el estribillo continúa (el coro en negrita):

“¡Analia Tubarí, Kumba Guiné!

Zanahary, Zanahary, Karambé. Curcundodoru batúntuba kanfi Karambé

Zanahary, Zanahary, Karambé. Curcundodoru batúntuba kanfi Karambé *

Seetetelané Sevi Malallaya, Seetetelané Sevi Malalaya

Seetetelané Sevi Malallaya, Toroblé

Seetetelané Sevi Malallaya, Seetetelané Sevi Malalaya

Seetetelané Sevi Malallaya, Toroblé

Ykakinihidriaholomamba, Ykakinihidriaholomamba

Ykakinihidriaholomamba, Zeynubé”²

La labor del estribillo y coro consiste más en la rítmica y la eufonía, que en la articulación sintáctica, su objetivo es aventurar la existencia de otros componentes de nuestra identidad y eso es algo que el negro medio peruano de fines de los cincuenta no se había preguntado. Lo que hoy carece de lugar, entonces si lo tuvo. Su intención nos parece coincidir con otra voz que a muchas millas de distancia pero con diferencia de pocos meses todos escuchamos preguntándose:

/ ¿Seré Nicolás Bakongo? / ¿Quizá Guillén Kumbá? / ¡Oh, quién lo sabe!

Asentado en Aucallama, Hijinio Quintana fue uno de los últimos y el más destacado representante de los decimistas negros del Perú, falleció en Lima a fines de los cincuenta.

Ya él mismo había anunciado sus intenciones de seguir cantando, de cantar siempre:

"Me voy con mi guitarrita

y mi famoso cuaderno

para ver si en los infiernos

hallo un diablo decimista" -dijo.

Pese a lo cual, con su muerte se rompió la tradición de decimistas de nuestra Costa Sur .

En el entorno de la oralidad y del discurso de la afroperuanidad desde la Lima de los años sesenta la figura de Nicomedes Santa Cruz proyectaría entonces la décima y el verso popular hasta dimensiones insospechadas de divulgación. ¿Quién no conoce hoy día los versos de

/ A cocachos aprendí / mi labor de colegial / en el colegio fiscal / del barrio donde nací /

o / Ay canamas camandongá / qué tiene mi cocotín / mi neguito chiquitín /

acuricuricandongá / o / Negra grupa de repisa / cinturita de cuchara /?

² “Zanahary”, estampa coreográfica estrenada por el conjunto Cumanana.

Durante toda su vida profesional, Nicomedes actuó con el acompañamiento del guitarrista Vicente Vásquez, quien cultivaba diversos toques, por tradición familiar. En ambos pervivió el canto y el toque del socabón.³

Pero además de su vínculo con las formas tradicionales, Nicomedes exploró otras propuestas en busca de soluciones escénicas más dinámicas, usando otros ritmos en la guitarra, y a lo largo de 25 años de presentaciones logró alternativas de acompañamiento que no deben confundirse con el socabón tradicional. En el marco de cuadros costumbristas con acompañamientos incidentales sus décimas descriptivas resultaron verdaderas estampas musicales dirigidas a ilustrar a las jóvenes generaciones, como aquella que comienza con la música de un vals antiguo que sugiere el ambiente de una fiesta de criollos, para luego explicar como se comportaban los cantores y bailarines en una marinera limeña⁴.

Este procedimiento encuentra eco en 3 citas de Zumthor :

”Toda palabra poética (pase o no por la escritura) se eleva de un lugar interior e incierto que unas metáforas nombran mal o bien: fuente, fondo, yo, vida...” (p. 167)

“El deseo de la voz viva habita toda poesía, en exilio en la escritura. El poeta es voz...” (p. 168)

“... la mayoría de las performances poéticas en todas las civilizaciones han sido cantadas ...” (p. 187).

Y yo que por momentos soy portador de alguna tradición que me cupo en suerte recoger, productor de obra “popular” en otros, y que tiento alguna explicación de vez en cuando, tengo que hacer esta salvedad ya que a estas alturas ustedes habrán observado que a lo largo de mi exposición, mi voz se desplaza entre estas varias posiciones, que les ruego sepan discernir porque voy a terminar presentando la lectura de un intento reciente de reelaboración oral a la manera de una performance :

³ Las interpretaciones públicas de Nicomedes cantando el socabón en programas radiales no guardan relación con la captación recogida por la señora Ayarza, cuya versión libre y fijada dentro de la forma de canción en su pregón “La sanguera” es transcrita para el registro de soprano con acompañamiento de piano y difundida en recitales del repertorio de los leaders y música de cámara.

⁴ En CD *Canto negro*

“Señora jiguera: E’te negrito... ¿Qué puede hacer?”

...Como dándose ánimos para tomar la decisión de tumbarse a reposar a la sombra de una higuera, cierto esclavo o sirviente, colonial o republicano tal vez, pero subalterno y negro al fin, le confiaba al árbol su falta de comodidades, de alimento y hasta de tabaco en su cachimba. El problema planteado por el hablante se desarrolla en una estructura circular pues ya sea que se resuelva de una manera u otra el resultado es siempre el mismo. Este cuento lo escuché en mi primera juventud, en casa y entre mis mayores, hace más de medio siglo, allá por 1950. Como ocurre que en todos estos años no lo volví a escuchar, lo he querido dejar registrado merced a la tecnología contemporánea. Le agregué unas glosas explicativas a manera de introducción y en mi versión lleva por título “El negrito cachimbeo”.

"El negrito cachimbeo"

introducción en Décimas por Octavio Santa Cruz U.

(16 compases de *aguenieve* en guitarra)

Dice el blanco lenguaraz
que el negro es flojo y bribón,
torpe, inútil, remolón,
de cualquier modo- incapáz.
Implacable el capataz
golpea, azota, cercena,
desmesurada es la pena
y en el colmo del castigo
ser esclavo es seguir vivo
y volver a la faena.

(sigue *aguenieve*, 4 compases)

Así, trabajando lento,
o aduciendo enfermedad
si bien -no la libertad
al menos ganó el sustento.
Fingiendo en todo momento
tal flojera proverbial,
ejerció el negro bozal
su resistencia pasiva.
Triste logro , en triste vida,
en el Perú colonial.

(aguenieve)

Mas no han de ser estas glosas
solo amargura y tristeza,
la Tradición adereza
y hace a la Historia sabrosa :
Cual moraleja dudosa
tras mofa del amo viejo
viene con sutil gracejo
bien "mamao" y bien "jamao"
"El negrito cachimbeo",
pero en ritmo de festejo.

El negrito “cachimbeo”

Festejo. Letra y música: Octavio Santa Cruz U.
de la Serie “Cuentos de negros”

A don Fernando Santa Cruz Gamarra.

Un día salió el patrón / a recorrer sus sembrados
Salió de la casa- hacienda / para ver la plantación
Y encontró al negro dormido / debajo de una enramada
Y al preguntar la razón / le dio esta contestación:

“E’te negrito / mal comió / mal bebío / mal cachimbeao / sin mujé.

¿Que puede hacía ?:

¡Echase a dormí !” / **¡Echase a dormí !”** / ¡Echase a dormí!” / **¡Echase a dormí!”** *

Entonce' el patrón / se compadeció / Y al pobre negrito / de todo le dio

Entonce' el patrón / se compadeció / Y al pobre negrito / de todo le dio

Comía, bebía, tabaco y mujé / Comía, bebía, tabaco y mujé /

Comía, bebía, tabaco y mujé / Comía, bebía, tabaco y mujé /

Volvió a salir el patrón / volvió a mirar su ganado

Volvió a recorrer la hacienda / volvió a ver la plantación

Y encontró al negro dormido / debajo de la enramada

Y al preguntar la razón / le dio esta contestación:

“E’te negrito / bien jamao / bien mamao / bien cachimbeao / con mujé.

¿Que puede hacía? :

¡Echase a dormí! / **¡Echase a dormí!** / ¡Echase a dormí! / **¡Echase a dormí!**

Trabaja negrito, ¡ Que ya no hay patrón ! Trabaja negrito, que será mejor.

Trabaja negrito, ¡ Que ya no hay patrón ! Trabaja negrito, que será mejor.

(y continúa en p, pp, ppp : “..que sera mejor, que será...” sempre alternando hasta perderse)

Que será mejor. / **Que será mejor.** / Que será mejor. / **Que será mejor**

Que será mejor. / **Que será mejor.** / Que será mejor. / **Que será mejor...**

* (En negrita va el CORO)

.....

Bibliografía:

MORALES San Martín, Julio, “Mamá Ñangué”. (En LP Sono radio *Grandes éxitos de Irma y Oswaldo*, ca. 1964). compilación CD Disvensa, Lima, Perú, 1997, trac 15.

SANTA CRUZ Gamarra, Victoria y Nicomedes, “Zanahary”. En LP *Ingá*, El Virrey, Lima, Perú, 1960.

SANTA CRUZ Gamarra, Nicomedes, “Voy a cantar un Palmero”. (En LP RCA Victor 1968) CD Canto negro, Mega entertainment, FTA ca. 2002 .

SANTA CRUZ Urquieta, Octavio, “El negrito cachimbeao”. En el CD *Al compás del socabón*, Lima, Perú, 2000, trac 17.

ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus, 1991. 340 páginas