

"AÑO DE LOS PRECURSORES DE LA INDEPENDENCIA DEL PERU"

CUMANANA

ANTOLOGIA AFROPERUANA

(TERCERA EDICION)

DECIMAS Y POEMAS

DANZAS Y CANCIONES

Interpretados por NICOMEDES SANTA CRUZ y su Conjunto "CUMANANA"

Realizador: NICOMEDES SANTA CRUZ



P 6350 001 - P 6350 002

LIMA - PERU

PRESENTACION

A Martin Luther King.

La primera vez que en la historia de la Industria Discográfica del Perú se editó una obra con temas nacionales dándola el lujoso formato de las Operas o Sinfonías europeas (caja de fino cartón, varios long-play, folleto explicativo, etc.), fue para el Album CUMANANA - Poemas y Cancionees, por Nicomedes Santa Cruz y su Conjunto Afroperuano. Manufacturado por "EL VIRREY" INDUSTRIAS MUSICALES S. A. para el sello PHILIPS, como un presente de PHILIPS PERUANA S. A. en sus Bodas de Plata (1964).

Por ser aquella una edición no venal y de tiraje limitado, el año 1965 "EL VIRREY" consideró justo editar comercialmente una Segunda Edición de CUMANANA, ello sin alterar en nada su formato y contenido. Así se hizo y el éxito alcanzado traspasó las fronteras de nuestra patria y luego las del Continente Americano: CUMANANA ha llegado a la Universidad de Ibadán (Nigeria), a Israel, Francia, Holanda, España. En los Estados Unidos de Norteamérica ganó un concurso de documentales discográficos; y sería interminable la enumeración de ciudades y países del orbe hasta donde han llegado nuestros ritmos afroperuanos gracias a este documento vivo que es CUMANANA. Como que su autor acaba de firmar contrato con el Dr. Enrique Noble, Jefe del Departament of Modern Foreign Languages de la University

of Missouri - St. Louis, para que éste incluya en su Antología Breve de Literatura Negrista Hispanoamericana las décimas "Ritmos Negros del Perú" y dos poemas más. De Argentina, el famoso compositor e intérprete César Isella -ex integrante de "Los Fronterizos"- solicita autorización legal de Nicomedes para musicalizar "América Latina" e incluirlo en su tercer album antológico hispanoamericano de la serie que viene grabando para el sello PHILIPS.

Hoy, a través de la UNESCO, el mundo se apresta a escribir la gran HISTORIA DE AFRICA, en esta obra titánica no puede faltar el ciclo esclavista con sus monstruosos pasajes y su saldo genocida de 150 millones de seres arrancados al Continente Africano para que una décima parte (15 millones) pudiera llegar al Nuevo Mundo, aportando con su etnia, su trabajo esclavo y su gran cultura -apenas estudiada- la personalidad definitiva del hombre americano.

Aunque su nacimiento fue por un motivo muy particular, la trascendencia de CUMANANA nos obliga a lanzar esta Tercera Edición, a la que el progreso técnico de "EL VIRREY" imprime ahora una calidad de la más Alta Fidelidad y en la que el aficionado como el investigador encontrarán importantes innovaciones y gratísimas sorpresas.







INTRODUCCION

La reestructuración del album CUMANANA en esta, su Tercera Edición, no sólo alcanza a los discos grabados sino que llega también a este folleto en el que, aparte de la impresión a color, nueva diagramación, inclusión de grabados antiguos, acuarelas de Pancho Fierro y, finalmente, ordenada secuencia que permite seguir las grabaciones como un libreto, obicados en una mejor perspectiva, introducimos un prólogo en el que tratamos ampliamente, dentro de las limitaciones de un folleto -y temiendo agotar la paciencia del lector con la abundancia de citas, dos aspectos de nuestro folklore que, a nuestro criterio, merecen especial atención: la Décima y la Marinera, por revivir aquella y que no muera ésta. Casi se podría decir que es una lucha "a muerte".

La Marinera, nuestra danza representativa, tuvo en el folleto anterior un extenso capítulo sobre los accidentes de su letrilla básica (una cuarteta, una seguidilla más un estrambote) al aplicársele la melodía, pero por carecer de partituras tales ejemplos poco y nada expresaron al lector profano.

La falencia de obras de este tipo más la buena voluntad de nuestros favorecedores minimizaron estas graves faltas, pero esa misma condescendencia nos obligó a enmendar rumbos, de ahí esta Tercera Edición corregida y aumentada, que tampoco consideramos definitiva.

Esta vez hemos preferido concentrar nuestro esfuerzo en un solo punto: La africanía de la Marinera.

Recordamos que abriendo el folleto anterior, escribimos:

"La influencia negra en la costa peruana, fue la tónica determinante en toda manifestación popular, elaborando un riquísimo folklore que alcanzó alto grado de perfección durante el siglo XIX, y del que -relativamente- es muy poco lo que se conserva en nuestros días".

"La presente obra es el honrado testimonio de una larga y valiosa época que, tocando a su fin..."

Es decir, que en 1965, conscientes de la extinción del folklore negroperuano, creímos dejar en CUMANANA el testimonio de una muerte digna...

Pero a poco de ésto proliferó un comercio nocturno donde el "show" de folklore "afroperuano", mal orientado por personas que lo creen saber todo y "artistas" que no les importa nada, recurrió a mixtificaciones "hollywoodenses" por lograr efectos exóticos; así pues, lo que creímos una muerte digna se ha convertido en una agonía indecente.

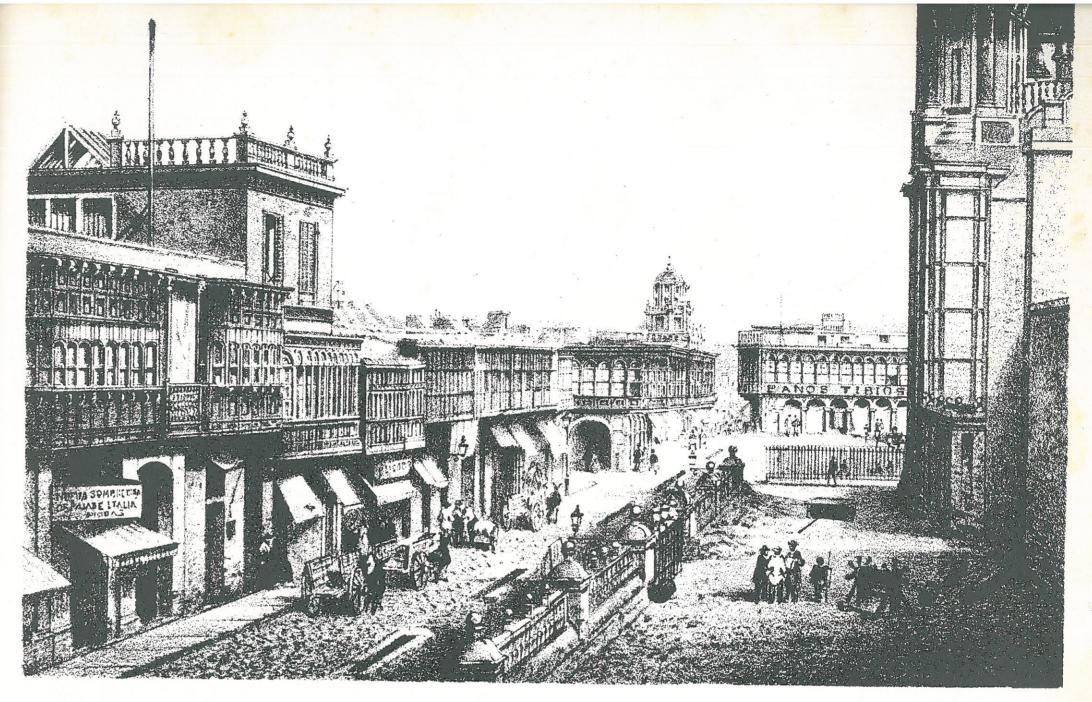
Este fenómeno tiene su origen en la importancia de los movimientos negros de Estados Unidos, Sudáfrica, Nigeria, Congo, Chad, Angola y Rodhesia. De pronto, los trece millones de peruanos hemos descubierto que también tenemos negros (25,000). Y como desde siempre, en el Perú y salvo honrosísimas excepciones, jamás se escribió una línea en justicia al negro; y como en el Perú nunca hubo antologista para la cultura negro-peruana, no se puede culpar a nadie, ni a "artistas" ni a empresarios ni a público. Los primeros ahora viven de su "arte"; los segundos están creando fuentes de trabajo honrado; y los terceros, el público, el pueblo peruano mayoritariamente andino, aún vive intoxicado por un mito creado en la colonia por la intriga virreinal, en el que se dice que hay una "natural" antipatía entre negros e indios (?).

CUMANANA no previó tan grandes problemas a su nacimiento, y aunque personalmente éramos y somos conscientes de ellos, nuestra obra, modesta y limitada, no podría haber impedido este último proceso, nos referimos a la "agonía indecente" de lo negro.

Es por ello que dedicamos nuestro esfuerzo postrero a detectar la africanía en la *Marinera*, hecho que, según pensamos, por un lado salvará lo último verdaderamente recuperable, mientras por otro catalizará el humanismo de nuestro pueblo en su salvadora marcha hacia la integración nacional, pues mientras álguien que no tenga intereses de clase rechace la influencia negra donde ella existe, tendremos aún peruanos que educar en el amor fraterno e indiscriminado.

EL CANTO DEL PUEBLO





Cantares Costeños Cancionero Peruano

En el campo que tratamos específicamente, la Costa, deberíamos tener en cuenta que, a la llegada de Pizarro a Tumbes (1532) hacía menos de un siglo, apenas 70 años, que las huestes incaicas del glorioso reinado de Pachacútec, con sus generales Cápac Yupanqui é Inca Yupanqui, tio y sobrino respectivamente, habían dominado este vasto territorio costanero de los nanascas, chinchas, Señorío de Cuismancu y Chuquismancu y la extensa zona del Gran Chimú. En esas 500 leguas de litoral, las culturas preincas adoraban al mar (Mamacocha) aunque entonces se impone el culto al Sol (Apu Inti). Por su parte, la misma España que nos conquista acaba de salir de casi ocho siglos de dominio musulmán.

La España mozárabe, recibe con la influencia africana, el romance, los cuentos de la narrativa oral, la lidia de toros, los instrumentos de cuerda. No es muy exacto, refiriéndose a nuestra Costa, hablar de fusión quechua-hispana. Menos aún si agregamos el factor etnoafricano, que, desde la Capitulación de Toledo, el 26 de julio de 1529, en cuyo décimo-nono otrosí la Reina Juana autorizaba al Conquistador traer a este territorio "cincuenta esclavos negros, entre los cuales debía haber, a lo menos, un tercio de jembras", hasta 1793, supresión de la trata, o enero de 1855 en que don Ramón Castilla abole la esclavitud, tendremos que el mestizaje de nuestra Costa recibe corrientes peninsulares y africanas dando a lo nativo singulares características.

Con la lengua castellana el conquistador español lega al Nuevo Mundo su poesía y sus cantares. "El siglo de Oro" de las letras españolas, coincidente con la consolidación del Virreynato, pone al Perú cultural a la par con la Metrópoli. El pueblo, nuestro pueblo, primero se limita a repetir los romances moriscos y de caballería, pero a poco, en proceso folklórico, va amoldando a su sentir el verso erudito.

Soldados, sacerdotes, comerciantes y aventureros, vuelcan en América sus cantos populares, el pueblo los hace suyos, los recrea y musicaliza a su propio sentir. Es el folklore que irrumpe en estas tierras.

Pero la Copla es viajera. De Lima vuela a otras latitudes, como bien lo anota José Alonso Carrizo en su Cancionero de Salta:

"De Lima, como he dicho, vinieron a Salta desde los primeros días de la colonia, juntamente con las mercaderías generales, gran parte de los cantos españoles que hallé en esta ciudad y en el valle de Lerma; en cambio, la corriente hispánica venida del puerto de Buenos Aires a Salta, fue posterior a la peruana".

LA COPLA:

La copia (cuarteta de versos octosílabos en la que sólo riman asonantados los versos segundo y cuarto), española en su origen, es médula de nuestro cancionero costeño: en copias se canta el mestizo. Triste y el arequipeño Yaraví; una copia es la primera estrofa ("dulce") de la Zaña, del norteño Tondero ("canto") o de la limeña Marinera. La copia, en su estructura de seguidilla (cuatro versos en los que primero y tercero son heptasílabos y segundo y cuarto pentasílabos, blancos los primeros y asonantados éstos) figura como primera estrofa en no pocos Tonderos y como segunda de jarana en toda Marinera bien estructurada.

En cuartetas hexasílabas se cantan los villancicos navideños en los poblados negros de Cañete y Chincha baja, donde piden aguinaldo las pintorescas cuadrillas de Los Negritos.

El romance medieval revivió en la media lengua de los negros aguadores cuando en las fiestas carnavalescas representaban una parodia de los "Moros y Cristianos" iniciando su discurso el "Rey Moro" con unos versos que decían:

Sarga ese Ponce de León...

LA DECIMA:

Y por último tenemos la décima poética, aunque eso de "por último" es sólo un decir ya que quizás esta combinación métrica haya sido de las primeras que se escucharan y compusieran en el Perú, pues la conquista del Nuevo Mundo coincide con el apogeo de la décima en España. Ello, varios lustros antes que naciera don Vicente Martínez Espinel, llamado el creador de la espinela. Así lo prueban estas:

"MOROS Y CRISTIANOS", en la tradicional fiesta de San Pedro, Chorrilles (Lima) 29 de Junio de 1921

COPLAS CON QUE LOS VECINOS DE LIMA CELEBRARON LA ENTRADA DE D. PEDRO DE LA GASCA, PACIFICADOR DEL PERU (1547)

Yo soy la cibdad de Lima que tuve siempre más ley, pues fuy causa de dar cima a cosa de tanta estima en seruicio de mi Rey.
Bendito sea el Redemptor que tal hombre membió, en nombre del gran Señor, como buen Gouernador de tiranos me libró.

(Clásicos Peruanos. Vol. IV Lima, 1951)



Las limitaciones de esta obra nos impide ejemplificar en las grabaciones toda la riqueza de la lírica musical costeña, además, no queremos salirnos del marco que encuadra la influencia negra. Dejamos para una Segunda Antología al Triste, al Yaraví, las verseadas, el chique y las cumananas.

Si le hemos dedicado tanto espacio a las décimas ello se debe precisamente a que esta expresión, que es nuestra principal inquietud creativa, desapareció de nuestro acervo popular hace más de cuarenta años, y es nuestra cruzada revivirla como en sus gloriosos tiempos, cuando se cantaba en décimas los acontecimientos del día:

El gran Imperio Alemán con su poder iracundo dice que dominará las cinco partes del mundo.

(Lima, 1914)

Dice el norteamericano aliado con el inglés: —Con el oro, en esta vez ganomos tarde o temprano.

(Chancay, 1918)

Si esta obra, Cumanana, contribuye a despertar la afición por las décimas y el amor por nuestras danzas y canciones peruanas, sentiremos gran estímulo para emprender obras aun mayores.

LA DECIMA POETICA:

Esta forma estrófica aparece en España a fines del siglo XV y principios del XVI, siendo su estructura pristina la repetición de la quintilla con sólo el cambio de

Cabe al poeta rondeño Vicente Martínez Espinel (1550-1624) la fórmula más divulgada por el mundo hispánico: ABBAA-CCDDC. Y que por su perfección ha sido aceptada retóricamente como definitiva, dándosela -en honor a su creador- también el nombre de espinela.

LA DECIMA EN AMERICA:

Encargados de divulgarla en el Nuevo Mundo fueron los clérigos y los soldados. Asi, los siglos XVII y XVIII tienen en mercedarios, franciscanos y dominicos sus más grandes exponentes de dicho género: décimas hagiográficas, catequistas (navideñas), líricas, etc. Mientras de los soldados nacen décimas amorosas, festivas y épicas.

Por su parte, ya a fines del siglo XVIII, el incipiente patriotismo descarga sobre las paredes coloniales su cólera insurgente en agudas décimas epigramáticas.

Las primeras décadas del siglo XIX encuentran la décima en la América republicana totalmente folklorizada en su estructura -también de Espinel- de glosa con planties, es decir: una cuarteta desglosada en cuatro estrofas decimales, abundando también las décimas sueltas y caprichos en pie forzado. Actualmente, los improvisadores de décimas cantadas destacan en Cuba, Puerto Rico, Panamá, Chile, Argentina y Uruguay.

LA DECIMA EN EL PERU:

Hasta hace medio siglo, cuando aún era notable el porcentaje de población negra en ciertas comarcas de la Costa peruana (Piura, Lambayeque, La Libertad, Lima é Ica), fueron negros o mestizos de negro los mejores cultores de este género de poesía popular a la manera tradicional, llamado DECIMAS DE PIE FORZADO.

Bajo dos títulos genéricos agruparon los decimistas peruanos la variadísima producción de su vasto repertorio: "A lo humano" y "A lo divino". Las décimas "a lo humano" involucraban los temas amorosos, agropecuarios, fantásticos, picarescos, humorísticos, etc. Mientras que las décimas "a lo divino" trataban sobre los pasajes bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento, teniendo la originalidad, comunmente, que la cuarteta inicial fuera, aparentemente, irreverente:

María puso a José aquel misterioso cuerno: Le dio por hijo a Jesús siendo Hijo del Padre Eterno...

Pero el desarrollo de las cuatro décimas era por demás respetuoso de la religión cristiana. Y ahí el mérito: cuanto más bárbara la cuarteta más sublimes las estrofas; a estas se las llamaba "a lo divino alto".

Las décimas de "desafío" no formaron capítulo aparte, pues los contendientes empleaban tanto los temas "divinos" y "humanos" en sus públicas y aplaudidas sesiones.

Era costumbre entre los decimistas de antaño, tener un cuaderno donde archivaban lo mejor de su repertorio. El tal cuaderno era su pertenencia más preciada, guardado tan celosamente que ni aún los familiares más cercanos sabían del escondite al fallecer su dueño. Casos hubo en que éste suplicase a los suyos -y como postrer deseo- ser sepultado con su cuadernito, tal como lo dice la antigua y famosa redondilla:

Me voy con mi guitarrita y mi famoso cuaderno para ver si en los infiernos hay un diablo decimista...

Pero muchos se toparon con ese diablo sin tener que viajar al otro mundo. No hubo buen decimista ni quien se preciara de tal, que una noche no llegara al pueblo contando que en el camino se le apareció un "forastero" embozado desafiándolo a cantar. Y que al llevarlo al terreno de "lo divino" el misterioso desconocido pegó una zapateta y desapareció en una estela de fuego y azufre... Con lo que el narrador pasaba a formar parte de las leyendas del pueblo, asegurando, desde luego, su inmortalidad.

COMPADRES DE CARNAVAL:

Fuentes, en su valiosa obra "Lima", editada en 1867, nos dice que ya para esa época la costumbre de sacar compadres en carnaval había desaparecido entre la gente de la "alta sociedad" pero quedaba "subsistiendo en cierta especie de personas como un medio de explotación o de codeo". A continuación, Fuentes relata cómo actuaba la comadrera: "Con dos o tres pesos, o con menos, se arregla una tabla de compadres que consiste en una salbilla con fruta, flores y algunas figuras de barro trabajadas en el país; pero el emblema esencial del compadrazgo es un negrito de ese mismo barro, que lleva, pegado en la barriga, un papel con una poesía a que se dá el nombre de décima, aunque no tenga más que cuatro o cinco versos.

"El númen lírico de los poetas que se dedican a hacer décimas puede colegirse de las siguientes muestras:

Mi querido compadrito De toda mi estimación: Te mando mi corazón, Y también este negrito.

Quisiera tener talento Como tengo voluntad, Para hacerte conocer, Con este hermoso negrito, Mi cariño, compadrito''.



Négrita conduciendo un regalo de compadrazgo.

EL SOCABON:

Mientras en Cuba se entonan las décimas en más de quince melodias, llamadas tonadas; y en Panamá pasan de 25 los estilos llamados torrentes, adecuándose especificamente un torrente para cada agrupación temática; en nuestra costa peruana sólo ha sobrevivido uno: el socabón, toque de guitarra y canto en décimas que, indiscriminadamente se aplica a todo género, ya sea a lo "humano" a "a lo divino", y que de Lima a Piura no recuerdan más de una docena de octogenarios cantores, entre cuyos estilos hay ligerísimas variantes.

Es indudable que un siglo atrás existieran en nuestra tierra otras tonadas, pues resulta inadmisible que nuestro lánguido socabón haya servido para décimas festivas o picarescas. Lamentablemente se han perdido junto a otras tantas joyas del folklore peruano.

El nombre de socabón posiblemente nos venga de Panamá, ya que en el Istmo se le llama socabón o bocona a una guitarrita campesina, de fabricación casera, con cuatro cuerdas de tripa, seis trastes de hilo y cuerpo algo achatado, socavado en una sola pieza de madera liviana.

DECIMAS DE PIE FORZADO:

La estructura tradicional de las décimas conforma un poema de cinco estrofas: una cuarteta y cuatro décimas. Con la particularidad que cada verso de la cuarteta vuelve a ocupar, correlativamente, el décimo verso de cada estrofa. Como a éstos se les llama "ple", y como es forzoza tal terminación, popularmente se les dice "décimas de pie forzado". Tal artificio también parece obra del rondeño Vicente Martínez Espinel, amigo de D. Miguel de Cervantes; aunque en la España del siglo XVII le llamaron "glosa", y con ese nombre figuran en la Segunda Parte de "El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha", cap. XVIII:

Si mi fue tornase a es, sin esperar más será, o viniese el tiempo ya de lo que será después.

En México y otras latitudes, a la glosa le llaman planta.

Para terminar este breve resumen, anotaremos que, por referencias de nuestro informante y amigo, don Porfirio Vásquez Aparicio, natural de Aucallama (Valle de Chancay), el mejor decimista de antaño fue el pisqueño Don Higinio Quintana, no yéndole muy a la zaga el distinguido chalaco Don Mariano González. Cabe también mencionar a don Santiago Villanueva, Marcelino Vásquez, Elías Boza y Eleuterio Muñoz; alguno de estos últimos fue miembro de la singular agrupación de decimistas conocida por "Los Doce Pares de Francia".

Como ya el lector habrá advertido por los ejemplos que citamos al iniciar este capítulo, hay un filón de décimas (unas 300) que se repiten, con ligeras variantes, en distintos y distantes puntos de las Américas, y es que en su proceso folklórico al igual que la copla- la décima también "vuela", como hispanoamericana viajera.

Los decimistas peruanos, en su mayoría negros o mestizos de negro, incluyeron en su secreto repertorio mucha décima anónima al lado de muy logradas joyas de su propia cosecha. Como ésta, que relata, a lo bozal, un amigo de trampa:

Justo me debe unos riale, yo tamién le debo a Justo, y si Justo no me ajusta yo tampoco ajusto a Justo.

_]

Cinco mil sole en un monte a Justo yo le presté y lo hice que me dé un recibo, pa que conste. Le dije: -Justo, suponte que la palabra no vale; tú verá que son caudale que no se encuentran botado...-Dende el antiaño pasado Justo me debe unos riale.

II

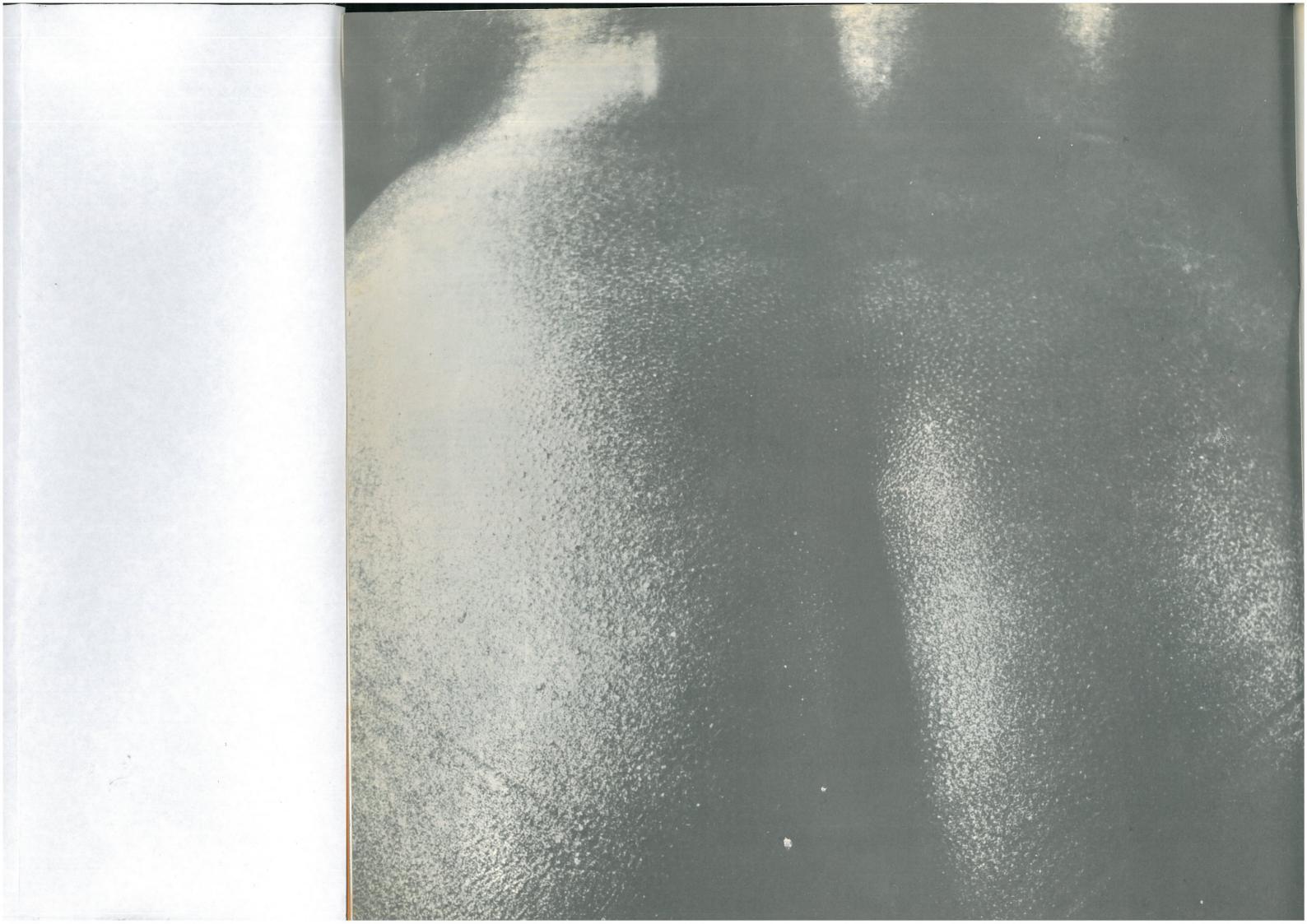
Otra vez, Justo me dio quinientas libras en oro, por eso es que no le cobro lo que de mi recibió. Su recibo lo llevó Y en todo el pueblo se supo... Yo, como un hombre astuto por eso es que digo así: -Si Justo me debe a mí yo tamién le debo a Justo.

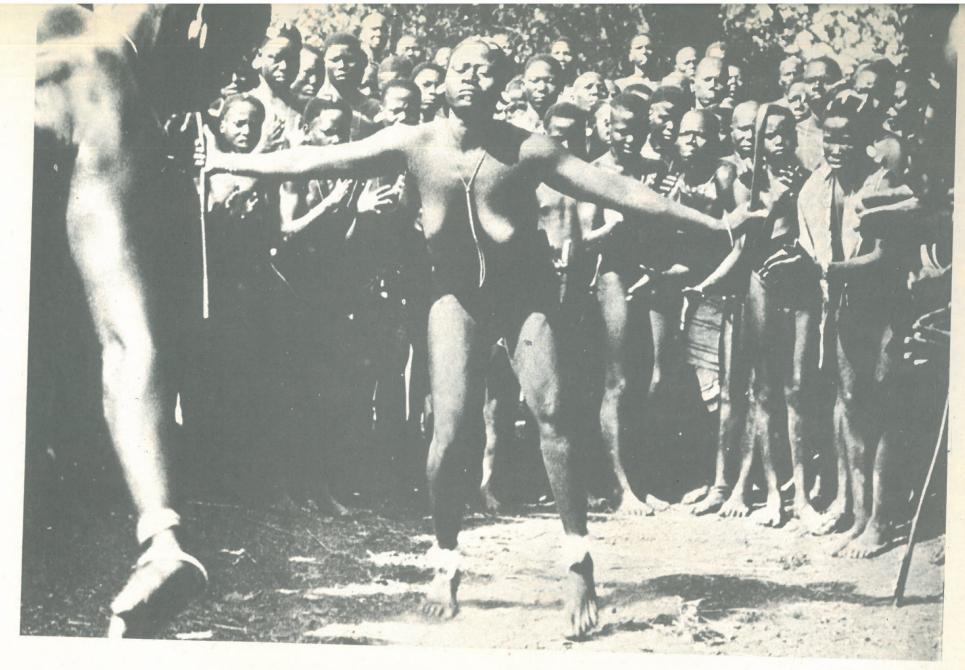
III

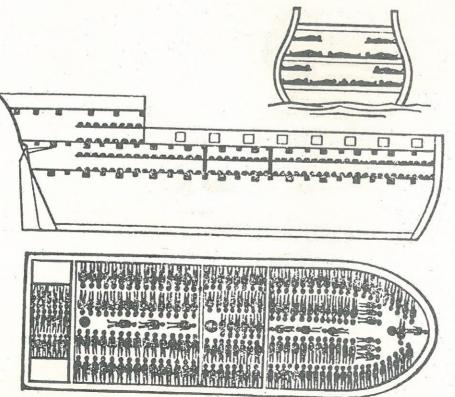
Usando de picardía a Justo le dije yo:
-¿Cuándo arreglamo los dos?
¿Cuánto debes todavía?
-Mira, no va picardía, esa tu acción no me gusta...
Entonces tomé mi ruta sólo por disimular
(De un modo lo iba a ajustar y si Justo no me ajusta...)

I

Le dije: -Justo, sumemos cinco mil por cinco mil, en pizarra de marfil las cuentas claras veremos. Verás que no nos debemos y así vivimos a gusto. Le pareció el trato justo y ambos quedamos en paz: Justo no me ajusta más, yo tampoco ajusto a Justo.







Barco negrero inglés visto en corte y planta.

DANZAS NEGRAS EN EL PERU

Para tratar sobre la influencia africana en el Perú y América -hecho etnológico que el recientemente desaparecido sabio cubano Fernando Ortiz Fernández bautizara con el nombre de TRANSCULTURACION- debemos tener en cuenta dos acontecimientos históricos previos al Descubrimiento del Nuevo Mundo: El dominio musulmán en España y las incursiones de los navegantes lusitanos por las costas de Africa.

La España que nos "descubre" y luego nos conquista, no era tan invicta como la pintan muchos historiadores, pues venía de padecer casi ocho siglos de dominación don Rodrigo en la batalla de Guadalete, hasta el 2 de enero de 1492, en que los Reyes (Boabdil).

Los navegantes portugueses, bajo los reinados de Enrique el Navegante y Juan II, realizaron un periplo por el continente africano buscando nuevas rutas al Asia para el tráfico de lespecias: En 1444 Nuño Tristán reconoció la desembocadura del Río Senegal; al año siguiente Diniz Díaz descubrió el Cabo Verde; en 1471 el mercader Fernando Comes abrió la factoría de San Jorge de Mina é inició la trata de negros y comercio con Guinea. Entre 1481-95 Diego Cao toca la desembocadura del Congo y Bartolomé Dias (1487-88) bordea el Cabo de Buena Esperanza...

Así pues, los árabes, que durante dos mil años (desde antes de la era cristiana hasta fines del siglo XIX) fueron iniciadores y gestores irrenunciables a la trata de negros, y los navegantes portugueses del siglo XV, introdujeron el elemento negro en la Península Ibérica mucho antes que Colón se acercara a nuestro Continente.

Estos hechos son muy importantes porque la cultura "occidental" que nos traen los españoles y portugueses ya estaba influenciada por el elemento negro. Sobre todo en lo que respecta a cantos, danzas e instrumentos musicales.

ZARABANDA - LUNDU - SAMBA - SAMBA CUECA - ZAMACUECA - MOZAMALA - ZANGUARAÑA - CHILENA - MARINERA El desaparecido folklorista y etnólogo argentino Carlos Vega, en su libro "El oricentro que toma pareja alternativamente; por pares o parejas mixtas que no guardan relación coreográfica entre si. Por último, si en Africa el "golpe" de "ombligada" siempre fue "efectivo", en América hubo opción entre "efectivo" y "simulado", y por esta misma figura se dio a estas danzas el nombre de Samba. Ya esta misma palabra es gen de las danzas folklóricas" afirma: "Los ciclos africanos de cultura media que pasaron a nuestro Continente, y los de cultura primitiva, media y alta que estaban en él, no conocieron las danzas de parejas (hombre-mujer)".

Estuvo totalmente equivocado el profesor Carlos Vega cuando escribió tal desatino. En la Costa de Guinea, a la novicia (yao) es un hombre quien le describe las deli-cias conyugales en simbólica coreografía del acto carnal. Aparte de tales ritos de iniciación como ya el mencionado (y que bien nos mostrara Katherine Dunkham cuando nos visitara en 1951), hay en las culturas angolaconguenses una serie de danzas en tributo a la fecundidad ejecutadas por parejas de hombre y mujer, tales como el lundú, que en América ha dado origen a la rumba cubana, el samba brasilero y la zamacueca peruana -madre, a su vez, de la zamba argentina y de la cueca chilena. Por supuesto que Carlos Vega también niega o discute estos hechos.

Lo cierto es que la España que nos conquista y el Portugal que coloniza Brasil ya poseen en pleno siglo XVI danzas prohibitivas, que los estudiosos llaman picarescas y que en verdad no eran otra cosa que crudas representaciones coreográficas del acto

Y yo me pregunto: ¿Cómo era posible que una Europa acabada de salir de la Edad Media -dominio absoluto del clero- practicara danzas que por mil años o más le estuvo vedado siquiera imaginar? ¿De donde procedían estos bailes como el fado, la calenda, el ondú y la zarabanda?

El mismo libro de Carlos Vega nos dice, páginas adelante:

"...España ha hecho sentir en varios órdenes su característica influencia. El estilo español, la "escuela española", se percibe también en las danzas".

"La Zarabanda aparece en España hacia 1580, pues algún tiempo debió transcurrir antes de que la prohibición de 1583 prescribiera doscientos azotes a los cantores, condenara a galeras a los infractores y desterrara a las infractoras".

Prosigue Vega citando al Padre Mariana (1592), quien dice que la Zarabanda "ha salido por estos años" y que es "tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos que basta para pegar fuego aún en las personas muy honestas (...) lo que se sabe es

Por su parte, Curt Sachs en su socorrida "Historia Universal de la Danza", dice "En este punto coinciden todas las fuentes antiguas: la zarabanda es una pantomima sexual de insuperable expresividad".

Pero lo que nadie dice del origen de la zarabanda quizá lo encontremos en la obra del ya citado don Fernando Ortiz ("La africanía de la música folklórica de Cuba"):

Sarabanda mpe ma-nyingu, Sarabanda Kimbisa Kimbansa.

Porque Sarabanda -según nos dice Ortiz- es una antigua divinidad del Congo, cuyos versos, arriba citados, forman parte de un canto pentatónico kimbisa, himno dedicado a Sarabanda, deidad guerrera cuyos fieles entonan el canto erótico Xioma longo o Chamalongo, de las voces congas Xioma "muy fuerte" o "irresistible" y longe "lujuria", "apetito sexual"

Otro tanto ocurre con el fado, canción popular portuguesa, especialmente cantada en Lisboa y Coimbra y originada en el africano lundú. Con el nombre de doce lundu chorado ("dulce lundú llorado") ya era prohibido por el Rey D. Manuel I (1495-1521) para reaparecer durante todo el siglo XVIII como lundum en los salones de la Corte de Portugal y como endú en los salones limeños, enseñado por profesores negros, en sus dos versiones: endú floreado y endú con intención. De la misma manera que al lendú (lundú) se le suprime -con la "I"- su verdadera esencia erótica, en la norteña Villa de Santiago de Miraflores, a una danza de negros esclavos de la que hoy sólo queda el canto que conocemos por "Saña" se le suprime ahora también la "|" en la fuga, y se canta: "al undero le da".

Cuando lo correcto es "al lundero le da", ya que posiblemente se trataba del bailarín de lundú, llamado lundero por la misma razón que al bailarín de rumba se le dice rumbero.

al lundero le da

al lundero le da

al lundero le da [zaña]

al lundero le da...

DICIONARIO DO FOLCLORE BRASILEIRO. Luis da Cámara Cascudo - Instituto Nac. do Livro. Río, 1962; págs. 434-435: LUNDU:

Lundum, Landú, londú, danza y canto de origen africano, traído por los esclavos bantu, especialmente de Angola, para el Brasil. La chula, el tango brasilero, el fado, nacieron o mucho deben al lundú. Era bailado en pareja suelta, hombre y mujer, y una de sus representaciones sudamericana, bien típica, es la SAMBACUECA, de Perú, Chile y Ar-

TOLLENARE vio bailar lundú en la ciudad de Salvador (Bahía) en 1818 y dice: "Esta danza, la más cínica que se pueda imaginar, no es nada más ni menos que la más cruda representación del acto carnal".

LUIS DA CAMARA CASCUDO: Fué en Portugal el dulce lundú llerade de que habla Nicolás Tolentino. Danza irresistible y confundida con el samba y la chula portuguesa, ya era tradicional en Portugal en el siglo XVI. Rodney Galoup informa que El-Rei Don Manuel (1495-1521) prohibió el **lundú** en Portugal.

FADO: Canción popular portuguesa, especialmente cantada en Lisboa y Coimbra, de origen brasilera, venida del **lundú**, ya divulgada entre el pueblo cuando la corte portuguesa se estableció en el Brasil, 1808.

Samba se denominó genéricamente a todas las africanas danzas de "ombligada" que practicaran los negros durante la esclavitud en América. Tales danzas, originarias de Congo y Angola en donde su práctica era ritual ya que la pareja mixta de bailarines, personificando a los dioses de la fecundidad realizaba una mimesis coreográfica del acto copular, tuvieron el nombre de lundú en lengua kimbundo; pero danzas similares se han dado en zonas tan distantes como la Guinea y aún Chad, adoptando otros nombres, como calinda o caringa, etc. El emplazamiento de los danzarines también ofrece variantes, así tenemos filas de hombres frente a mujeres; rueda de hombres y mujeres con una o varias parejas evolucionando en el centro; rueda de muieres con un bailarín al

corruptela americana pues el vocablo kimbundo es SEMBA, que quiere decir "saludo" o "invitación" a la danza. Tal "saludo" consistía en un golpe de pelvis contra pelvis que el varón aplicaba a la hembra, invitándola a danzar el lundú.

El notable folclorólogo brasilero Edison Carneiro, en su libro "Samba de Umbigada" describe minuciosamente todos los tipos de estas danzas angola-conguenses en su transculturación afrobrasilera. En un pasaje, nos dice:

"A danza era de pares e tinha ésse nome porque, ritmadamente, os dancarinos davam-se umbigadas unindo os baixos-ventres, o busto inclinado para trás e as pernas arqueadas...

Por su parte, el gran investigador cubano, Don Fernando Ortiz Fernández -recientemente fallecido-, en su monumental obra Los Instrumentos de la Música Afrocubana, ópina:

... 'Sin embargo parece más probable que la raíz determinante de la brasileña macumba y de otras aquí indicadas, haya sido Nkumba o Kumbá que en Congo es "ombligo", y de ahí pasó el vocablo a la macumba brasileña, danza en la cual es característica la "ombligada", que en la rumba de Cuba se conoce por "vacunao", mimesis del acto copular de los sexos, que fue muy típica en las danzas afroamericanas desde los primeros tiempos, como paso coreográfico simbólico de un rito de fecundidad...

(CALINDA, calenda, caringa) LABAT: "El baile más usual entre los esclavos y que ma-yor alegría les produce se llama calenda. Provenía de la Costa de Guinea, probablemente de Ardra. Los españoles lo aprendieron de los negros, y lo bailan en toda América

Ya que las posiciones y movimientos de esta danza son sumamente lascivos, los amos decentes se la prohiben a sus esclavos y cuidan de que no la bailen. Mas éstos sienten tal gusto por ella que aún los niños que apenas son capaces de sostenerse sobre sus pies tratan de imitar a sus padres cuando los ven bailar y se pasan días enteros en este ejercicio. Los bailarines se colocan en dos hileras, una frente a la otra, los hombres de un lado y del otro las mujeres. El público y aquellos que esperan que les toque el turno forman un círculo alrededor de los bailarines y de los tamboreros. Una persona bien dotada entona una canción que compone por urgencia del momento sobre algún tema que considera apropiado, y cuyo estribillo, cantado por todos los espectadores, se acompaña de palmadas. En cuanto a los bailarines, levantan los brazos un poco a la manera de la gente que baila con castañuelas. Dan brinquillos, giran hacia la derecha y hacia la izquierda, se acercan hasta una distancia de dos o tres pies, se retiran con paso parejo hasta que el sonido del tambor les indica que deben acercase y pegar muslo con muslo, es decir, varón contra la hembra. Tal parece que son los cuerpos los que se golpean, pero en realidad el golpe es dado con los muslos. Se retiran inmediatamente con una pirueta para comenzar de nuevo, con los mismos movimientos y gestos, en general lascivos, siempre que el tambor dé la señal, cosa que ocurre varias veces sucesivas. De cuando en cuando doblan los brazos y ejecutan dos o tres giros, mientras se besan y golpean continuamente los muslos uno contra el otro. Es fácil deducir de esta descripción abreviada cuán contraria a la decencia es

MOREAU DE SAINT-MERY (Descripción topográfica, física, etc... de la Isla de Santo Domingo.

"Otra danza de origen africano es la chica, que en las Islas de Barlovento, en el Congo y en Cayena se llama simplemente calenda y que los españoles designan con el nombre de fandango...'

FERNANDO ORTIZ FERNANDEZ (Los instrumentos de la música afrocubana. Vol. IV, pág. 195)

"La yuka se baila en compás de 2/4 ó 6/8. El ritmo riguroso es muy rápido. En la primera parte, el bailarín se insinúa a su pareja es un galanteo al que ella responde coquetamente. La segunda parte es más animada aún, ella huye, él la persigue é intenta quedar frente a ella cuando la música marque el golpe. Justo en este instante ejecuta el "golpe de frente", el vacunao, que aparece también en otros bailes y que es llamado en Brasil umbigada (ombligada) y entre los cubanos del Congo nkúmba (ombligo), de donde derivan las palabras criollas cumba, cumbé, cumbancha, etc. El vacunao, en el que el cuerpo del bailarín golpea contra el de su pareja, da término al baile con la unión simbólica de los dos'

"Sin embargo, la coreografía de la yuka permite una serie de variantes".

EDISON CARNEIRO ("Samba de umbigada". Campanha de defessa do folclore. Río, 1961) cita a Alfredo de Sarmento, quién dice:

"Entre el gentio del Congo, el batuque (emi-ghi-a-cuque) es una especie de pantomima en que el asunto obligado es siempre la historia de una virgen a quien son explicados los placeres misteriosos que la esperan, cuando el lembamento (casamiento nativo) la haga mudar de estado, y otras obscenidades que, representadas con la más perfecta imitación, son una prueba evidente de la depravación que reina entre los habitantes de aquel paraie

En esta misma obra, Edison Carneiro prueba que batuque es corruptela portuguedel kimbundo, para ello cita el diccionario del capuchino Cannecatim, que da emmi ghi-acuque por "dancé" pretérito perfecto de "danzar": cucuquina, y cuyo plural sería ba-cuque.

Por el mismo camino llegamos nosotros a la conclusión de que el origen del vo-cablo SAMBACUECA (que más tarde devendría en "zamacueca") habría sido SEMBACUQUE, del kimbundo semba ("venia" para iniciar el lundú) + cuque ("danza"). Y así como semba degeneró en "samba", cuque devino en "cueca". Si tal especulación resultara cierta, tendríamos que acotar a don Abelardo Gamarra "El Tunante" cuando rebautizó nuestra danza con el nombre de **Marinera** en honor a Grau, al "Huascar" y a nuestra gloriosa Marina de Guerra; porque, si por un lado "El Tunante" nos sacó de la tontería de llamarla chilena en vez de zamacueca (1879), al mismo tiempo nos alejó de su paternidad folklórica (en lo nominal), ya que en Argentina le siguen llamando zamba y en Chile cueca, ello desde 1824, cuando tras la batalla de Ayacucho los soldados argentinos y chilenos de la coalición libertaria llevaran nuestra zamacueca a sus respectivos países.



LANDO O SAMBA-LANDO-

Que estas danzas de origen africano, llamadas de umbigada (ombligada) en Brasil, y de vacunae en Cuba, se hayan practicado en las negras cofradías limeñas durante la esclavitud, nos lo prueba don Manuel Atanasio Fuentes en su socorrido libro Lima, apuntes históricos ... etc.:

> "Si bailan dos o cuatro a un tiempo, primero se paran los hombres enfrente á las mujeres, haciendo algunas contorsiones ridículas y cantando: luego se vuelven las espaldas, y poco a poco se van separando, finalmente hacen una vuelta sobre la derecha todos a un tiempo, y corren con Impetu á encontrarse de cara los unos y los otros. El choque que resulta, parece indecente á quien cree que las acciones exteriores de los bozales tengan las mismas trascendencias que las nuestras".

Aunque Fuentes no lo dice, por los ejemplos ya citados del lundú, la calinda y la yuka, no cabe duda que la danza descripta pertenece a la misma familia coreográfica. Su nombre fue landó o samba-landó (quizá corruptela de lundó) y pese a que dio origen a la zamacueca siguió practicándose en su forma africana hasta mediados del siglo pasado. Y mientras a la zamacueca se le llamó mozamala, zanguaraña, maicito, ecuador y chilena; el lundú se llamó landó, samba-landó y toro-mata; o bien saña en la norteña Villa de Santiago de Miraflores de Zaña. Y es que por una dicotomía sociológica, por un lado fue pulida en los aristocráticos salones mientras por otro subsistió entre bozales y ladinos de las cofradías.

Y ahora, volvamos a leer el párrafo de Fuentes que transcribimos líneas arriba. pero ya no pensando en el landó sino en la marinera. Veremos que los pasos que describe Fuentes se ajustan en todo a la coreografía de nuestra danza actual.

LA MARINERA.-

Durante muchos años y a través de múltiples artículos periodísticos he venido abogando por la "pureza" limeña de nuestra marinera y discriminando sus versiones provincianas. La tónica negrista del presente Album me ubica en una posición radical pues me lleva a la raiz africana de estas danzas.

Y aqui desaparecen nuestras pugnas discriminatorias, provinciales como las pretenciones autoctonistas de algunos estudiosos del Súr del Continente.

Al decurso de tres siglos y en bien culminado proceso folklórico, es muy poco lo que queda en nuestros Tonderos y Marineras de aquel africano lundú; pero lo poco que subsiste es digno de destacarse: El emplazamiento de los bailarines, frente a frente el hombre y la mujer. La iniciación de la danza, avanzando ambos hasta casi darse el "golpe de frente" y proseguir en direcciones opuestas. Simultáneamente dar la vuelta por el lado derecho y volverse a acometer de frente. Y el golpe final, figura con que termina la danza.

Si convenimos en que la pureza de una danza se detecta por la pervivencia de su mensaje, trama y función coreográficos.

Si aceptamos que nuestra Marinera (antaño zamacueca) deviene del africano Lundú.

Si hemos probado hasta la saciedad que la coreografía del lundó (landó o calinda) tenía como lett motiv y figura culminante la embligada, o vacunae o gelpe de frente; es decir, el choque de pelvis contra pelvis.

Entonces, tendremos una pauta invalorable para calificar la pureza y calidad de nuestra danza representativa: su africanía. 1) Que al comenzar el baile los danzarines hagan la semba (en la marinera limeña sobrevive en un amago de choque que llaman saludo). 2) Que cuando lo marque la orquesta y cantores, los danzarines truequen terrenos girando siempre por la derecha para quedar nuevamente en careo (en la Marinera y en el norteño Tondero tal figura se realiza al cambio de estrofa). 3) Que la pareja se mantenga siempre frente a frente en acoso galante del hombre y coqueto esquive de la hembra (en nuestra Marinera, ya sea arequipeña, puneña, cuzqueña, cajamarquina, norteña o limeña, el careo se cumple fiel y salerosa o picarescamente). Y 4) Que la figura final con que termina el último compás de la danza coincida con el gelpe -simulado- de pelvis contra pelvis: la mujer que "se da" y el hombre que la "posee" triunfal, ambos de pie, erguidos y estáticos (en el Perú todas las versiones de marinera terminan con esta bella figura; aunque ahora están apareciendo excéntricos que se arrodillan ante la hembra en pose nada varonil).

El pañuelo también fue usado en el lundú como una treta del hombre, que lo arrojaba al suelo y la mujer debía recoger, cosa que aprovechaba para aplicarle el "golpe"

Por último, y hasta hace medio siglo, las morenas bailarinas de Abajo el Puente se ataban a las caderas una manta o punta para, en un alarde de habilidad coreográfica, evitar el "golpe" a "cuerpo limpio" sin el usado recurso de "taparse" con los vuelos de la pollera

Ahora, dígame: ¿Se ajusta a esta coreografía la cueca chilena, donde el varón parece ir arriando a la hembra y casi en ningún momento hay careo? ¿Marca tales pasos la zamba argentina?

Creo que estas son suficientes pruebas de que la zamacueca nació en el Perú, pero más que eso, tales sobrevivencias de africanía entroncan en un común denominador las más disímiles versiones peruanas de Cajamarca a Puno y de Lima a Iquitos.

Enorgullezcámonos de ello y luchemos por conservarla en su sensual belleza, que bien vale la pena luchar por este reducto de peruanidad.

ZAMACUECAS

Nació David para Rey. para sabio Salomón, para soldado Pezuela La Serna para ladrón.

Está don Simón Bolívar ecuestre en la Inquisición,

con el sombrero en la mano saludando a la nación.

TORO-MATA

(Recop. Manuel Quintana "Canario Negro")

Toro mata, ay, toro mata, toro mata, rumbambero ay, toro mata (BIS).

No me cortes con cuchillo que me sale mucha sangre ay, toro mata.

Toro mata, ay, toro mata... etc.

ZANGUARAÑA (R. V. U.)

(Clásicos peruanos, Vol. VII)

Tan alta la vi la volar a la garza palomera, y después la vi bajar más humilde que la tierra.

Muy flaca te veo qué amarilla estás. mala tos te siento, pronto morirás.

Zamba a la batalla. que le da, que le da. Zamba a la batalla, qué amarilla estás. Zamba a la batalla. que le da, que le da. Zamba a la batalla pronto morirás.

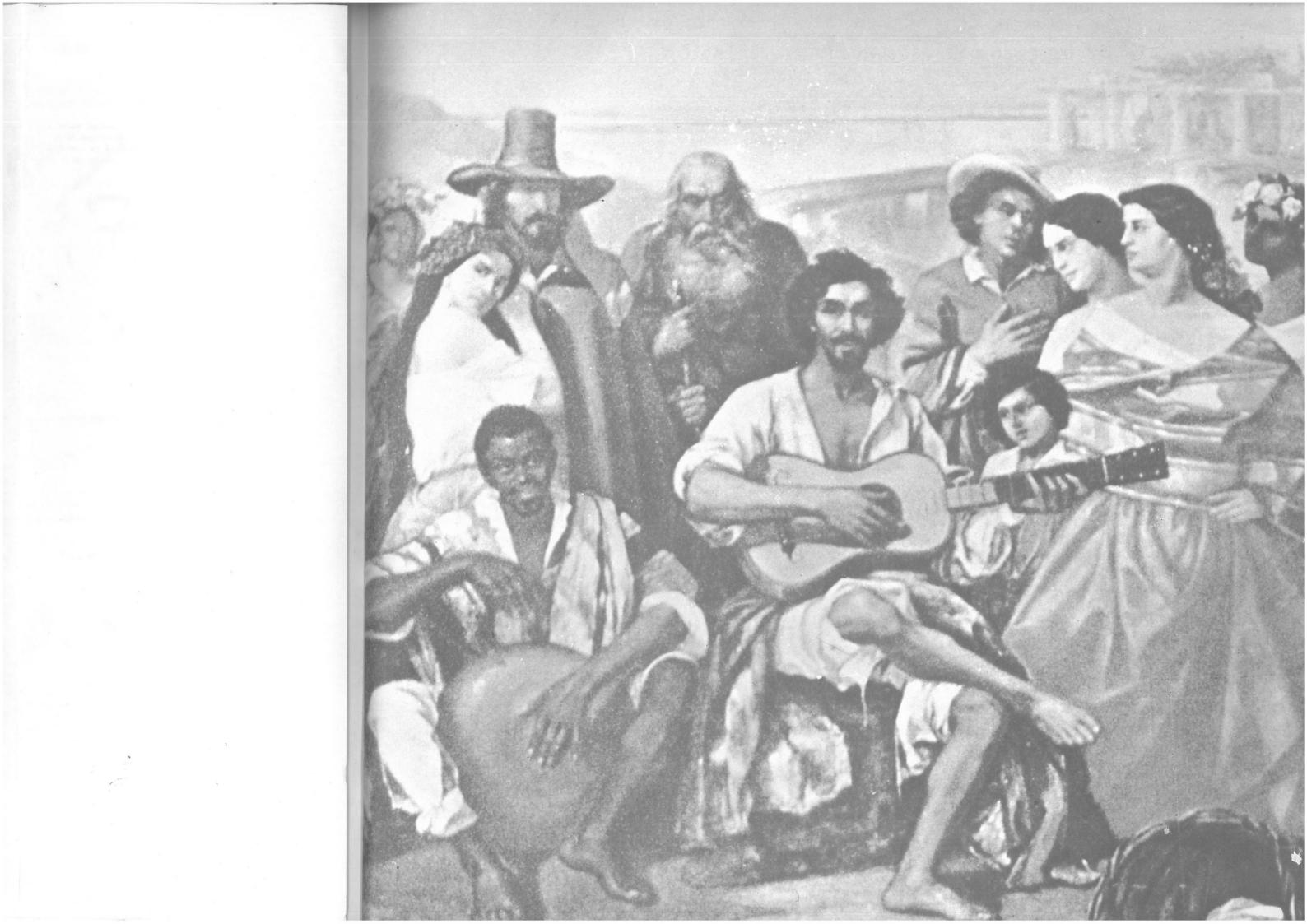
ZAMACUECAS

Nació David para Rey, para sabio Salomón. para soldado Pezuela La Serna para ladrón.

Está don Simón Bolívar ecuestre en la Inquisición. con el sombrero en la mano saludando a la nación.

Tanto decir "Viva Pardo" en lo que vino a parar: las mujeres muertas de hambre. los hombres sin trabajar. Los billetes todos sucios partidos por la mitad...







Antología Afroperuana

(Sumario)

Poemas y Canciones

- NICOMEDES SANTA CRUZ, Autor e Intérprete



Generalizando -y por tanto, corriendo el riesgo que implica toda generalización-, podríamos decir que Afroamérica recibe la religión de la zona Guinea (culturas Fen, Gége (Ewe), Yeruba -y mejor Yeruba-, Fanti, Ashanti, Carabalí, etc.) y el folklore de la zona bantú (Congo, Angola, Mozambique, etc.).

La nación yoruba es llamada lucumí en Cuba y nagó en Brasil; su culto, de antiguo organizado, que en Nigeria es llé-Oricha, recibe el nombre de santería en Cuba y candomblé en Brasil, extendiéndose también a la isla de Trinidad. Siendo las divinidades adoradas en las tres regiones nombradas: Eshú o Bara o Eléggua, que es el mensajero de los dioses, quien comprobará si el igbodu (cuarto del recinto sagrado) está bien organizado y quien, finalmente, avisará a las orichas que pueden "bajar"; es adorado en primer lugar. Obatalá u Orishalá, dios del cielo; Shangó, dios del rayo, con sus tres mujeres: Oyá o Yansán que rige las tormentas, Oshún, diosa de las aguas dulces, y Obá, diosa del amor sensual; Ogún, el hermano de Shangó, dios de los herreros y de la guerra; Oshossi, dios de los ca-mayá, divinidad de las aguas saladas, diosa del mar y del amor casto, y Oshunmare, el arco iris. Tanto en Nigeria como en Afroamérica, hay una divinidad máxima e incorpórea, a la que se venera por sobre todos los Orichas pero a la que no se rinde culto en especial, su nombre es Olorun u Olafí. El rito consiste en invocar a los orichas al toque de los tambores sagrados y cánticos en lengua yoruba, además de bailes pantomímicos que representan la historia de estos dioses. La parte culminante llega cuando los dioses descienden y "cabalgan" a sus hijos. En Cuba los tres tambores (batá) sagrados son en forma clepsídrica y bimembranófonos, llamados lyá, liétele y ekénkolo u emelé. El tamborero jefe (elubatá akpuatakí, percute el lyá, cuyos parches se llaman enú y chaché. En Brasil los tres tambores

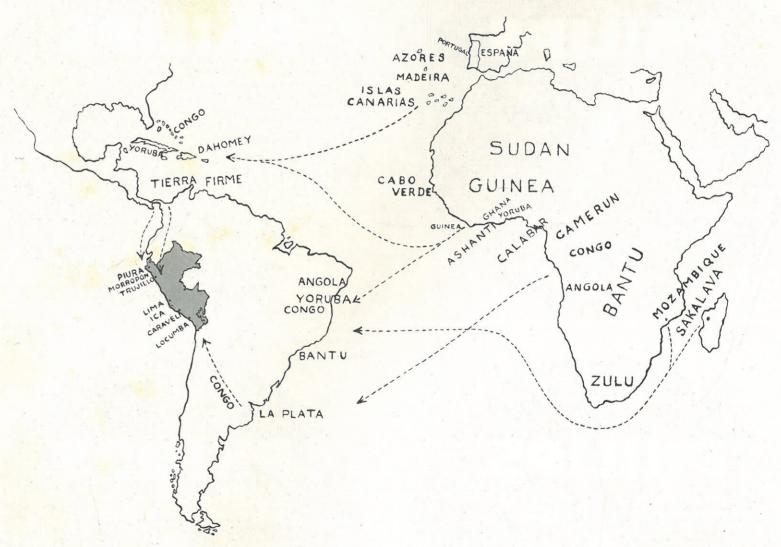
res son de un solo parche y se llaman rum, rumpi y le. Complementa el ritmo un percusivo metálico llamado agogó.

Además de esta gran religión afroamericana, del culto a los Orichás u Orichas, existe en Cuba -y sólo en Cuba - la secta de los fiáfigos llamada Abasi Abakuá, oriunda del Calabar. Esta sociedad se reúne en el templo (Fambá) donde se oculta el Ekué. Sus asociados se llaman ecobies u ekobies y en sus procesiones desfilan los diablitos (iremes). Los tambores del culto Abakuá son cuatro: Seso, Mpegó, Ekueñón y Nkríkamo. Habiendo otra clasificación de un benké y tres enkemo: Oblapá, Kuchl Yeremá y Binkomé y la campana llamado Ekón. Finalmente, diremos que la sociedad secreta Abakuá, está dividida en dos ramas rivales: Efik y Efor.

Del antiguo reino Abomey (Dahemey) llega a Haití una variante del culto yoruba de los Orichas, denominada Vodú o Vodún, tan mal estudiada como el caso de los zembles. El vodú es de nación arará (Bajo Dahomey).

Todas estas religiones africanas, han ido "acriollándose" en América además de haber entrado en un sincretismo Orishá-Cristiano, en el que Changó es San Jerónimo o Santa Bárbara, etc. Mientras, en Africa, algunas ya han desaparecido al decurso de cuatro siglos, cuando fueron traídas a América.

No hay noticia que alguno de estos cultos guineanos fuera practicado jamás en el Perú durante los tres siglos de esclavitud negra o aún después. Al Perú también llegaron negros de la llamada "Costa de los Esclavos" (Costa de Guinea) pero, aparte de su presencia en los Cabildes, no consta que organizaran su religión.



Si en el siglo XX se ha impuesto en el mundo la música negra, en el siglo XV la Península Ibérica y en el XVI Europa y América revolucionaron sus conceptos coreográficos gracias a la tremenda influencia de las danzas del Africa bantú, en particular angolaconguenses y en especial el lundú, baile de matrimonio (m'lemba), de iniciación y de tributo a la fecundidad, cuya coreografía era una cruda representación del acto copular, y, por tanto, africana DANZA DE PAREJAS (hombre y mujer).

El Lundú, -londú, lundum, landó, etc.- de Angola, y la Kalenda -calinda, caringa, etc.- de Congo, han dado origen a los siguientes bailes de pareja en los siguientes países (del siglo XV al XIX):

PORTUGAL: Lundum, Iundu chorado, chula portuguesa, fado, etc.; ESPAÑA: Zarabanda, calenda, ondú, etc.; NUEVA ORLEANS: Bambula; LUISIANA: Calenda; MEXICO: Bamba, maracumbi, paracumbé; CUBA: Caringa (calenda), yuka (y de ésta nace la rumba brava, con el clásico vacunao); HAITI: Kalenda, bambula; PUERTO RICO: Bomba; PANAMA: Cumbia, tamborito; COLOMBIA: Bullarengue, currulao, patacoré, cumbia, bambuco, etc.; VENEZUELA: Chimbanguelero, malembe, sangueo; ECUADOR: Bomba; BASIL: Lundu, cóco, samba, batuque, tambor de crioula, jongo, etc.; PERU: Samba, samba-landó, lundú, samba-cueca, zamacueca, zaña, tondero, zanguaraña, mozamala, polka de cajón, maicito, golge e tierra, toro-mata, ecuador, chilena, marinera; BOLIVIA: Zamba, zamacueca; CHILE: Cueca; ARGENTINA: Zamba.

Se comprende que muchas de estas danzas de parejas mixtas (hombre y mujer) ya han desaparecido o se han alejado tanto de su raíz africana que hasta han perdido su verdadero sentido y mensaje. Por otra parte, hay que recalcar en su estructura musical y coreográfica los ingredientes peninsulares y aborígenes americanos que, en mayor o menor proporción han dado a cada baile personería folklórica nacional y hasta regional. Así como su constante "blanqueamiento" al contacto y presiones de la dominante cultura occidental o por voluntad "arribista" de negros y mulatos que quieren pasar la barrera de la discriminación "bailando a lo blanco". O, lo que es peor -y de mayor actualidad-, disfrazándose de "negros salvajes" para representar ante el público blanco el prototipo de "negro" (bufón, pornógrafo, etc.) que el etnocentrismo blanco crée ver en cada negro... o negra. Este hecho lo detecta Jean-Paul Sartre en El Negro y su Arte, cuando escribe:

"Lo más común es que, a pesar de la pretensiones de los blancos a una suerte de omniciencia racial misteriosa, su concepción del "negro tal cual es" sea una fantasía de su imaginación, forjada para sobreponerla al negro tal como lo ve el mundo blanco, y tal como lo fuerza a ser.

"Por una especie de ironía inter-racial, el negro "creador", lejos de ser su propio yo espontáneo, podría ser muy bien la encarnación de la imagen que el blanco se hace del negro "espontáneo", "tal cual es". DISCO 1

6350 001

LADO 1

CANAL

DECIMAS DE PIE FORZADO

MEME NEGUITO

A Ignacio Villa (Bola de Nieve)

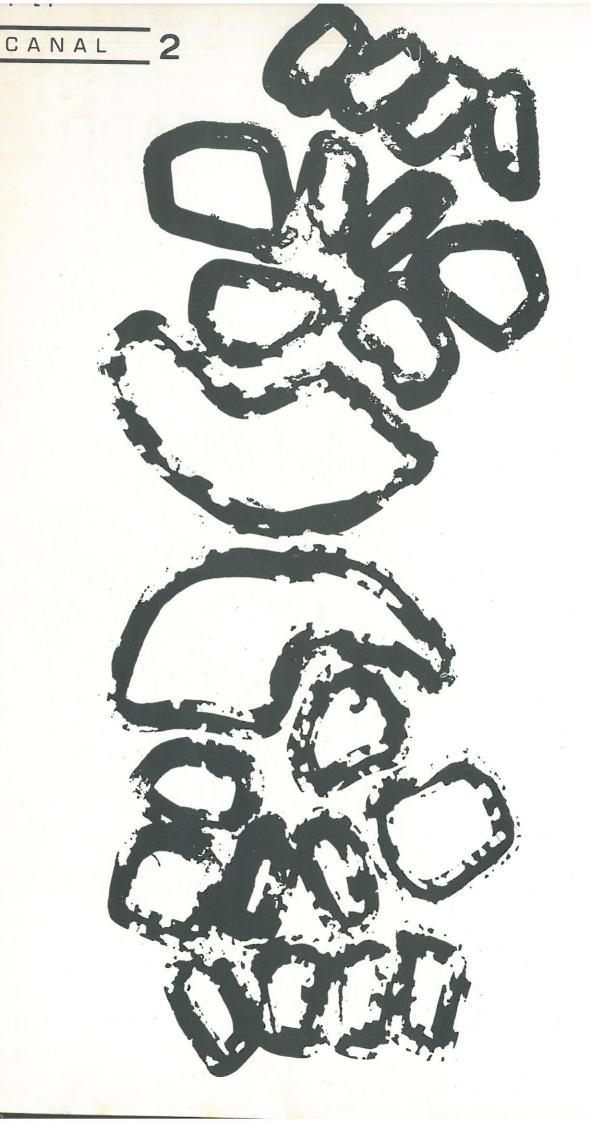
¡Ay canamas camandonga!
¿qué tiene mi cocotín?
mi neguito chiquitín,
acuricuricandonga...
Epéese a que le ponga
su chupón y su sonaja.
Meme meme, buenalhaja,
pepita de tamarindo.
Duéimase mi nego lindo:
¡meme meme, há-ha há-ha!...

Su mama no vivo ayé, su mama se fue antianoche; dicen que subió en un coche... ipero tiene que volvé!. Su maire é buena mujé, —a vece medio marraja. Yo no sé si nos utraja pero si resutta cieito...! (Mejó tú no etés despieito) imeme meme, há-ha há-ha!...

Mi cocotín, mi coquito, si hay frío ¿po qué tú quemas? Con tu ojo abieito no duemas, ¿Po qué tá quieto, neguito? ¡Míame nego bonito! ¿Po qué tu cabeza baja?... ¿Quele su leche con miaja? ¿Quele jugá con lo michi? ¿Qué le pasa? ¿Quele pichi? ¿meme meme? ¿há-ha há-ha?...

¡Ay canamas camandonga!
¿qué tiene mi cocotín?
mi neguito chiquitín,
acuricuricandonga...
Epéese que le ponga...
que le ponga su motaja.
Meme meme ahí en su caja
pepita de tamarindo.
Duéimase mí nego lindo:
¡Meme meme...há...há...ha...!





NADA EN ESTE MUNDO DURA

Décimas cantadas en Socabón, a la manera tradicional peruana

Nada en este mundo dura fenecen bienes y males, una triste sepultura a todos nos hace iguales.

Los minutos se hacen horas la flor se vuelve semilla la madera se apolilla y el mismo mar se evapora. La niña pronto es señora, si era virgen ya no es pura. El pelo, con su blancura deja la niñez ausente porque desgraciadamente nada en este mundo dura,

Pasa el amor que tuvimos y se olvidan mil recuerdos, se rompen nuestros acuerdos y las promesas que hicimos. Se aleja el mundo que vimos con sus momentos fatales. Nacen nuevos ideales cuyo fin está cercano porque más tarde o temprano fenecen bienes y males.

Tras la angustia va la suerte tras el llanto las sonrisas tras los huesos las cenizas y tras la vida la muerte. Tras el cadáver inerte se esconde la noche obscura, y tras la verde espesura de los hermosos cipreses hay oculta muchas veces una triste sepultura.

El tiempo no se detiene con amor ni con dinero, la muerte es su mensajero y muy tarde nos previene. Basta que su mano frene nuestros órganos vitales, después de los funerales nos convierte en calavera y de esta triste manera a todos nos hace iguales.

LA PELONA

Cómo has cambiado, pelona, cisco de carbonería. Te has vuelto una negra mona con tanta huachafería.

Te cambiaste las chancletas por zapatos taco aguja, y tu cabeza de bruja la amarraste con peinetas. Por no engordar sigues dietas y estás flaca y hocicona. Imitando a tu patrona has aprendido a fumar. Hasta en el modo de andar cómo has cambiado, pelona

Usas reloj de pulsera
y no sabes ver la hora.
Cuando un negro te enamora
le tiras con la cartera.
¡Qué!... ¿también usas polvera?
permite que me sonría
¿Que polvos se pone usía?:
¿ocre? ¿rosado? ¿rachel?
o le pones a tu piel
cisco de carbonería.

Te pintaste hasta el meñique porque un blanco te miró '¡Francisca, botá frifró que son comé venarique!..." Perdona que te critique, y se me río, perdona. Antes eras pintona con tu traje de percala y hoy, por dártela de mala te has vuelto una negra mona.

Deja ese estilo bellaco, vuelve a ser la misma de antes. Menos polvos, menos guantes, menos humo de tabaco. Vuelve con tu negro flaco que te adora todavía. Y si no, la policía te va a llevar de la jeta por dartela de coqueta con tanta huachaferia.



Juan Bemba camina. camina rengo haciendo a la tierra cosquillas con su pie. Y la tierra rie, rie de él.

- —¡Buen clare, ganchurime! —¡Buen clare, feligré!
- -¿Qué vea susibma?
- -iMisoma, gancho, ...nel!

—¿Q⊌é hay de tu cigarrera pegada al sardinel? -Los puchos que hay ahora son filtros de papel!... -¿Qué fue del sancochado que te daban ayer? -¡Con las sopas en sobre no hay sobras que sorber!... -¿Qué fue de la camisa que abrigaba tu piel? -¡Se llenó de luceros y medallas también. Medallas de pobreza que en fracasos gané!... —¿Qué fue de la basura de la Lima de ayer? —¡Envolturas de nylon, latas de DDT, envases de Conservas con nombres en inglés!... ¡Se marchó el gallinazo, yo solo me quedé!...

-¡Buen turno, ganchurime! -iBuen turno, feligré!...

Y Juan Bemba camina. camina rengo haciendo a la tierra cosquillas con su pie. Y la tierra rie, rie cruel.





RITMOS NEGROS DEL PERU

Décimas sobre la trata esclavista en el Perú. Fondo rítmico de PANALIVIO

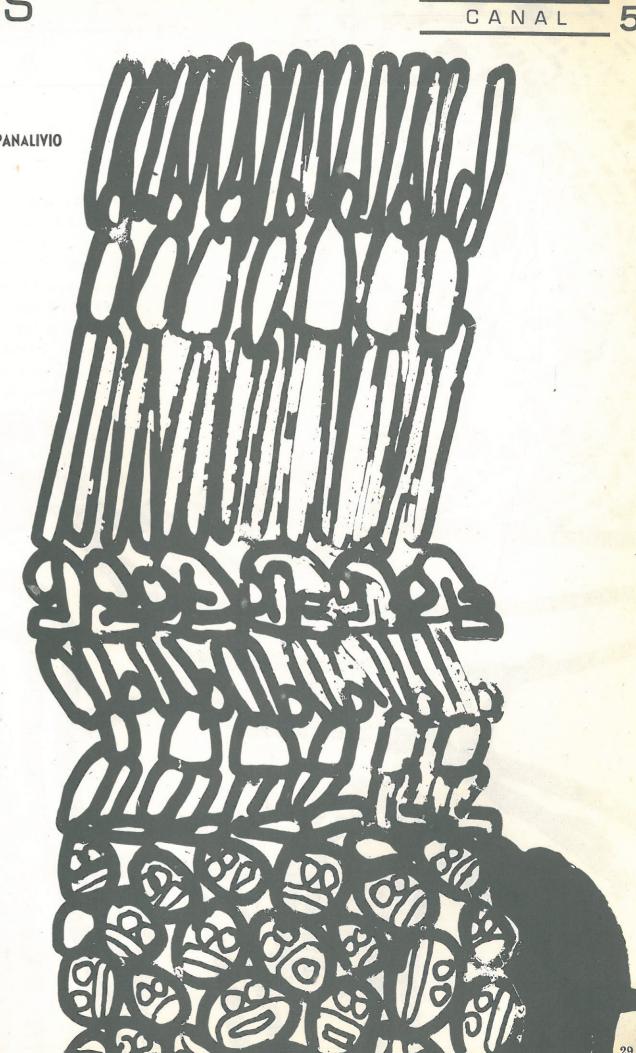
Ritmos de la esclavitud contra amarguras y penas. Al compás de las cadenas ritmos negros del Perú,

De Africa llegó mi abuela vestida con caracoles, la trajeron lo' epañoles en un barco carabela. La marcaron con candela, la carimba fue su cruz. Y América del Sur al golpe de sus dolores dieron los negros tambores ritmos de la esclavitud.

Por una moneda sola la revendieron en Lima y en la Hacienda "La Molina" sirvió a la gente española. Con otros negros de Angola ganaron por sus faenas zancudos para sus venas para dormir duro suelo y naíta'e consuelo contra amarguras y penas...

En la plantación de caña nació el triste *Socabón*, en el trapiche de ron el negro cantó la *Saña*. El machete y la guadaña curtió sus manos morenas; y los indios con sus quenas y el negro con tamborete cantaron su triste suerte al compás de las cadenas...

Murieron los negros viejos, pero entre la caña seca se escucha su Zamacueca y el panalivio, muy lejos. Y se escuchan los festejos que cantó en su juventud. De Cañete a Tombuctú, de Chancay a Mozambique llevan sus claros repiques ritmos negros del Perú.



NEGRA

Que mi sangre se sancoche en el ron de la jarana, y que me sirvan más noche en mi copa de mañana.

Negra, grupa de repisa cinturita de cuchara.
En la noche de tu cara hay media luna de risa.
Esta noche tienes prisa por provocar algún boche.
Me miras como en reproche, con todo el cuerpo me miras y deseas cuando giras, que mi sangre se sancoche.

Vas a salir con tu gusto y sea lo que Dios quiera, porque en esta marinera contra tu pecho me ajusto. A ver si me mata el susto o tu carne palangana. Y a ver si me da la gana de probarle a tu chivillo que yo templé mi cuchillo en el ron de la jarana...

La lengua del lamparín lamió sus labios de vidrio, tras un estertor de iridio calló, bostezando hollín.
Luz neón de un cafetín fue al alba de mi derroche:
—iMozo, toma y busca un broche donde colgar mi tristeza y luego limpia esta mesa y que me sirvan más noche...

Negra... grupa de repisa, cinturita de cuchara...
La hazaña me costo cara, tu gente pega y no avisa.
Me han abierto en la camisa un ojal de color grana.
Sigue, negra palangana, que esta noche voy de nuevo y me matan o te bebo en mi copa de mañana.

AQUI ESTA LA MARINERA

(Décimas rezadas):

LA MARINERA.- Esta danza de origen limeño, hoy representativa del mestizaje peruano, no es otra que la misma zamacueca, que a mediados del siglo XIX fuera llamada indistintamente chilena, razón por la que, a poco de iniciada la guerra del Pacífico (5 de Abril de 1879) el literato huamachuquino Abelardo Gamarra "El Tunante" (1850-1924) la rebautizara Marinera en honor al "Huascar"; "cuanto por que el balance, movimiento de popa, etc. etc., de una nave gallarda, dice mucho con el contoneo y lisura de quien sabe bailar, como se debe, el baile nacional". Así escribió "El tunante" en 1899 - veinte años después de rebautizarla - cuando acumuló sus escritos en un libro de novecientas páginas titulado Rasgos de pluma. Agregando, más adelante, en el mismo capítulo El baile nacional:

"Marinera le pusimos, y marinera se quedó: por supuesto que por entonces, y para que la semilla fructificara, lanzamos no pocas letras picarescas a las que ponían música esos maestros incógnitos que no se sabe dónde viven, pero que nos sorprenden con sus músicas deliciosas.



Ven, china, ven
Ven y verás
Y verás a los chilenos
Que nos quieren gobernar".





Guitarra llama a cajón, Cajón a la voz primera. Escuchen con atención: ¡Aquí está la Marinera!...

La Marinera de Lima
tiene influencia afro-hispana,
la primera de jarana
en copla o cuarteta rima.
Inicia el toque la prima
pero es mas lindo un bordón.
Aún no entra la canción
porque como requisito,
antes que el cantor dé un grito
guitarra "llama" a cajón.

Los que escuchan hacen palmas y se cuadran las parejas, por lo general son viejas -mejor aún si son zambas-. Tan sólo mueven las gambas y un poquito la cadera, todo esto mientras se espera pues nadie baila sin canto. Sigue "llamando" entretanto cajón a la voz primera.

En canto inicia el paseo con un saludo en el cruce; media vuelta los conduce a otro cruce y al careo. Tras lateral contoneo vuelta y trocar posición. . . Como dicha operación se da al fin de cada estrofa, en vez de bailar por mofa escuchen con atención.

Como quien sudor enjuga un momento se reposa. (silencio)
Prosigue la resbalosa (ritmo de resbalosa)
y viene después la fuga:
El bailarín se apechuga,
ella sube la pollera.
Como peruana bandera
blanco y rojo, dos pañuelos
dicen en airosos vuelos:
¡ Aquí está la marinera!...

MAMITA, MI SEÑORITA

MARINERA

("Primera de jarana")

Mamita, mi señorita
mi señorita
mi señorita (BIS)

Caramba mi regami regalado consuelo ayayay (BIS).

Qué son de tus cariñitos
tus cariñitos
tus cariñitos. (BIS)

Caramba, qué falta
qué falta me están haciendo ayayay.

Caramba, mamita
mamita, mi señorita ayayay.

(Segunda de jarana)

Mariquita, María
María del Carmen
María del Carmen. (BIS)
Préstame tu peineta
Caramba, para peinarme ayayay.
Mariquita, María
caramba, María del Carmen-ayayay.

(Tercera de jarana)

María del Carmen, madre, mira lo que haces mira lo que haces. (BIS)
No hagas como el palomo, caramba, que hace a dos ase-ayayay.

(Remate)

Date la media vuelta caramba, la vuelta entera ayayay.

RESBALOSA:

—El sí, me dirán que sí, será la felicidad. El que navega, por Dios, Mercedes ay Mercedes vente a gozar ja ja.

.—Tengo plata, tambien tengo cobre; tengo metal y muchísimo oro. En todito yo soy abundante, sólo en el querer soy pobre. (BIS) ...Sólo en el querer soy pobre.





FUGA:

(Llamada de fuga)

—Oh, sirena encantadora ya mi amor no será necio...

(fuga)

Una de dona
de trena, cadena.
Rabo de cuco
de San Seruco
andar andar
del millar millón,
cuéntala bien
que las once son. (BIS)

(llamada de fuga)

—Para qué, con tanto imperio me andabas solicitando

(fuga)

Tri-la tri-la la la la lá tri la la la la tri la la tri la la tri la la huuu tri lala huuu tri la la. (BIS)

(remate de fuga)

Aquel que besó que no bese más...

NOTA-

A manera de ilustración repetimos los versos de esta marinera limpios de agregados o muletillas, llamados términos:

Mamita, mi señorita mi regalado consuelo. (BIS) Qué son de tus cariñitos, qué falta me están haciendo. Mamita, mi señorita.

11

Mariquita, Maria Maria del Carmen, préstame tu peineta para peinarme.

1

María del Carmen, madre, mira lo que haces.
No hagas como el palomo que hace a dos ases.
Date la media vuelta la vuelta entera.

EL CAFE

Décimas sobre la aventura del café, Fondos musicales de guitarra en agua'e nieve y ritmo de panalivio.



Tengo tu mismo color y tu misma procedencia, somos aroma y esencia y amargo es nuestro sabor. Tú viajaste a Nueva York con visa en Bab-el-Mandeb, yo mi trópico crucé de Zimbawe a las Antillas. Soy como ustedes, semillas, soy un grano de café

En los tiempos coloniales tú me viste en la espesura con mi liana a la cintura y mis arbóreos timbales. Compañero de mis males, yo mismo te trasplanté. Surgiste y yo progresé: En los mejores hoteles te dijeron iqué bien hueles! y yo asentí "uí, mesié".

Tú de porcelana fina cigarro puro y cognac; yo de smoking, yo de frac, yo recibiendo propina. Tú a la Bolsa, yo a la ruina Tú subiste, yo bajé. En los muelles te encontré vi que te echaban al mar y ni lo pude evitar ni a las aguas me arrojé.

Y conocimos al Peón con su "café carretero", y hablando con el Obrero recorrimos la nación. Se habló de revolución entre sorbos de café: Cogí el machete... dudé, itú me infundiste valor y a sangre y fuego y sudor mi libertad conquisté!...

Después vimos al Poeta lejano, meditabundo queriendo arreglar el mundo con una sola cuarteta. Yo, convertido en peseta hasta sus plantas rodé: ¡Que ojos los que iluminé, qué trilogía formamos los pobres que limosneamos el Poeta y su café!...

Tengo tu mismo color
y tu misma procedencia,
somos aroma y esencia
y amargo es nuestro sabor.
Vamos, hermanos, valor
el café nos pide fe,
y Changó y Ochún y Oggué
piden un grito que vibre
por nuestra América libre,
libre como su café.

JOHANESBURGO

Al Maestro Nicolás Guillén

-1960-

 Una voz ancestral, un tambor africano y un verso elemental peruano.

El negro en el Perú actualmente no sufre. ya no hay esclavitud ni azufre.

Le dieron tibio baño en tina de jabón porque en su ama dio el gérmen que no tuvo el patrón.

Del seno de mi agüela a mi madre brindò e el hijo del amito mamó, mamó, mamó.

Y mi agüelo con su amo en la Casa'e Jarana cantujaron de alirio, cantujaron replana.
Y en la casa'e jarana — con el Amito Viejo— bailaron mis hermánas zamacueca y festejo.

El padre de mi amito de mi agüela gustó, y mi agüelo a su amita burlo.

Yo le dijera "primo" a ese blanco travieso de cabello enrizao y de labio muy grueso

El negro en el Perú actualmenfe no sufre. Ya no hay esclavitud ni azufre.

Más ha sufrido el negro nuestro hermano de Cuba descendiente directo nago yoruba. Más ha sufrido el negro muerto en Santo Domingo "por los diarios abusos del gringo

Más ha sufrido el negro cantor de Panamá que el negro jaranista de aca.

Más ha sufrido el negro labrador de Haiti que el zambo guaraguero de aqui.

Más ha sufrido el negro del morro y la favela que mi padre y mi madre y mi agüela.

En fin, más sufre el negro de Harlem a Louisiana que nuestra gente negra peruana

Yºal "problema del neĝro"
—segregación racial—
el mundo permanece
neutral.

Quiero aguda mi rima como punta de lanza. Que otra mano la esgrima si alcanza.

Yoʻjamás con voz hurgo perentoria. Yoʻja... ¡Johanesburgo! ¡Pretoria!

Cuando en Johanesburgo flegue el "Dia de Sangre" yo quiero estar alli, compadre.

Cuando en Johanesburgo llegue el "Dia de sangre" debemos estar todos ¡Hijos de negra madrel

Con la voz ancestral el machete en la mano y el verso elemental hermano.

CONGO LIBRE

A la memoria de Patricio Lumumba

-1960-

Mi madre parió un negrito al divorciarse de su hombre, es congo, congo, conguito y Congo tiene por nombre.

Todos piden que camine y lo parieron ayer. Otros, que se le elimine sin acabar de nacer...

> Ay, Congo, Yo sí me opongo.

El mundo te mira absorto por tu nacimiento obscuro. Te consideran aborto por tu gatear inseguro.

> Ay, Congo, Cuánto rezongo.

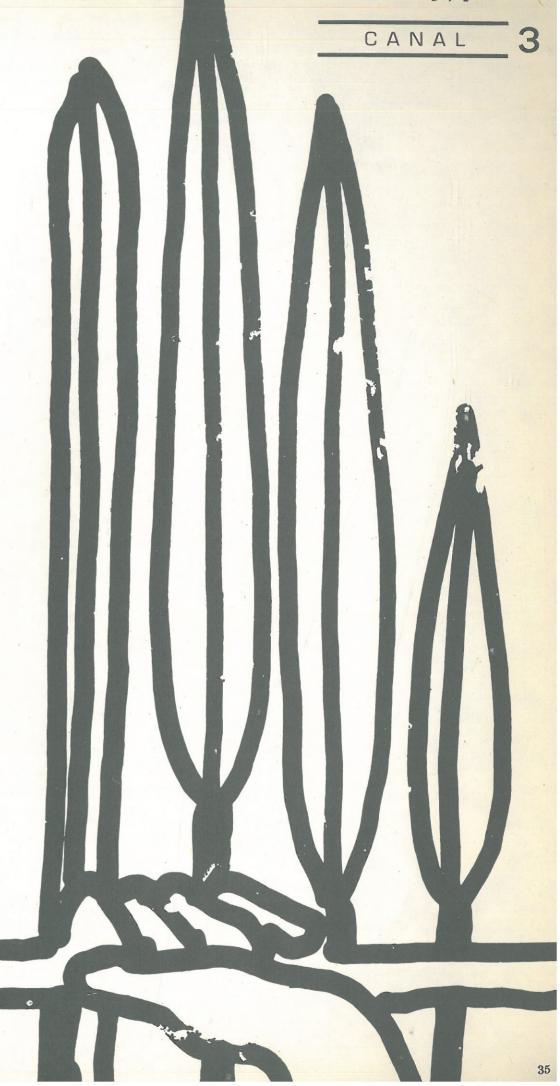
Yo he visto blancos nacer en condiciones iguales, y sus tropiezos de ayer se consideran normales.

Mi Congo, congolesito que Congo tiene por nombre, hoy día es sólo un negrito mañana será un gran hombre: A las montañas Mitumba llegará su altiva frente y el caudaloso Lualaba tendrá en sanguíneo torrente.

> Si, Congo, Y no supongo.

Africa ha sido la madre que pariera en un camastro al niño Congo, sin padre, que no desea padrastro.

Africa, tierra sin frío, madre de mi obscuridad, cada amanecer ansío, cada amanecer ansío, cada amanecer ansío tu completa libertad.



AY MAMA

Río de Janeiro (GB)

¡Ay mama, si tú me vieras... Etoy perdido en Brasil entre cimbreantes palmeras!

Palmeras de talle largo, palmas mulatas endulzan mi paso amargo y alegran mis caminatas.

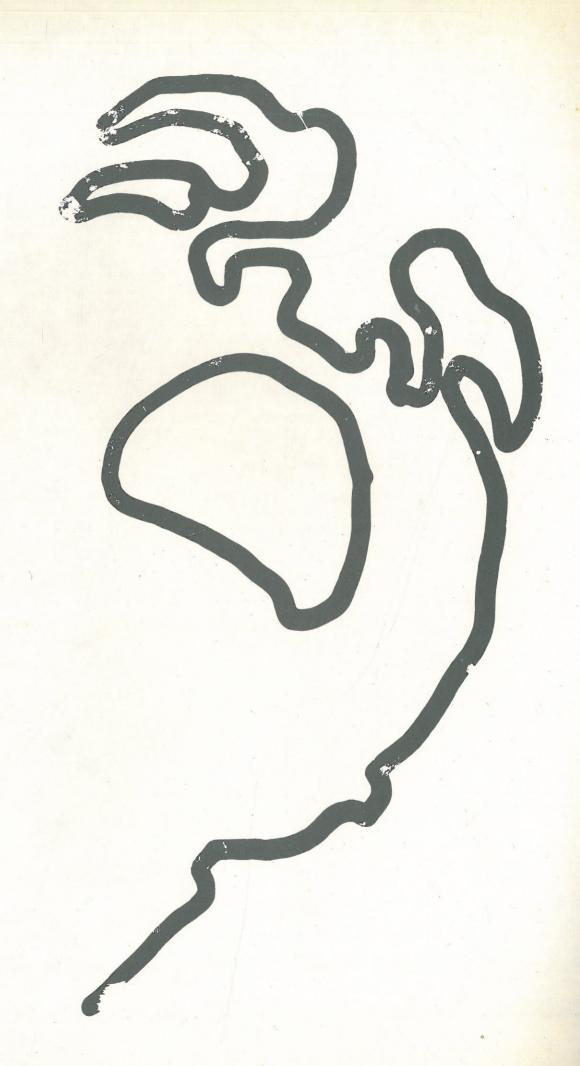
¡Ay mama, si tú me vieras...

Me muero al verlas venir, me mata verlas pasar. No sé si debo reír o llorar.

!Ay mama...

A la sombra de una palma quise librarme del sol, quise librarme del sol y me estoy quemando el alma...

Etoy perdido en Brasil entre cimbreantes palmeras. ¡Ay mama, si tú me vieras, si tú me vieras... ¡Ay, mama!.



MUERTE EN EL RING

¿Qué hemos de hacer nosotros los negros que no sabemos ni leer?
Fregar escupideras en los grandes hoteles encerar y barrer manejar ascensores en el Grand Club servirles de beber o hacer que el cadillac sea más lujoso vistiendo la librea de chofer.

Tenemos la respuesta siempre lista: en Paris "oui, monsieur" y en Georgia, en Louisiana o en Virginia un eterno "yes sir"...

Los negros, pobres negros de este mundo , que cosa hemos de hacer debiendo de comer todos los dias (y a veces sin comer)?

Bajar la testa reverente y a lo mismo de ayer.

Hasta que llega un blanco y "nos descubre nos mete al ring y aqui comienza para mal de males el principio del fin:

Footing, training, sombra; saco, pera, soga; upper cut hook cross.
Duchazos, masajes, fotos, reportajes.
iOkey boss!

El cañaveral de mi lejana tierra me dio estos fuertes biceps.
Los buques cargueros de todos los muelle me dieron envidiable complexión.
Y corriendo, voceandó millones de diarios fortaleci muslo pierna
y

Ahora, en el Madison Square Garden de New York, dice mi manager: ¡No whisky! ¡No tobacco! ¡No girls! [No money]

Negros acomodadores
ubican a los blancos en ring side.
Perder esta pelea
significa volver con ellos:
Con Blackie, de Manhattan.
Con Brown, de Alabama.
Con "Nando" Rodriguez, de Puerto Rico,
... y entonces
no whisky
no tobacco
no girls
no money
and

My challenger es negro, como yo. Si pierde le espera lo mismo (Aqui los únicos que nunca pierden son nuestros managers y el promotor)

Comienza el round, voy hacia el centro
-en este plan voy a perdereste es el round número trece
¡voy a mostrarle quién es quién!
Me está llevando hacia una esquina,
si caigo aqui me cuentan diez.
¡Virgen del Cobre, estoy perdido!
No puedo ver ..
No... pue... do... ver...

EPILOGO

La gente aplaude al que me mata. El referee no dice "break". Que mi mujer no sepa nada... mi nombre es BENNY "KID" PARET!.



6

MUERTE, SI OTRA MUERTE HUBIERA

Décimas cantadas en socabón. En la guitarra el profesor Vicente Vásquez

Muerte, si otra muerte hubiera que de ti me libertara a esa Muerte pagara porque a ti, muerte te diera.

(Anónimo)

La Señora silenciosa.

La Veterana Infalible.

La Muerte, cosa terrible.

La Muerte... ¡tremenda cosa!.

Qué fuerza tan misteriosa,
implacable, traicionera:

Llegas al que no te espera,
huyes del que te reclama,
ríes del pobre que clama:
¡ Muerte, si otra muerte hubiera!...

Quisiera librar al mundo de tu macabra misión.
Quisiera darte prisión en un abismo profundo.
Quisiera, por un segundo, contemplarte cara a cara y que el Cosmos me dotara de indestructible poder conjugando un verbo Ser que de ti me libertara.

Muerte, yo te desafío, tu presencia no me extraña, me burlo de tu guadaña y de tus huesos me río. Muerte, no le temo al frío que los corazones para. Muerte, si otra te matara, al saberte destruída, con la prenda más querida. a esa Muerte pagara.

Muerte que todo lo callas estás an todo lugar, en las nubes, en el mar, en los campos de batalla. Cada bala de metralla es tu palabra certera... Si de otra muerte muriera, si otra muerte me llevase a esa Muerte pagase porque a ti, muerte te diera.



Feira de Santana (BAHIA)



Mi cuate Mi socio Mi hermano

Aparcero Camarado Compañero

Mi pata M'hijito Paisano...

He aquí mis vecinos. He aquí mis hermanos.

Las mismas caras latinoamericanas de cualquier punto de América Latina:

Indoblanquinegros Blanquinegrindios y negrindoblancos

Rubias bembonas Indios barbudos y negros lacios Todos se quejan:

—¡Ah, si en mi país
no hubiese tanta política!...

—¡Ah, si en mi país
no hubiera gente paleolítica!...

—¡Ah, si en mi país
no hubiese militarismo,
ni oligarquía
ni chauvinismo
ni burocracia
ni hipocresía
ni clerecía
ni antropofagia...

—¡Ah, si en mi país...

Alguien pregunta de dónde soy (Yo no respondo lo siguiente):

Nací cerca de Cuzco admiro a Puebla me inspira el ron de las Antillas canto con voz argentina creo en Santa Rosa de Lima y en los orishás de Bahía. Yo no coloreé mi Continente ni pinté verde a Brasil amarillo Perú roja Bolivia.

Yo no tracé líneas territoriales separando al hermano del hermano.

Poso la frente sobre Río Grande me afirmo pétreo sobre el Cabo de Hornos hundo mi brazo izquierdo en el Pacífico y sumerjo mi diestra en el Atlántico.

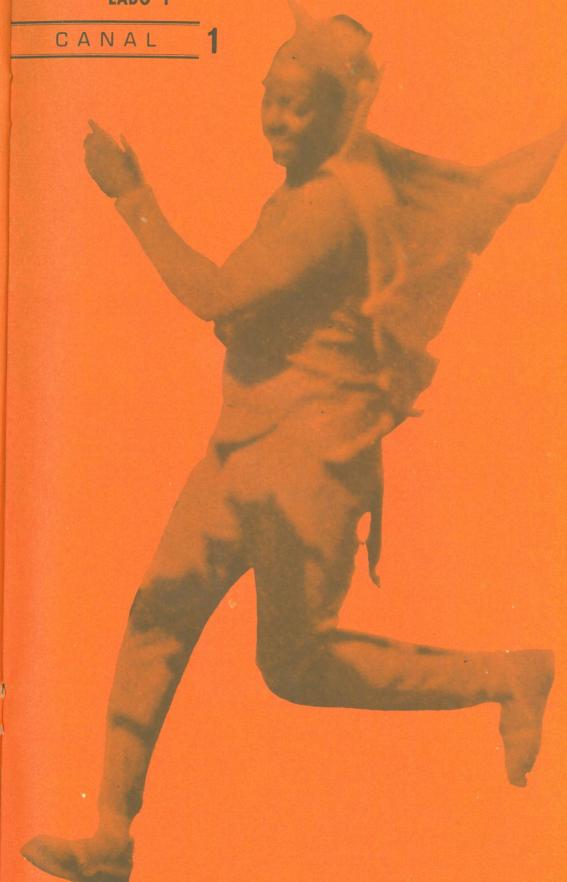
Por las costas de oriente y occidente doscientas millas entro a cada Océano sumerjo mano y mano y así me aferro a nuestro Continente en un abrazo Latinoamericano.



6350 002

FOLKLORE AFRO - PERUANO

LADO 1



SON DE LOS DIABLOS

Hasta en los años veinte del presente siglo fue posible ver por el centro de Lima y distrito de La Victoria las pintorescas Cuadrillas del Son de los Diablos, alegrando las calles en días de Carnaval. Una Cuadrilla estaba integrada por ocho o diez diablos, comandados por un Diablo Mayor. Vestian casaca y pantalón rojos, máscara, cuernos, rabo y zapatillas de soga; completando el atuendo pequeña capa y profusión de cascabeles. La orquesta se componía de guitarra (o arpa), cajita y quijada de burro (carachacha). Algunas acuarelas del pintor mulato Pancho Fierro (1803-1879) muestran épocas anteriores del Son, quizás cuando su aparición coincidia con la Epifanía, Cuasimodo o bien precediendo la Procesión en la Infraoctava del domingo de Corpus. En tal época se llamaban diablitos y Fernando Ortiz, el sabio profesor cubano, en minucioso estudio nos dice que fueron los nánigos del culto abakuá quienes en La Habana representaron tales mojigangas (vocablo africano). Más de un siglo antes del Descubrimiento, ya en la península Ibérica, árabes y judios -como más tarde aquí en el Nuevo Mundo los negros esclavos- fueron encomendados por los cristianos para representar al "Mal", pero tal parece que los africanos, enterados del espíritu religioso de estas fiestas, efectuaban ritos equivalentes de su propia religión. Finalmente, los diablitos fueron trasladados a las fiestas de Carnaval, siendo don Francisco Andrade, más conocido por "Churrasco" o "Ño Bisté" el último Diablo Mayor que viera Lima, zapateando en la puerta de pulperías y comandando su cuadrilla al estentóreo grito de:

¡Diablo!... huuuh!...
¡Diablo!... huuuh!...

INGA

(Danza del Muñeco)

Danza erótico festiva, del folklore urbano. Su ritmo es derivado del festejo, su coreografía es de rueda con un danzarín al centro, que baila arrullando un hato de trapos, una almohada o cualquier cosa que dé la apariencia de un bebe de pecho, se lo pega al cuerpo arrullándolo -de ahí su onomatopéyico nombre "ingá", como el llanto de un recién nacidos se menea pícaramente con la "criatura". Luego lanza el monigote a uno de los circunstantes, trocando posiciones, es decir, quien recibe el "ingá" pasa al centro del ruedo.

Guitarras, cajón, cajita, palmas y coro.

Mi mama, mi taita, cuidao con la criatura. (BIS)

Mi mama ambiciosa me dijo que corte la rai de guarango. Y dende ayé tuve cobando. (BIS)

Eto zancurito que me 'stan picando, sangre re la vena mamita que me 'stán sacando. (BIS)

Mi amito se ha ido pal campo y me deja mi amita cuidando. Y dende ayé tuve cobando (BIS)

Cuando el amo sepa lo que'stá pasando va a hacé con el cuero e negrito zapatito blando. (BIS)





NEGRITO

(Danza o Habanera)

Desde mediados del siglo pasado -y quizá antes- nos llega este aire antillano que los limeños cantan con toda propiedad hasta casi incorporarlo a su folklore.

- Negrito
- Mi amito...
- ¿Qué'stás haciendo, negrito?
- Ay, mi amito,un plato de huevo frito...
- Salgamo
- ¿Pa ónde?
- Un poquito para fuera,
 ay, negrito
 a refrecar la mollera.

Saca la carimba fuera, demonio de ingrato que va uté a matar.

Y el negrito como era macuito (Francico) carí caracuera carí caracuá. (BIS)

AHI VIENE MI CAPORAL

(Panalivio)

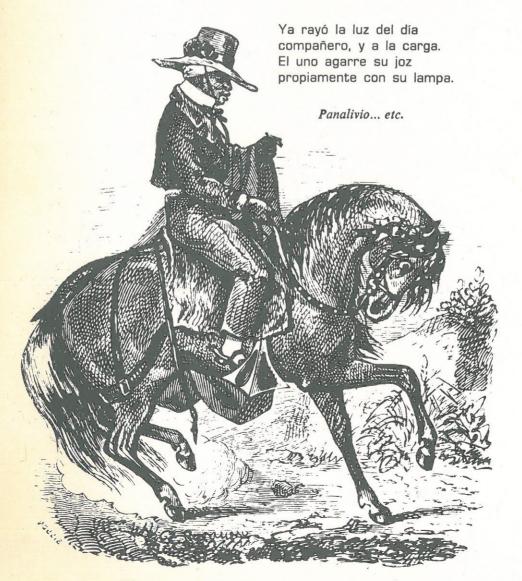
El campesino de todas las épocas y latitudes acompañó sus faenas agrarias con canciones rítmicas. El negro esclavo de la costa peruana creó la suya dándole el poético nombre de PANALIVIO. Al ejemplo de esta muestra se agrega un tema en homenaje a la gran dinastía de toreros negros que triunfaran en la bicentenaria Plaza de Acho.

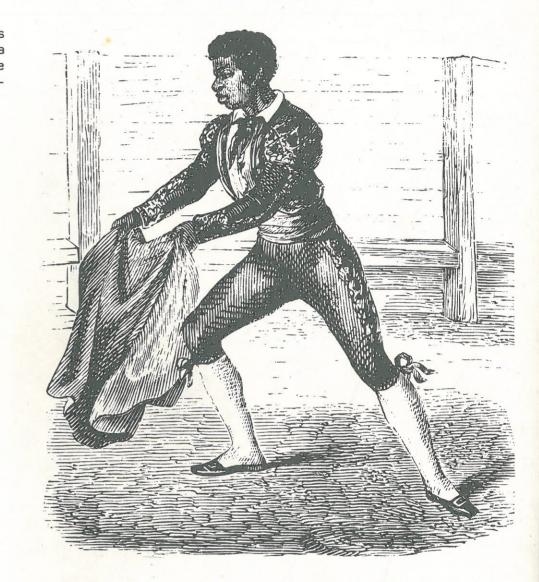
Ahí viene mi caporal con su caballo jovero. Se parece al Mal Ladrón, capitán de bandoleros.

(Coro)

Panalivio, zambe. Panalivio m'alivio zambe.

Panalivio m'alivio panalivio, zambe, zambe, zambe, zambe...





Cómo puere uté toreá compaire, si er toro mata.

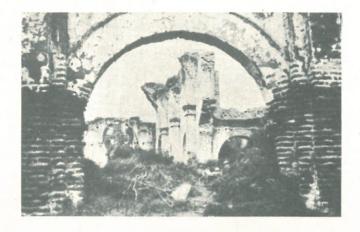
El toro mata, compare, el toro mata. (BIS)

Ayyy, doña Juana Breña y el bravo Montellanos. Que ellos toreen, compadre. Confórmese uté con mirarlos.

El toro mata, compadre el toro mata (BIS).

ZAÑA

(Lundero afroperuano)







A 751 kmts. al norte de Lima queda la ciudad de Chiclayo, capital del Dpto. de Lambayeque, y a unos 51 kmts. al sureste de Chiclayo se encuentra la que otrora fuera opulenta y ubérrima Villa de Santiago de Miraflores de Zaña, fundada en 1563 por disposición del Virrey don Diego López de Zúñiga, conde de Nieva, que terminara su donjuanesca vida por certera estocada de algún limeño ofendido.

En 1660, a casi un siglo de su fundación, Zaña era más importante que Trujillo y rivalizaba con Lima. Por su economía agropecuaria, la esclavitud africana alcanzó altísimo porcentaje. Negros venidos de la "Costa de los Esclavos", Angola, Congo y aún Mozambique, practicaron en Zaña sus danzas rituales, entre ellas el lundú, pantomina coreográfica del acto sexual sin mayor trascendencia que invocar los poderes de la Naturaleza en beneficio de la colectividad.

Es indudable que esta danza fascinara a los amos españoles, e, incluso la practicaron "mano a mano" con las hermosas negras. De ahí que el clero criticara a los encomenderos de Zaña, de ahí que a Zaña se le llamara "Potosí chiquito" (por las orgías que la riqueza argentífera originara en la altiplanica Potosí), y de ahí que, más tarde, cuando el pirata flamenco Eduardo Davis saqueara e incendiara la "ciudad maldita" un 4 de marzo de 1686, y cuando un 15 de marzo de 1720 el Río Zaña "saliera de madre" arruinando para siempre la no repuesta Zaña, desapareciera también la criticada y malentendida danza africana, que, en proceso folklórico, los negros *criollos* convirtieron el *lundú* en canción antirreligiosa, llamada "Zaña".

De su estructura tripartita, la $za\tilde{n}a$ sólo conserva africanía en la tercera parte, o fuga, donde incluso se menciona al bailarín de lundu, que, castellanizando el vocablo. Ilamamos lundero.

Se dice que en el siglo XVIII, de la zaña, que es en Modo Mayor, nació el Tondero, en Menor con modulación al relativo Mayor inicial. Ello es factible, ya que el mismo lundú de nuestra historia es abuelo africano de la zamacueca o marinera, danzas hermanas del tondero.

NO QUIERO QUE A MISA VAYAS

I.- GLOSA:

(solista, ad libitum)

No quiero que a misa vayas ni a la ventana te asomes.

Coro: Ni a la ventana te asomes...

Solista: Ni tomes agua bendita

donde la toman los hombres. Coro: Donde la toman los hombres II.- DULCE
(Solista y coro)

Dime de dónde vienes

que son las cinco.

— Vengo de oir la misa de San Francisco

III.- FUGA

(Coro)

Al lundero le da.

Al lundero le da al lundero le da, al lundero le da ¡Zaña! al lundero le da. (BIS)



SAMBA MALATO

SAMBA - Landó

Entre los méritos que le pudieran caber a este album CUMANANA, debiera estar el de haber llevado por primera vez a los surcos de un disco el ritmo del *Landó*, danza que Nicomedes Santa Cruz recuerda haber visto bailar a sus abuelos y cuyos versos, fragmentados, escuchara en la melodiosa voz de su progenitora, doña Victoria Gamarra de Santa Cruz (1884-1959).

Así como en la costa norte del Perú, el angolense lundú dio origen a la zaña y ésta al tondero, en Lima, una variante del lundú llamada landó o samba-landó fue madre de la zamacueca -rebautizada marinera- por don Abelardo Gamarra "El Tunante".

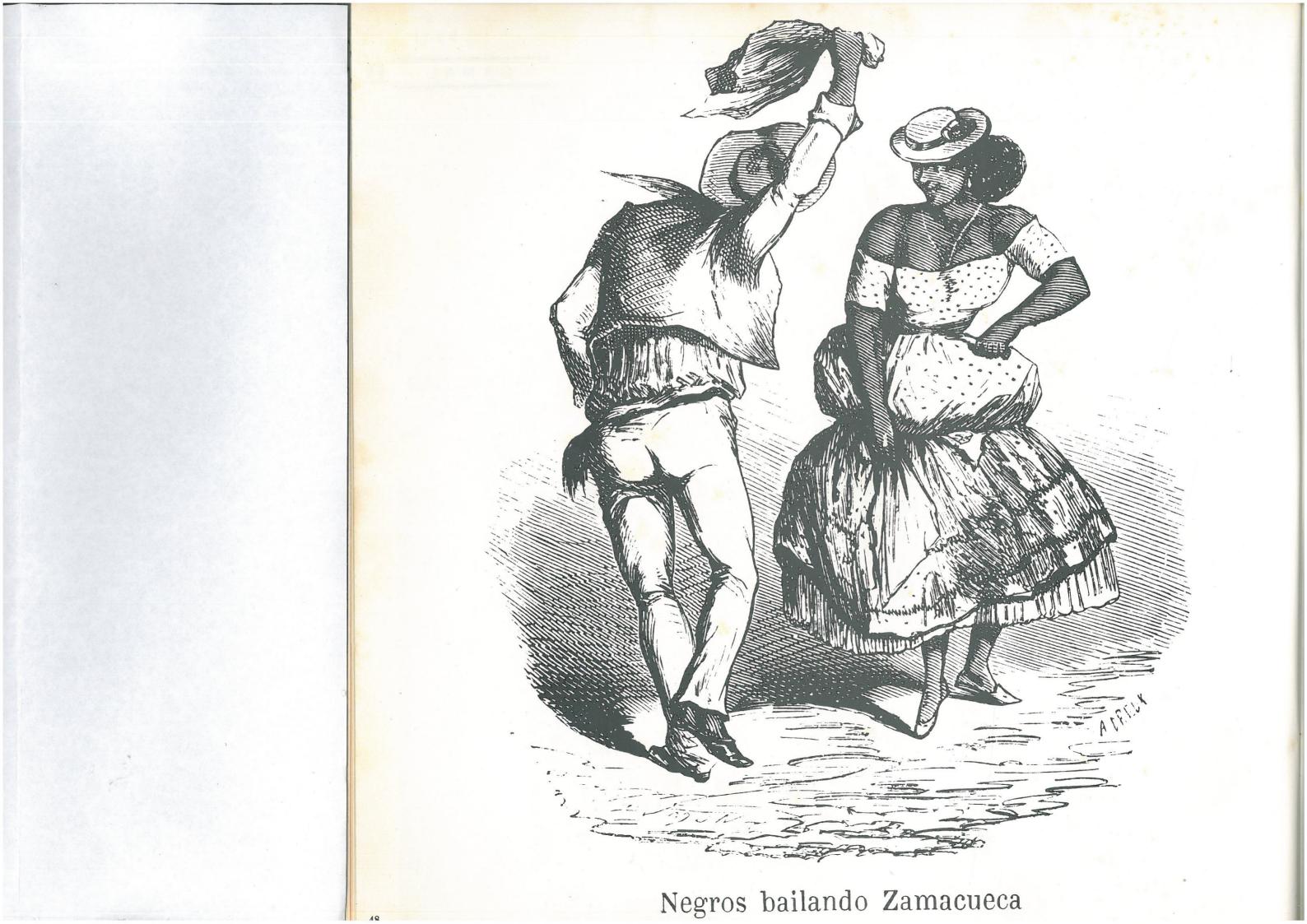
La finalidad de estas danzas africanas, ya en los ritos de iniciación o desposorio (m'lemba: casamiento) era que las parejas de hombres y mujeres, desplegando una coreografía pantomímica del acto copular se dieran el "golpe de frente", pelvis contra pelvis, o muslo contra muslo u ombligo (cumbe en africano) contra ombligo. La hembra, luego de burlar repetidamente al varón, terminaba haciendo un "botao", permitiendo le aplicaran el "vacunao". Estos términos de "botao" y "vacunao" pertenecen al folklore afrocubano, Aquí en el Perú parece que todo se limitó al grito de los circunstantes "que le dá" (el "golpe") y "jzamba, que le da" (el "botao").

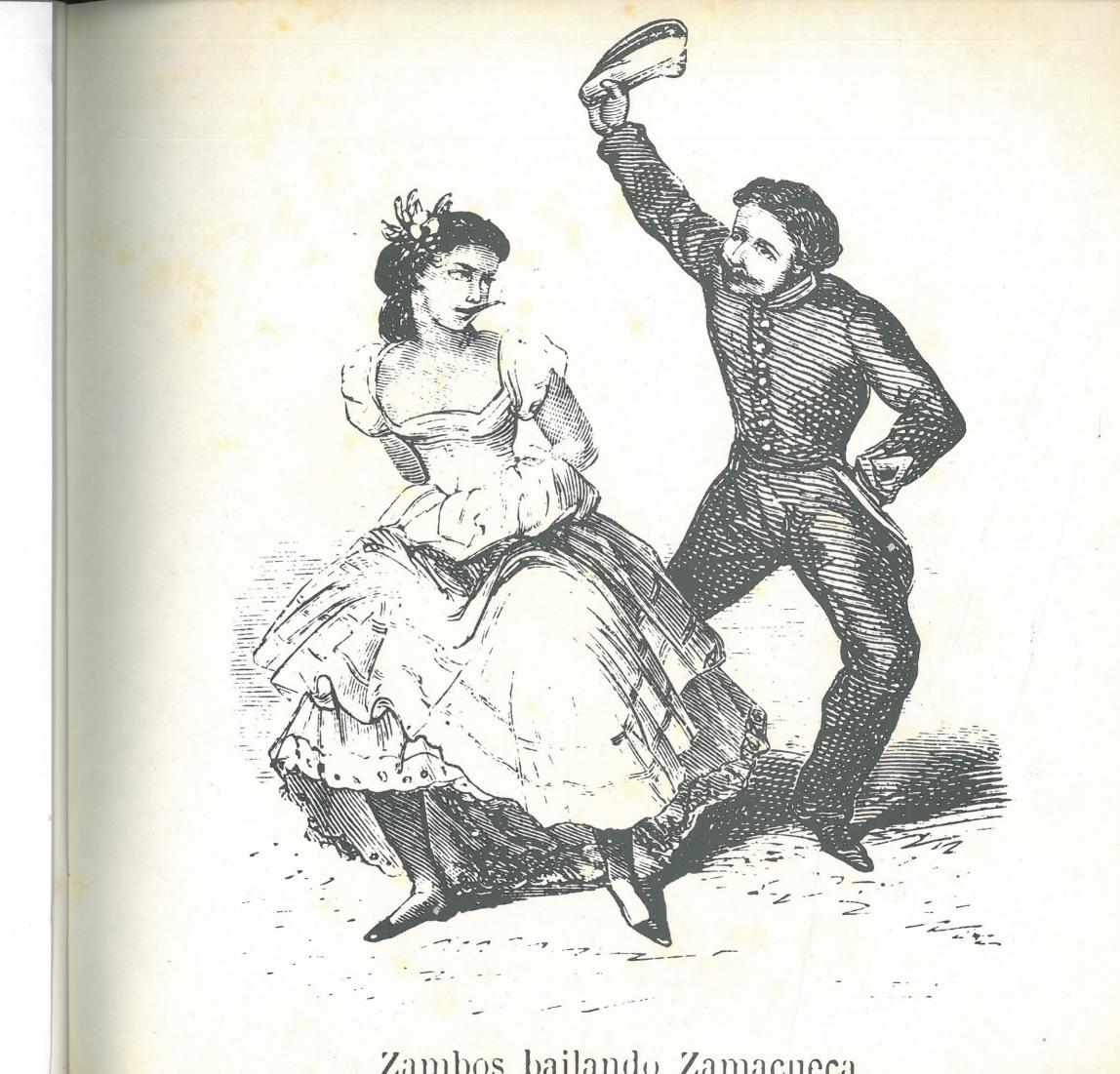
La zamba se pasea por la batea lando.

Samba Malató, landó. Samba Malató, landó. Samba Malató, landó.

NOTA.- Quiero advertir que solamente estos versos son auténticamente folklóricos. La letrilla continúa con una arbitraria palabrería afroide (babalorishá, anambucurú, etc.) sin valor para este caso. Tengo la certeza que debe haber otras versiones de landó que ya irán apareciendo e incluso serán grabadas en discos. Ojalá no se cometa con estas nuevas recopilaciones el error de agregarle versos, ligereza que yo mismo no me perdono.







Zambos bailando Zamacueca.





LA MARINERA

Al igual que nuestro norteño *Tondero*, la *Marinera*, danza representativa del mestizaje peruano, cuya cuna fue Lima y alcanza hoy versiones regionales de gran valor, como las marineras de Arequipa, Puno, Cuzco, Cajamarca, Huánuco, etc.; tiene una estructura tripartita. Si en el *Tondero* hablamos de *glosa*, *canto* y *fuga*; en la *marinera limeña* debemos distinguir *primera de jarana*, *segunda de jarana* y *tercera de jarana*. Esto es importante para la coreografía de ambas danzas, ya que el final de cada estrofa coincide con un trueque de terrenos entre el hombre y su pareja. Musicalmente, el *Tondero* se inicia en el Modo Menor para la *glosa*, pasa a su Relativo Mayor para el *canto* y vuelve al Modo Menor inicial en la *fuga* pero con más vivacidad y alegría.

La marinera, a diferencia, puede ejecutarse en Mayor o Menor. Pero la resbalosa y la fuga deberían continuar en el mismo Modo escogido para la marinera. En el ejemplo grabado tenemos en Menor las tres estrofas de la marinera, en el mismo tono y en el mismo Modo la resbalosa y fuga. Estos son principios fundamentales para conservar nuestro folklore en toda su rica pureza y autenticidad.

Para que el aficionado tenga un ejemplo claro de la letrilla, en primer término vamos a transcribir la marinera ejecutada en este canal, pero libre de agregados o muletillas llamados términos,

I.- PRIMERA DE JARANA

Mándame quitar la vida si es delito el adorarte, que yo no seré el primero que muera por ser tu amante.

II.- SEGUNDA DE JARANA

La carnicera tiena una cholita que despacha la carne con su yapita.

III.- TERCERA DE JARANA

Saca tu cuenta: Cada uno trabaja con su herramienta.

(Remate)

Lloré, lloré, lloraba, te diera el alma.



Cuando las tres estrofas tratan en su letrilla un mismo tema, se llama marinera de término. Pero los agregados o muletillas también se denominan términos. Esto se presta a confusión pero debe tenerse muy presente las funciones disímiles de tal nomenclatura pues también hay términos musicales.

Una marinera dura 48 compases: 24 la primera estrofa, 12 la segunda y 12 la tercera. Esto sucede normalmente en las llamadas marineras derechas. Pero en las marineras de capricho, las muletillas (términos literario musicales) le agregan proporcionalmente 8-4 y 4 compases, dándose casos máximos que arrojan un total de 96 compases: 48 para la primera de jarana, 24 para la segunda y 24 para la tercera. Como ya hemos advertido que al fin de cada estrofa los bailarines trocan posiciones, se sobrentierde que un buen bailarín debe conocer de marinera (también llamada jarana y a veces "palmero", metaplasmo por los versos típicos "Palmero, sube a la palma I y dile a la palmerita", etc. Versos oriundos de las Islas Canarias), pues dure 48 ya 64 bien 96 compases, la coreografía de la marinera permanecerá bajo el mismo esquema.

Como claramente se puede advertir, toda letrilla de marinera se ajusta a determinadas combinaciones métricas de la retórica hispana: a) Una cuarteta, redondilla o copla para la primera de jarana. b) Los cuatro primeros versos de una seguidilla para la segunda de jarana. Y c) Los tres últimos versos de la seguidilla para la tercera de jarana.

Al ejecutar toda marinera hay forzosas repeticiones de estos versos -clara influencia hispana- que se denomina amarrar. En la primera estrofa se repite el segundo octosílabo, y luego de cantar los versos tercero y cuarto se amarra cantando el primero. En la segunda estrofa, tras el cuarto verso se repiten primero y segundo. En la tercera estrofa, se inicia cantando el segundo verso de la segunda estrofa (pentasílabo) mas cualesquiera palabra bisílaba, como "madra", "zamba", "china", etc. Luego se cantan los tres versos que la conforman, pasando a un remate típico, de heptasílabo y pentasílabo ("lloré, llorá, lloraba; te diera el alma". "Ora que soy tu tía, tú mi sobrino", etc.)

MANDAME QUITAR LA VIDA

(Marinera, Resbalosa y Fuga)

I.- PRIMERA DE JARANA

II.- SEGUNDA DE JARANA

III.- TERCERA DE JARANA

Una cholita, madre
saca tu cuenta andar, andar
tri la la la la la
tri la la la trabaja
con su herramienta.

(Remate):

Tri la la la la la tri la la la lloraba, te diera el alma.

RESBALOSA:

1

La cabra le dijo al pollo yumba ka ka ka ka ka dónde está la hierba-buena yumba ka. Y el pollo le respondió yumba ka ka ka ka la malhaya es la que reina yumba ka. II

Y así como por milagro todo no se determina.
Los matorrales de Huacachina
III
Vámonos a Huacachina
Huacachina, Huacachina, a los baños de Huacachina yumba ka. (BIS)
(remate)
yum.... Por oriente
sale el sol de abril....

FUGA:

(Llamada de fuga):

 Mándame quitar la vida si es delito el adorarte...

(Fuga):

Cuando derramen las fuentes sus raudales sus raudales, envenenados se encuentren sus cristales sus cristales (BIS).

(Llamada de fuga):

 Pobre soy porque no tengo la dicha del poderoso....

(fuga):

Ella se me fue ella se me fue ella se me fue, loco de amor yo me quedé (BIS).

(Llamada):

 Palmero, sube a la palma y dile a la palmerita....
 Cierra cierra cierra, lorito cierra. (BIS)

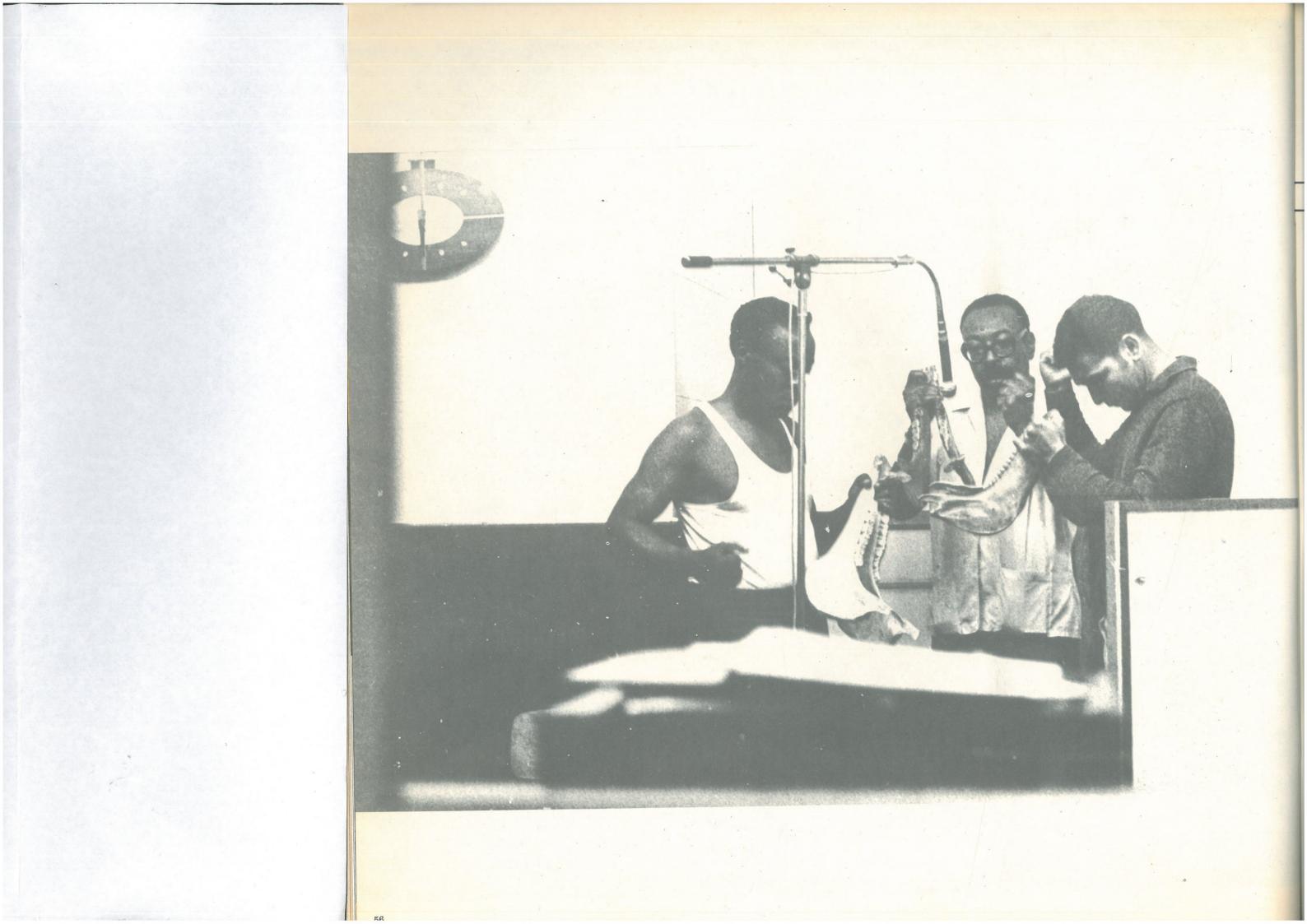
(remate):

cie.... ¡Que lloré lloré, lloraba....ah!.









DISCO 2

6350 002

MOTIVOS NEGRO-PERUANOS

LADO 2

CANAL

CUMANANA

CUMANANA, este vocablo de clara fonética kimbunde y de posible raíz africana, lo hallamos mil kilómetros al norte de Lima en la soleada campiña piurana. Nos cautivó su negra sonoridad y no dudamos en 1959 al bautizar con el nombre de "Cumanana" nuestro Conjunto Folklórico Afroperuano. También Cumanana presta titulo al presente album y, por último, entonada a cuatro voces, en canon, Cumanana es tema característico de nuestra agrupación y primera secuencia de este segundo disco.

Pero, folklóricamente, ¿qué es Cumanana?...

Las Cumananas son cuartetas de versos octosílabos. Es una expresión popular que pertenece al género lírico-musical: poesía cantada para interpretar en contrapunto, sobre un tema pactado anteladamente o desafío de preguntas y respuestas con variada temática. Dos cantores repentistas improvisan coplas de cuatro líneas alternativamente hasta que uno de ellos es proclamado vencedor.

Cada copla -o Cumanana- va precedida de un inspirado floreo en la guitarra -antaño fue en arpa-, introducción que es muy tomada en cuenta por los jueces del desafío.

El lugar de origen de las Cumananas lo disputan varios pueblos del departamento de Piura, pero lo cierto es que, durante el siglo XIX, tuvo grandes cultores en las ciudades y haciendas de ese gran arco que conforman Catacaos, Tacalá, Chulucanas, Morropón y Huancabamba.

Nosotros creemos que su cuna fue Morropón, o al menos ese fue su baluarte y quizás hoy sea su último reducto pues, como más adelante veremos, aún hoy se cantan cumananas en esa Provincia, emporio esclavista durante la trata. prueba de ello el porcentaje de negros y mestizos de negro que aún subsiste en su población.

En 1957, con motivo del Primer Centenario de la Instauración política estuvimos en Morropón. Alli tuvimos la suerte de escuchar cantar tonderos, décimas en socabón y cumananas. Pero todos coincidían en afirmar que los más grandes cumananeros que ha tenido Morropón en todos los tiempos fueron los legendarios Veintimilla y La Cotera, al punto que, las cumananas improvisadas en sus inolvidables desafíos han quedado en boca del pueblo como clásicos de tan singularisimo cantar:

-Me dicen que es La Cotera hombre de mucho saber: Una rama estando seca zcómo puede florecer?...

-Las cosas de Veintimilla por Dios que me causan risa, mete la rama en el fuego y florecerá en ceniza...

Queremos anotar que estas dos estrofas, "puesta" y "respuesta" de los morrropanos contendientes, la acabamos de hallar en una edición fonomecánica editada por la Universidad de Chile:

"Centra-Punto de Tahuada con don Javier de La Resa, en palla de cuatro líneas de preguntas con respuestas"

-Mi don Javier de la Rosa, Digame su parecer: Una vara estando seca ¿Cómo puede florecer?

-Habeis de saber, Tahuada, La respuesta va con prisa: Echando la vara al fuego La florece la ceniza. Según los recopiladores, esta pallada -o payada- se realizó en en el pueblo de Curicó (Chile) en 1790, más o menos. Pese al tiempo transcurrido y ya incorporada al repertorio folklórico son muchas las personas que pueden recitar sus 76 cuartetas, aunque, y por lo mismo, son varias las versiones.

Surge ahora la pregunta respecto al par de coplas arriba anotadas ¿Cuál versión es más antigua, la peruana o la chilena? Para responder tendríamos que saber de qué época datan La Cotera y Veintimilla, cosa que ignoramos.

En la obra cumbre del escritor peruano Dr. Enrique López Albujar, "Matalaché", figura un contrapunto entre el protagonista, Manuel Sojo "Matalaché" y un tal "Mano de Plata". Folklóricamente dicho contrapunto resulta imposible ya que el primero canta en décimas y el segundo le responde en cumananas. Bien sabido es que en estas justas lírico-musicales ambas partes deben utilizar igual combinación métrica: décimas contra décimas, sextillas contra sextillas, cuartetas contra cuartetas, etc. Un cantor puede dominar todas estas especialidades pero resulta imposible y nada equitativo que una cumanana -de cuatro líneas- compita con una décima -diez líneas-

El Padre Miguel Justino Ramírez Adrianzén editó hace ya algunos años un librito titulado "Cumananas Piuranas". En él, aparte de recoger las más logradas joyas del cantar norteño, incluía una variante de las cumananas que tiene por nombre chique, y se cultiva en Huancabamba. Por su nombre, y lugar de origen hace bien quien supone influencia andina en el chique, porque así es.

Finalizamos esta breve exposición con un muestreo de

CUMANANAS

—Me han dicho que eres cantor que cantas a lo divino, quiero que me digas cantando cuántos pelos tiene un pollino.

—La pregunta que me has hecho me ha dejado pensativo... ISi no se le ha caído niuno a'i'stá con los que ha nacido.

—Si mi sangre fuera vino te la daría a beber para enseñarte a ser hombre y amar a una mujer.

—Cuando por ti ciego estaba una beldad te creía, ora que te miro claro me pareces papa fría.

YA YO'STA CANSA

(Lamento)

Solista:

Coro:

Ay... Ya yo ta cansá

de tanto cantá.

De tanto cantá...

Cuándo llegará el día de la libetá.

Coro: De la libetá...

Solista: Desde que sale el sol

Coro: Canto...

> S.: Y se vuelve a ocultá.

C.: Canto...

S.: Desde que me levanto.

Canto, canto, canto...

Coro: Deja ya de pensá

canta para olvidá olvidá, olvidá (BIS)

Si tu te pasa la vida cantando

verá que el tiempo se pasa volando.

¿De qué te sirven lo llanto? ¿De qué te sirven las penas?

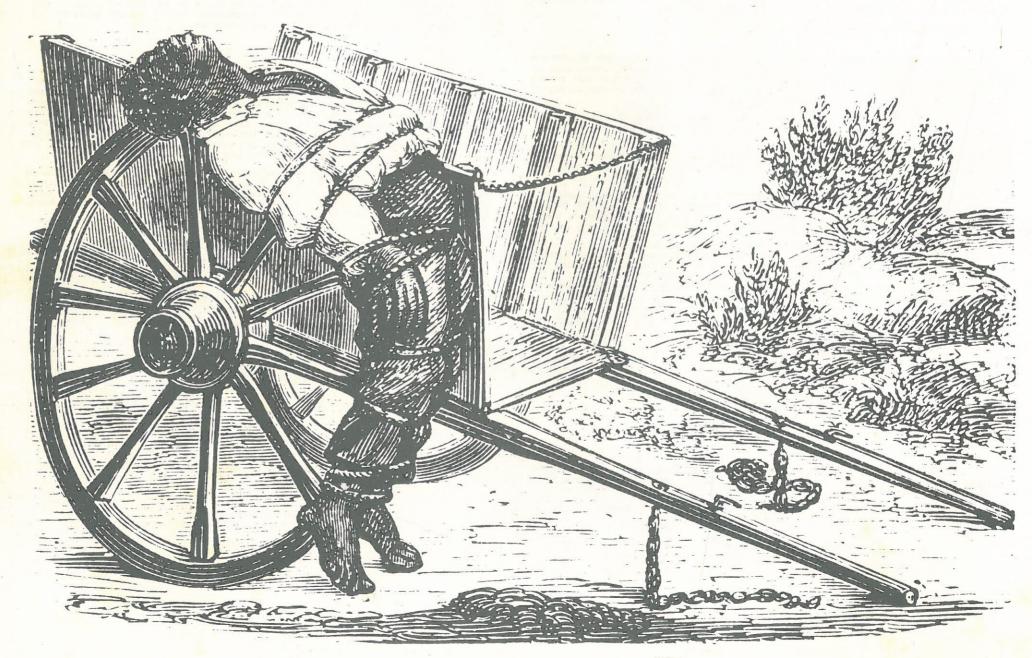
Si siempre tienes que estar trabajando. (BIS)

III

S.: Ay... Por más que yo cante

no podré olvidar

C.: No podré olvidar...



Negro carretonero en el arco.

EL FRUTERO

(Pregón de la Lima Antigua)

Fruteeee... Tamalito de uva. Canasta Ilena, casero... Camuesas, plátanos, higos ¡E fruteee... Llegó e fruteroooo!...

Peras, Camuesas melocotones de El Cercao. Chirimovitas, fresas y graná Verde y colorá. Cómpreme, nena "canasta llena" medio rial. Si mi fruta no quiere uté comprà, se va va a malográ.

- C.: ¿Cuánto quieres por estas uvas morroñosas negro regatón?...
- F.: Para la linda niña uva y piña regalada son.
- C.: ¿Y la mano de mangos?
- F.: ¡Siga uté!...
- C.: ¿Y por cada durazno?
- F.: Lleve uté!...
- C.: Si tú no aprendes a cobrar te vas a arruinar.
- F.: ¡Qué va!
- C.: ¿Y por cada granada?
- F.: Siga uté.
- C.: ¿Por qué no cobras nada?
- F.: ¡Yo sabré!...
- E.: Mil gracias por la provisión, negro picarón,,,

Peras, camuesas, melocotones de El Cercao, Chirimovitas, fresas y graná verde y colorá

Cómpreme, nena "canasta llena" medio rial, Si mi fruta no quiere uté comprá, se va a malográ.

Si no quiere uté comprá se va a malográ, Si no quiere uté comprá Se va a malográ... ah!

Fruteee... "tamalito de uva", "canata llena", caserooo... Camuesas, plátanos, higos, ¡El fruteeee... Se va er fruterooo...



Melonera en el mercado.



Misturera del portal.

NO ME CUMBEN

EL FESTEJO.-

En el primer semestre del año 1949, algunos grupos familiares de negros herederos de sobrevivencias folklóricas negro-peruanas (limeños, chancayanos y -más tarde- cañetanos y chinchanos), fueron incorporados, por vez primera, como profesores de música y danzas "afroperuanas" -también llamadas negroides- en las flamantes "Academias Folklóricas".

Ellos, los improvisados "profesores", obligados por las circunstancias, tuvieron que inventarle una coreografía al "Festejo", que aún se cantaba con acompañamiento de guitarra, cajón y quijada de burro o carraca o carachacha, pero hacía mucho que los pasos de su danza se habían perdido. Presumiéndose su origen congo, su función de divertimento colectivo, dentro de los caracteres generales de la música africana; y su coreografía libre y para solista o solistas con participación de los circunstantes. Para ello, nuestros "profesores" tomaron pasos del son de los diablos, contoneos del alcatraz figuras del agua'e nieve y hasta del zapateo criollo; los aplicaron a pareja mixta en baile abierto y les marcaron emplazamientos y desplazamientos ligeramente copiados a la resbalosa. ¡Y de tan suculenta mixtura nació el festejo actual!

A la fecha se puede decir que hay una coreografía base, definida. Que las "profesoras" egresadas de tales "Academias" la enseñan semanalmente a miles de niños escolares. Que este generalizado "festejo" no guarda características negras -se ha blanqueado, como diría don Fernando Ortiz. Y que, aparte de los espectaculos revisteriles, "especiales" de televisión, "shows" de restaurantes criollos, funciones escolares y desfiles "folklóricos", esta coreografía del festejo no se ha hecho popular, es decir, no la baila el pueblo espontáneamente ni en reuniones sociales. Ello, pese a los esfuerzos de los músicos profesionales que, con arreglos para orquesta de jazz, tratan de hacer bailable nuestro festejo e internacionalizarlo como el porro colombiano o la cumbia panameña.

En este canal, bajo el título de "No me cumbén" (que en la lengua bozal quiere decir "no me combiene") se ha recopilado un festejo que nos sirvió a los niños negros en la Lima de hasta hace cuarenta años como linda diversión. Con los versos de la primera estrofa, el solista señalaba a los circunstantes cuando decía "como aquella que está sentada", entonces, si la negra señalada estaba efectivamente sentada debía ponerse de pie inmediatamente para no ser aludida. En igual forma, si la alusión era a la negrita "como aquella que está parada", prontamente debía tomar asiento al momento de ser señalada.

La segunda estrofa, es un diálogo en que los negritos le ofrecíamos a las negritas "novios" de diferente profesión o actividad, los mismos que ellas iban rechazando por singulares defectos. Al final le ofrecíamos un *caballero*, a lo que ellas respondían:

A mi no me cumbén, a mi no me cumbén: Caballero monta caballo, puede montarme a mi también...

Con esta picaresca negativa terminaba el nocturnal jugueteo. Es asombroso como en el folklore africano se encuentran juegos infantiles exactamente iguales, como es de innegable raíz africana la antifonía de diálogo entre solista y coro.

I

No me casara con negra ni aunque el diablo me llevara, porque tienen los ojos blancos y la bemba colorada.

¡Como aquella que está sentada! ¡Como aquella que está parada!

Tampoco me casaría con mulata o zamba-clara, porque dejan a los negritos por los de "cara lavada"

¡Como aquella que está sentada! ¡Como aquella que está parada!

II

- Quiérome casá,
 yo no sé con quiér...
- Cásate con un carpintero que eso a ti sí te cumbén...
- Y ese carpintero
 a mi no me cumbén:
 carpintero corta madera,
 puede cortarme a mí también...

(Todos a coro)

A mi no me cumbén y a mi no me cumbén. (BIS)

- Cásate con un botellero que eso a ti sí te cumbén.
- Y ese botellero

 a mí no me cumbén:
 botellero vende botellas,
 puede venderme a mi también.

Y a mí no me cumbén...etc.

- Cásate con panadero qua a ti sí te cumbén.
- Y ese panadero
 a mí no me cumbén:
 Panadero amasa la harina,
 puede "amasarme" a mí también...

(Coro):

Y a mí no me cumbén, y a mi no me cumbén... (BIS)

BELEN COCHAMBRE

(Lamento

Abandonao a su doló Humm... Ya Belén murió, mueito, mueito etá, ahhh...

Ni mueito acaba su pená ahhh... No, no hay libetá.

Eh, cocorico kayenga kayenga senseboroco. Eh, no se acaba la pena, la muite ta con nosotro. Mabamba Sensecurere ta mueito. Coro

Se murió toito, ñacumé curico. (BIS)

Abandonao a su doló ya Belén murió.
Mueito, mueito etá, ahhh...



Aguador enmelado.

MANUEL ANTONIO

(Festejo)

El negro Manuel Antonio abandonó la molienda, se metió a la Casa-Hacienda y ora ta de Mayordomo (BIS)

Dice que'stá bien de amito, usa sombrero y bastón pero todos los negritos le cantan esta canción:

II

Coro

Negro, qué mal has quedao; Cabeza'e borrego pecuezo'e venao. (BIS)

Negro Manuel, cómo has cambiao.

No te destapes la pierna que'stá con betún que'stá con betún... No te destapes el pecho que'stá con afrecho que'stá con afrecho.

III

Solista:

Mañana me iré a la pampa montao como güen jinete. Ya no agarro más la lampa ni le doy filo al machete (BIS). Yo soy negro inteligente, así lo dijo el patrón. Yo nací pa mandar gente no pa esclavo ni pa peón. (BIS)

Negro que tenga flojera lo mando a la paila de la jabonera. Negra que no me trabaje de cien latigazos la dejo sin traje... Coro: Negro Manuel cómo has cambiado.

ol.: No me levanten la voz y corten la caña y afilen su joz. (BIS)

IV

 El negro Manuel Antonio fue loco desde pequeño,

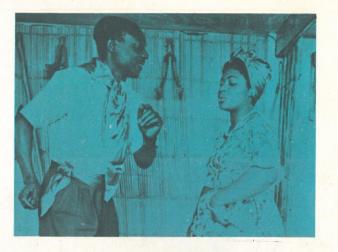
hoy cree que es Mayordomo pero todo ha sido un sueño. (BIS)

Y cuando se pone el traje que le regaló el patrón, sueña que ya no es esclavo y le cantan su canción, y le cantan su canción:

Coro: Negro, qué mal has quedao cabeza'e borrego pecuezo'e venao. (BIS)

Negro Manuel, cómo has cambiao. No te destapes la pierna que'stá con betún que'stá con betún. No te destapes el pecho que'stá con afrecho que'stá con afrecho.

Negro Manuel,
cómo has cambiao.
No te destapes la pierna
que'stá con betún
que'stá con betún.
No te destapes el pecho
que'stá con afrecho
que'stá con afrecho.
Que'stá con betún
que'stá con afrecho,
que'stá con afrecho
que'stá con afrecho
que'stá con betún.













Textos: NICOMEDES SANTA CRUZ G. Composición Gráfica e Ilustraciones: OCTAVIO SANTA CRUZ Fotografías: CARLOS DOMINGUEZ

Reproducción fotográfica: "African Image", Sam Haskinns Switzerland, 1967

"Pueblos primitivos de hoy" Edwar Weyer, Jr. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1961

Acuarela: "Pancho Fierro", I.A.C. Lima, 1959

Oleo: "La Jarana" Ignacio Merino. De: "Lima y lo limeño" J. M. Ugarte Eléspuru. E. U. Lima, 1966

Grabado: "Africa", J. A. Benítez Cabrera. Ediciones Revolución. La Habana, 1964

Grabados Antiguos: "LIMA, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres". Manuel A. Fuentes, Lib. de Firmín Didot Hnos., Hijos y Co. Paris, 1867. (Biblioteca particular del autor)

Grabado en Octubre de 1970 en los estudios de "El Virrey" Industrias Musicales S. A., en Lima - Perú

Ingeniero Electrónico:

GERD NIECKAU

Técnico de Grabación:

RICARDO ARANIBAR

Técnico Auxiliar:

JORGE AVALOS

Separación de Colores:

ENRIQUE CABRERA

Fotografía Portadas:

HANS BURHARDT

Dirección General: NICOMEDES SANTA CRUZ

INDICE

Dedicatoria	7	El Café	33
PRESENTACION	8	Johanesburgo	34
Datos Biográficos	9	Congo Libre	35
NTRODUCCION	11	Ay, Mama	36
EL CANTO DEL PUEBLO	12	Muerte en el ring	37
Cantares Costeños	13	Muerte, si otra muerte hubiera	38
a Copla	13	América Latina	39
a Décima	14	FOLKLORE AFROPERUANO	4
Compadres de Carnaval	15	Son de los Diablos	4
El Socabón	15	Ingá	42
DANZAS NEGRAS EN EL PERU	16	Negrito	43
a Zarabanda	18	Ahí viene mi caporal	4
Lundú	18	Zaňa	45
Samba, Samba-cueca, Zamacueca, etc	18	No quiero que a misa vayas	48
andó o Samba-Landó	20	Samba-Malató	47
a Marinera	20	Marinera	5
GRABACIONES	23	Mándame quitar la vida	53
DECIMAS DE PIE FORZADO	25	MOTIVOS NEGRO-PERUANOS	57
Meme, neguito	25	CUMANANA	57
Nada en este mundo dura	26	Ya yo 'stá cansá	58
a Pelona	27	El Frutero	59
luan Bemba	28	La Misturera	60
Ritmos Negros del Perú	29	El Festejo	6
Negra	30	No me cumbén	6
Aquí está La Marinera	31	Belén Cochambre	62
Guitarra llama a cajón	31	Manuel Antonio	63
Mamita, mi señorita	32	Ficha Técnica y Artística	68
POEMAS	33	Indice	67

ESTA OBRA:

Se terminó de imprimir el 15 de diciembre de 1970 en Impresora y Editorial Luz S. A. Av. Panamericana No. 3553 - San Isidro, Lima - Perú

"AÑO DE LOS PRECURSORES DE LA INDEPENDENCIA DEL PERU"

CUMANANA

TERCERA EDICION

NICOMEDES SANTA CRUZ Y SU CONJUNTO CUMANANA

NICOMEDES SANTA CRUZ Autor e Intérprete

LP No. 6350 001 LADO 1

- 1. MEME, NEGUITO 2.15
- 2. NADA EN ESTE MUNDO DURA 3.14
- 3. LA PELONA 1.52
- 4. JUAN BEMBA 1.36
- 5. RITMOS NEGROS DEL PERU 2.22
- 6. NEGRA 2.15
- 7. ¡AQUI ESTA LA MARINERA! 6.11

LP No. 6350 002 LADO 1

Recopilación y Arreglos de Nicomedes Santa Cruz

- 1. SON DE LOS DIABLOS Comparsa callejero 1.56
- 2. INGA Danza del muñeco 2.31
- 3. NEGRITO Danza o Habanera 2.17
- 4. AHI VIENE MI CAPORAL Panalivio 4.05
- 5. NO QUIERO QUE A MISA VAYAS Zaña 2.23
- 6. SAMBA MALATO Landó 2.30
- 7. MANDAME QUITAR LA VIDA Marinera, Resbalosa y Fuga 4.13

LP No. 6350 001 LADO 2

- 1. EL CAFE 3.10
- 2. JOHANESBURGO 3.15
- 3. CONGO LIBRE 2.05
- 4. ¡AY MAMA! 1.03
- 5. MUERTE EN EL RING 3.17
- 6. MUERTE, SI OTRA MUERTE HUBIERA 3.31
- 7. AMERICA LATINA 2.25

LP No. 6350 002 LADO 2

- CUMANANA Tema de característica 1.00 (Victoria Santa Cruz)
- 2. YA YO'STA CANSA Lamento 3.30 (V. Santa Cruz)
- 3. EL FRUTERO Pregón 2.30 (V. y N. Santa Cruz)
- 4. LA MISTURERA Pregón 2.36 (V. y N. Santa Cruz)
- 5. NO ME CUMBEN Festejo 2.26 (Nicomedes Santa Cruz)
- 6. BELEN COCHAMBRE Lamento 4.27 (V. y N. Santa Cruz)
- 7. MANUEL ANTONIO Festejo 2.23 (Nicomedes Santa Cruz)



P 6350 001 - P 6350 002

"Disco es Cultura"

MANUFACTURADO Y DISTRIBUIDO POR "EL VIRREY" INDUSTRIAS MUSICALES S. A. AV. PANAMERICANA 3551 - TELF. 40-4600 - SAN ISIDRO - LIMA - PERU

INDUSTRIA PERUANA