

# Cumanana y memoria oral en *Historia de Yapatera* de Fernando Barranzuela

Milagros Carazas Salcedo

En el mapa afroperuano, se estima una población de 2 millones 500 mil afrodescendientes distribuidos en más de noventa comunidades a lo largo de la costa. Tal vez, las más conocidas gracias a los medios son El Carmen, en Chincha (Ica), y San Luis de Cañete (Lima), ambas ubicadas en la costa sur. Es sabido que varias generaciones de afrodescendientes de estas zonas migraron a la capital en diferentes etapas históricas y casi siempre por la misma razón: mejorar su condición socioeconómica. La proximidad entre estas zonas rurales y la ciudad fue trascendental para la renovación de la fuerza laboral; sobre todo, en el sector obrero, el servicio doméstico y los oficios múltiples, a los cuales se dedicaba la mayoría de afroperuanos, quienes no tenían acceso a la educación ni posibilidades de ascenso social.

En cambio, otras comunidades afroperuanas no tuvieron esa ventaja estratégica, pues se ubican a cientos de kilómetros distantes de Lima. Esto ocurre con Yapatera, a cinco kilómetros de Chulucanas, en el departamento de Piura. Se trata de un poblado menor en la zona rural, durante mucho tiempo sumido en la marginación y negado al desarrollo a pesar de la laboriosidad de sus pobladores y su riqueza cultural. Sin embargo, irónicamente, se ha convertido en un foco de interés para los investigadores sociales, en especial del extranjero, ya que en dicha localidad se concentra una población masiva de afroperuanos, incluso, más abundante que El Carmen y San Luis de Cañete, distritos cuya población ha variado étnicamente debido a la migración de la sierra a la costa. Como resultado de este fenómeno social, hoy en día, ya es posible observar

un sincretismo cultural afroandino bastante enriquecedor que merece estudiarse con más detenimiento.

Ahora bien, en el corpus del testimonio afroperuano que estoy investigando, se puede apreciar la existencia de Erasmo. Yanacón del valle de Chancay (1974), Piel de mujer (1995) de Delia Zamudio, De cajón. Caitro Soto. El duende de la música afroperuana (1995), entre los textos de mayor difusión. Si observamos con atención, los informantes proceden de zonas rurales, como Chancay, Chincha y Cañete, respectivamente.

Coincido con John Beverley cuando plantea que “el testimonio es tanto un arte como una estrategia de la memoria subalterna” (2004, p. 120). En este sentido, soy de la opinión que es imprescindible el análisis de un testimonio que dé cuenta de la historia de vida de un informante representativo de las comunidades afroperuanas más distantes a la ciudad capital, y por lo mismo más discriminadas y ajenas al proceso de modernización que se lleva a cabo en nuestro país. Ese es el caso de *Historia de Yapatera* (2007) de Fernando Barranzuela Zevallos (1933-2017), poeta y cumananero de mayor prestigio en el norte del país, quien puede ser considerado el depositario de la memoria oral, así como el interlocutor y el gestor de su propio testimonio y el de los ancianos de su pueblo. Este ensayo tiene por objetivo realizar una lectura interpretativa de este texto que, además, busca rememorar la historia de toda una colectividad como es Yapatera.

Considerando lo anterior, en los siguientes párrafos, me parece oportuno detenerme en el testimonio polifónico antes de dar paso al análisis del libro en mención. Así, vale la

pena recordar que, en 1961, se da a conocer en inglés *Los hijos de Sánchez*. Autobiografía de una familia mexicana de Oscar Lewis. Su versión castellana es posterior, data de 1964. Este polémico libro fue gestado por un etnólogo estadounidense, quien entrevistó a cada uno de los miembros de una familia mexicana en los sectores populares de la capital, y le sirvió a su autor para plantear su tesis de la “cultura de la pobreza”.

Sin duda, se trata de un testimonio urbano que visibiliza a los grupos sociales más empobrecidos y otorga voz al sujeto marginal y subalternizado de la ciudad de México en la década del cincuenta del siglo XX. Su lectura nos aproxima tanto a la historia individual como al de un núcleo familiar que tiene que enfrentar la extrema pobreza, el desempleo laboral, el alcoholismo, la delincuencia y la violencia doméstica. Existe una polifonía que narra las diferentes versiones de un mismo acontecimiento y completa fragmento a fragmento la historia familiar de los Sánchez. Este texto de carácter fronterizo y plural propició una polémica generalizada en el continente americano y sirvió de modelo para posteriores trabajos en el campo antropológico.

En el Perú, en las últimas décadas, han aparecido algunos testimonios con estas características ya referidas, que coincidentemente desarrollan el tema de la migración del campo a la ciudad; es decir, narran la historia del migrante andino y las transformaciones de Lima. Este corpus así definido estaría conformado por los siguientes libros, a saber: *Habla la ciudad* (1986), de varios autores; *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* (1986), publicado por José Matos Mar; *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001), recopilado por Víctor Vich; entre otros.

En primer lugar, quiero centrarme en *Habla la ciudad* (1986), que resulta de un taller de las aulas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Los estudiantes tenían como tarea grabar y transcribir el testimonio de los habitantes de su ciudad. El

libro tiene dos partes, una que se remite a la imagen de la Lima criolla de herencia colonial y otra que presenta la imagen de una ciudad modernizada y transformada por la migración. Los informantes, más de una veintena, responden a diferentes grupos sociales y estratos económicos, y fueron entrevistados sobre todo en el Centro de Lima. Por lo tanto, cada voz individual ayuda a construir la historia de la capital desde diversas perspectivas y experiencias cotidianas.

En segundo lugar, *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* (1986) responde a una preocupación distinta de parte de José Matos Mar, conocido sociólogo y profesor sanmarquino, quien tiene en su haber varios proyectos de investigación de este tipo. Uno de ellos es *Las barriadas de Lima* (1956), en el que incluye tempranamente varios testimonios de los invasores de tierras y pobladores de estos nuevos espacios urbanos. El otro es la historia de vida de Erasmo Muñoz y el sistema de explotación de la tierra, cuyo resultado ha sido *Erasmó. Yanacón del valle de Chancay* (1974). Ahora bien, el autor alcanza en *Taquile en Lima* un relato testimonial polifónico que se centra en la experiencia de la migración de una comunidad en las orillas del lago Titicaca a la capital entre 1955 y 1984. En otras palabras, el libro describe dos espacios en contraste y la historia del migrante que se transforma de campesino en un sujeto urbano, pero se empeña en conservar su artesanía, música y baile; así como narra la adaptación de la nueva generación, nacida en la ciudad, que asume una identidad y revierte la situación inicial de marginación.

En tercer lugar, *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001) es un trabajo que combina los relatos de estos artistas populares con la interpretación del autor en su recorrido por Lima. Cada testimonio es la expresión de un ex migrante que ha elaborado un discurso de resistencia y una performance como estrategias de sobrevivencia en la ciudad. Así el discurso de la calle está conformado por una pluralidad de voces

que devela cómo los sectores populares llegan a usar las herramientas de la modernidad para generar una identidad heterogénea y muy original.

Por otro lado, el testimonio afroperuano posee también algunos casos de polifonía que bien vale la pena señalar. El primer libro, *Lo africano en la cultura criolla* (2000) editado por María Rostworowski, está integrado por artículos de diversos autores sobre la cultura afroperuana y los testimonios de destacados afroperuanos; entre ellos, Teófilo Cubillas, Luisa Fuentes, Eusebio Ballumbrosio, Rafael Santa Cruz y José Campos. Se trata de relatos breves que giran en torno a una celebridad deportiva o artística que ha sabido ganar una posición en la sociedad, a pesar de la discriminación y las escasas oportunidades de su etnia. Esta es una publicación del Fondo Editorial del Congreso, en un intento por valorar la contribución del afroperuano a la cultura nacional.

El segundo es *De la pampa. La presencia afro peruana en el desarrollo de la agricultura en Cañete* (2003) recopilado por Antonio Quispe Rivadeneyra. Este libro responde a un objetivo más concreto, dar a conocer cuál ha sido el aporte del afroperuano en el desarrollo agrícola de la provincia de Cañete en las recientes décadas. Para esto, su autor reúne los testimonios de doce afrodescendientes, entre hombres y mujeres, en su mayoría ancianos y campesinos. Cada relato ayuda a lograr una imagen del sistema de explotación de la tierra en la costa sur. Así, se pasa revista a la etapa de la hacienda, el cooperativismo, el fracaso de la Reforma agraria y la actual situación del pequeño agricultor. Al final, se tiene una idea muy precisa de la situación de miseria y subdesarrollo de toda una colectividad, la de la etnia negra y, por extensión, la de los grupos sociales de las áreas rurales.

### **Don Fernando Barranzuela y la memoria oral de una comunidad afroperuana**

Para empezar, Yapatera es una localidad que alberga cerca de 4 000 habitantes en su

centro poblado y a más de 12 000 habitantes en la totalidad de su jurisdicción. En el pasado, estaba regido por el sistema de haciendas y la producción cañavelera. En la actualidad, la actividad agrícola está privilegiada por la economía del mango, entre otros. Culturalmente, destaca por la tradición del baile del tondero y la cumanana, expresión poética muy popular en el norte.

La historia de Yapatera como centro poblado menor está aún por difundirse, en comparación con la historiografía oficial de la región de Piura. En un intento por revertir esto y luchar contra el olvido, algunos autores empiezan a divulgar sus investigaciones sobre el tema. El primero ha sido Orlando Velásquez Benites, profesor de la Universidad Nacional de Trujillo, quien ha publicado *El pueblo negro de Yapatera. Tradición y esperanza* (2003). Este es un libro que presenta cuatro capítulos y trata sobre el contexto socioeconómico, las costumbres que dan forma a una identidad en común, las festividades religiosas y la problemática de la participación de su población en el presente.

El segundo es un escritor de la zona, Abelardo Alzamora Arévalo, quien es conocido por haber publicado *Al pie del cerro Puntudo. Relatos yapateranos* (2008) y *Cuentan los antiguos. Añoranzas y tradiciones ancestrales* (2009). Estos dos libros de relatos se basan en la tradición oral y contribuyen a la reafirmación de la identidad colectiva. En 2007, Alzamora publica "Identidad, cultura y desarrollo sostenible en Yapatera-Piura", un artículo que ilustra sobre el pasado histórico y la realidad actual de esta comunidad, centrándose en la descripción de la producción agropecuaria y las posibilidades de un desarrollo sostenible para la zona.

Por último, el tercero es el propio Fernando Barranzuela Zevallos. Como él mismo se califica, se trata de "un investigador campesino" que ha recogido las diferentes versiones de sus ancestros para compartir la historia del "pueblo negro de Yapatera" (2007, p. 24). Apenas cursó la primaria y, sin

embargo, fue un destacado coplero y decimista. Lamentablemente, falleció en febrero de este año. De este modo, *Historia de Yapatera* (2007) se constituye entonces en un valioso logro, ya que recoge el testimonio de los pobladores más antiguos de la localidad y, al mismo tiempo, apela a fuentes escritas, las mismas que son anexadas al final del libro para informar a los jóvenes yapateranos y al lector más curioso.

Teniendo en cuenta lo dicho, me parece necesario reflexionar sobre algunas características de este texto en particular. Elizabeth Jelin propone que existen cuatro elementos centrales sobre el testimonio y la literatura testimonial. Estos son: 1) la mediación de quien edita, 2) el contraste de un yo en plural, 3) es un texto dialogante, y 4) los silencios son estratégicos y establecen la alteridad del lector (2002, p. 92). Revisemos con cuidado estos elementos, pero esta vez aplicándolos al texto en discusión.

En primer lugar, Fernando Barranzuela se presenta como el autor del libro y, al mismo tiempo, es informante, narrador e incluso compilador o gestor. Esta multiplicidad de roles asumidos por Barranzuela anuncia que es un testimonio atípico, en el que el propio testimoniante enuncia un discurso e interviene como intermediario encargado de buscar y seleccionar a otros informantes para luego interrogar, editar, transcribir de la oralidad a la escritura y gestionar la publicación. En otras palabras, se trata de un enunciante/interlocutor que realiza por sí mismo el proceso de producción del testimonio. Por lo tanto, infiero que, además de mediador, él se erige como la autoridad cultural para narrar su historia individual y la de su comunidad. Es decir, el sujeto subalterno ahora cuestiona la historiografía social y las instituciones que lo marginan.

En segundo lugar, el testimonio tiene un carácter metonímico. Es decir, por medio de la voz y la experiencia del narrador se reivindica y se logra la representación de todo un grupo social. En *Historia de Yapatera* se percibe la inclusión de una voz en primera

persona que anuncia tempranamente que “Yo también soy tataranieto, bisnieto y nieto de esclavos [...] solo quiero hablar con versiones recogidas de mis ancestros porque solo me quiero referir al pueblo negro de Yapatera al hablar con los moradores más antiguos de este pueblo” (2007, pp. 23-24). Lo que viene a continuación es la enumeración de las personas con las que Barranzuela se entrevistó: siete ancianos (dos mujeres y cinco varones).

En especial, destaca la extensa conversación, en 1961, que tuvo con Víctor León Cornejo, un cumananero que afirmaba tener 124 años, quien se convierte en su principal fuente oral. Incluso se reproduce parcialmente dicho encuentro en el que el anciano explica que:

Hace aproximadamente 80 años atrás, un día conversé con mi taita, le pregunté cómo había sido la vida de sus antepasados y me dijo que su tatarabuelo le había contado a su bisabuelo, y su abuelo a su taita que en el año 1555 ya se conocía que habitaban los indígenas, hasta que uno blancos venidos de España se apropiaron de todos los campos del Alto Piura (2007, p. 24).

Lo que se aprecia aquí es que el informante apela a su tradición oral familiar y actualiza la memoria histórica para dar cuenta de la historia de su colectividad. El resultado es un texto en el que se fusionan y confunden dos voces narrativas en primera persona: a) la de don Fernando-narrador que cuenta los hechos que él mismo experimentó en un pasado más reciente e incluso inmediato; y b) la de Víctor León Cornejo, convertido en un segundo narrador que relata los hechos de un pasado más lejano y lo acontecido en tiempos de la hacienda. Para ambas narraciones se ha preferido el uso de las comillas.

Además, tampoco se debe olvidar que se incluyen las versiones de los otros informantes o, mejor dicho, son vueltas a contar para completar aspectos de la historia de la comunidad. Es común el uso de expresiones como “me decía” o “me contó”. Por eso, se

trata de un testimonio polifónico, porque a la voz del narrador principal se le suman las de los otros informantes. En muchas ocasiones el “Yo” individual se transforma en “nosotros”, para aludir a los “yapateranos” (p. 55), un colectivo cuya condición social y lucha contra el olvido, la invisibilización y la marginación se ven también representados.

En tercer lugar, en este discurso testimonial se aprecia que el “Yo” se dirige permanentemente a un “ustedes” inclusivo. Barranzuela señala que en más de una ocasión se observan expresiones como “quería decirles” (p. 34), “quiero manifestarles” (p. 52), “como ustedes saben” (p. 59), “quiero recordarles” (p. 65), “quiero hacerles saber” (p. 65), etc. Esto se entiende porque ocurre la existencia de un narrador que entabla un diálogo con un narratario o receptor de la comunicación que se configura como parte del discurso enunciado.

Esto me lleva a pensar lo siguiente. Por un lado, en el nivel intratextual, se da una comunicación narrativa entre un “Yo” (narrador patriarcal) y un “ustedes”, para quienes se hace necesario el ejercicio de recordar y confirmar lo ya sucedido en el pasado, como también informarse de aspectos desconocidos de la historia de la comunidad. Por otro lado, en el nivel extratextual, se establece cierta complicidad con el lector, quien quizá se identifica, conmueve o solidariza, lo que solo es posible al establecerse también un diálogo entre el emisor del discurso testimonial y el receptor del mismo.

En cuarto lugar, en *Historia de Yapatera*, el narrador dice textualmente: “permitan que les cuente la historia de mi pueblo” (2007, p. 23). Lo que viene en seguida es la narración de la diáspora de los negros traídos como esclavos y, al cabo de varias generaciones, convertidos en ciudadanos peruanos. Es también la historia de la hacienda (primero cañavelera y luego algodонера) y su caducidad, del establecimiento del régimen de las cooperativas, del fracaso de la Reforma agraria y el parcelamiento de la tierra, la migración del campo a la ciudad, el cultivo del

mango y su comercio exterior. Como apunta César Espinoza, a propósito de una reseña, “la obra de F. Barranzuela revisa la memoria, la historia y el olvido de una parte de la historia política en un microespacio regional, Yapatera-Piura, entre los siglos XVI-XXI” (2009, p. 363).

Sin embargo, considero que hay un tópico más trascendental en este trabajo, pues Yapatera, al ser uno de los poblados más antiguos, logra convertirse en un centro del poder económico, político y social de la zona, para luego ser relegado por otras localidades del Alto Piura con las que compite (Chulucanas y Morropón). Es decir, de distrito encumbrado pasa a ser un centro poblado menor. Este hecho es descrito en el libro, apelando a las fuentes orales como a las fuentes bibliográficas, con el ánimo de evidenciar la injusticia y la marginación a la que esta población ha sido sometida. Como consecuencia, hay un silencio, algo que no se dice directamente.

Postulo que la lectura del testimonio de Barranzuela plantea varias estrategias como construcción textual: a) narra una versión popular y no oficial con pretensiones de verdad que contradice o intenta corregir la versión hegemónica; b) busca hacer escuchar los intereses de la comunidad que él representa para así lograr su reivindicación; y c) apela al lector letrado que desconoce su realidad con el fin de lograr su solidaridad. Esto último es fundamental, ya que se establecen diferencias en el circuito comunicativo entre el testimoniante/gestor (en este caso, perteneciente a la etnia negra, marginalizada y subalternizada históricamente), el testimonio (más que individualizado es representante de una colectividad) y los posibles receptores del mismo (un lector no subalterno, occidental y blanco).

Volviendo al texto en análisis, ¿por qué el pasado es tan importante recordar? ¿Qué otros temas se desarrollan? Conuerdo con Patricia Varas cuando afirma que “la memoria colectiva es más que la colección de recuerdos individuales. Tiene el valor de re-

forzar el sentido de comunidad y reafirmar los vínculos sociales a través de una construcción dialógica, inclusiva y, principalmente, oral” (2011, pp. 345-346). Ya hemos visto que para la producción de *Historia de Yapatera* se ha recurrido a la memoria oral y colectiva. El narrador se muestra integrante y partícipe de su localidad; es más, se reafirma con una identidad propia, orgullosamente heredero de ancestros negros. Asimismo, se comparte en común un pasado de esclavitud. No hay rechazo ni subestima; por el contrario, se aprecia una valoración positiva que subvierte lo establecido, tal como en esta cita: “que se avergüencen ellos los descendientes de negreros, que tenga vergüenza la sociedad que permitió y permite tales abusos y prácticas racistas” (Barranzuela, 2007, p. 23).

Como ya he adelantado, en esta obra se plantea varios ejes temporales. El primero es el pasado más lejano, que coincide con el periodo de la hacienda colonial y esclavista, en la que conviven unos pocos indios y los negros cuyas labores “eran muy sacrificadas” (2007, p. 32) y “los castigos muy severos” (2007, p. 39). Varios son los relatos que describen la explotación, el castigo (se usa el cepo y el látigo) y el padecimiento del esclavo. No hay posibilidades de enfermarse o de disminuir la carga laboral. El amo, al ver con extrañeza sus prácticas religiosas, los convierte al cristianismo y les presenta a un santo para venerar (San Sebastián), con lo que impone la religión católica y logra la sumisión de los esclavos.

Este es un periodo de aprendizaje también para el negro esclavo que desconoce la geografía, la fauna y la flora de la zona. Así, empieza a construir casas de adobes labrados, moler y preparar arroz cocido y chicha con ayuda del batán hecho de algarrobo, lavar con las semillas del checo, curarse con hierbas medicinales, etc. El otro aspecto es que concibe estrategias de resistencia activa (la rebelión masiva y violenta, la agresión física en defensa del caído) y pasiva (la negación de las mujeres a embarazarse y dar origen a una prole esclava).

El segundo eje temporal, ligado al anterior, es la etapa de la hacienda republicana, primero cañavelera y luego algodонера, todavía sostenida por esclavos en el siglo XIX y por peones en el XX. La situación de explotación no cambia para el trabajador del campo. Lo que va a cambiar es la condición de distrito de Yapatera, relegado por Chulucanas y Morropón, quienes más tarde se disputan la condición de capital de la provincia. El informante agrega que “Yapatera, como pueblo, no pudo surgir [...] porque los hacendados no quisieron, a ellos no les convenía que hubieran autoridades dentro de su hacienda [...] no quisieron que tampoco haya escuelas” (2007, p. 55).

El tercer eje temporal está dado por el presente; entiéndase bien, más reciente y hasta inmediato. Este periodo coincide con la culminación del sistema de haciendas y la llegada del cooperativismo. Esto gracias a la Reforma Agraria impuesta en el gobierno del Gral. Juan Velasco Alvarado. El peón se convierte en propietario de las tierras. Después, este sistema caduca y se instaura una etapa distinta en la que impera la producción principalmente del mango, el limón y otros cultivos de panllevar. Asimismo, Yapatera experimenta un proceso de modernización, todavía incipiente y a largo plazo, pues se organiza la primera escuela, se establece el puesto policial y la dependencia municipal, se instaura el agua potable, se construye la carretera asfaltada que comunica con Chulucanas, etc.

Por último, *Historia de Yapatera* posee una temática variada que revela una riqueza cultural y musical, en la que cobran relevancia las costumbres (alrededor del ciclo de vida como el bautizo y el entierro), la medicina folklórica, los carnavales, las festividades religiosas (en homenaje a San Sebastián y el Señor de la Piedad), los festivales de baile de tondero y las competencias de cumanana, etc. En buena cuenta, es el testimonio de la vida de mujeres y hombres yapateranos que experimentan, además, los cambios de su localidad, según las exigencias del capi-

talismo agrario, la modernidad y la política regional y estatal.

### El análisis de la cumanana, canción de competencia

Uno de los aspectos más valiosos del libro de Barranzuela es la inclusión de la tradición de la cumanana como parte de su repertorio temático. Pero, ¿qué significa este vocablo y cuál es su origen? ¿En qué áreas ha sido más difundida? ¿Cuál es su estructura compositiva y qué temas posee? ¿Cómo puede clasificarse? ¿Qué ha planteado la crítica y la historiografía peruana al respecto? Estas son algunas de las interrogantes que responderé en este apartado para, luego, analizar algunas muestras de las cumananas que aparecen como parte del libro en cuestión.

En la actualidad, existe cierta bibliografía, aunque no muy abundante, que desarrolla el tema de la cumanana en nuestro país. Curiosamente, esta forma poética la encontramos integrada al contrapunto entre “Mano de Plata” y José Manuel Sojo, personajes muy conocidos de la obra novelística *Matalaché* (1928) de Enrique López Albújar. Aquí, se representa un contrapunto desigual, pues el primero, el retador, recita seis estrofas de cuatro versos cada una. Con más exactitud, cinco redondillas de rima abrazada (abba) y una cuarteta asonantada (abab). Mientras que el segundo, el contendor, responde a la llamada o el reto con una décima espinela (abba:ac:cddc). A pesar de ello, López Albújar es uno de los pocos escritores que describe esta tradición literario musical, ambientada ficcionalmente en una hacienda piurana en las postrimerías de finales de la Colonia e inicios de la República.

También están los trabajos que vienen del folklore, la antropología, la musicología y la lingüística. Quizá una de las recopilaciones que mejor conserva la práctica de la cumanana sea la realizada por Miguel Justino Ramírez Adrianzén, sacerdote que recorrió varias localidades del norte; entre ellas, Catacaos, Morropón y Huancabamba.

Él tiene en su haber dos libros, a saber: *Lo que el Cholo Cano me dijo – Folklore Morropo* (1950) y *Cumananas piuranas* (1955). En este último libro, Ramírez Adrianzén observa que las cumananas, al ser cantadas o entonadas, no necesariamente se rigen por la norma; es decir, la métrica, la rima, la consonancia, etc. Es obvio que esto se explica porque es una práctica oral cantada en la que interesa no solo la mnemotecnica, sino también la improvisación del ejecutante. Además, es interesante anotar que Ramírez Adrianzén incluye en este repertorio una variante conocida como chique. Este canto sería en realidad un huaino propio de la zona de Huancabamba, en el Alto Piura.

Esto nos lleva a reflexionar sobre los géneros de canciones de competencia desarrollados en el norte y, por extensión, en el resto del país. Veamos: a) existía un conjunto de variantes de la copla, así como otras formas poéticas. Se sabe de la décima y el socabón, las versadas, los tristes, el amor fino, etc.; b) eran cantadas o recitadas tanto en la costa como en la sierra; c) su denominación cambiaba según la zona; d) sus cultores eran sobre todo negros, indios y mestizos; e) su acompañamiento era preferentemente con arpa, luego con guitarra; f) tuvo mucha difusión en el pasado, probablemente con más acogida hasta mediados del siglo XX. En realidad, está por hacerse un estudio más exhaustivo de todas estas prácticas versadas. Lastimosamente, muchas de ellas han quedado en desuso y ya solo la cumanana, la copla o la décima siguen vigentes.

Dicho problema lo percibe Nicomedes Santa Cruz al publicar un breve artículo sobre este tópico, en el que señala tres elementos de importancia. En primer lugar, desde su punto de vista, la cumanana es un “vocablo kimbundo y de posible origen bantú”. En segundo lugar, “las cumananas son cuartetos (coplas de cuatro líneas de versos octosílabos, libres primero y tercero, y asonantadas segundo y cuarto) [...] Es una expresión popular que pertenece al género lírico-musical. Poesía interpretada para cantar

en contrapunto”. Finalmente, es de su opinión que “las cumananas nacieron en Piura, pero su cuna la disputan varios pueblos de esta región. Nosotros creemos que su cuna fue Morropón” (1972, p. 21). Estimo que no queda claro el significado etimológico del vocablo indicado y que se apresura al nombrar a un poblado como origen de esta práctica sin presentar evidencias fehacientes.

En 1975, William D. Tompkins, etnomusicólogo canadiense, realiza un trabajo de campo sobre la música afroperuana, por lo que viaja a Chincha, Zaña y Piura. En noviembre de ese mismo año, graba un contrapunto de cumananas en una hacienda de Lambayeque. Los versadores responden al apellido de Casiano, que procedía de Ferrañafe, y el otro, Bayona, natural de Batán Grande. Más tarde, en su tesis doctoral en inglés de 1982, aparece la transcripción de las cumananas, pero no el acompañamiento de guitarra.

Precisamente, releendo el notable trabajo de Tompkins (2011), en su versión traducida al castellano, considero que hay algunas ideas sobre la cumanana que merecen tomarse en cuenta. Primero, el investigador ubica esta práctica en Lambayeque y Piura, con cierta influencia en Tumbes y Cajamarca. Segundo, para él, el contexto donde se ejecuta está dado por las reuniones familiares y las chicherías. Tercero, según explica, “el texto utiliza cuartetos octosílabos y la rima suele ser la de la copla española (abcb), aunque a veces puede ser de la cuarteta (abab), redondilla (abba) u otras” (p. 82). Cuarto, la temática puede tratar el amor, la amistad, el patriotismo, la política e incluso adoptar la forma de adivinanza.

Estimo conveniente anotar que, aunque Tompkins explica que la práctica de la cumanana se extiende hasta Cajamarca, olvida mencionar que se refiere a la copla, cuya ejecución tiene una tonada distinta y se acompaña de otros instrumentos como el tamborete. En este departamento, es muy común escucharla a propósito de los carnavales y siempre en contrapunto. Sin duda, el indio

Mayta ha sido un gran difusor en su tiempo. En la actualidad, sus cultores han logrado reproducirla en grabaciones de CD y videos, así como tiene amplia difusión en la Internet. También, hay varias recopilaciones, aunque no objetivamente estudios académicos.

Otro investigador acucioso es Guillermo Durand Allison (1999), quien describe y analiza puntualmente cuatro expresiones de la costa, entre cantos y danzas. Ellas son el agua é nieve, el ingá, la cumanana y el samba landó. El trabajo de Durand Allison nos alcanza una bibliografía más detallada sobre esta materia, en especial publicada en el norte, en Chiclayo y Piura.

Quiero resaltar algunos aportes sobre el estudio de la cumanana. El autor informa que este género musical corresponde a los departamentos de Lambayeque, Piura, Tumbes y Cajamarca, y que en algún momento se cultivó en las provincias costeras de La Libertad. Asimismo, afirma que esta práctica tiene como acompañamiento la guitarra, y que en el pasado lo fue con arpa y vihuela. Además, Durand plantea que “algunas también forman parte del repertorio de otros géneros populares como el tondero, la marinera limeña o el amor fino” (1999, p. 30), y menciona varios ejemplos.

Efectivamente, la cumanana puede ser apreciada como parte del primer o segundo pie de la marinera limeña o glosa y fuga de un tondero tradicional. Este detalle merecería mayor estudio. Habría que agregar que es fácil identificarla como glosa en la décima contemporánea. Basta revisar la investigación sobre la décima que realizaron Nicomedes Santa Cruz (1982), Luis Rocca (1985) y (2010), César Huapaya Amado (2007), entre otros.

Asimismo, lo más aleccionador del texto de Durand es que reproduce dos contrapuntos de cumananas. Me interesa describir uno de ellos, el que coincide con el grabado por Tompkins en 1975. Sin embargo, la transcripción de Durand Allison es posterior, corresponde a 1989. Es más fiel a lo grabado y presenta algunas diferencias en la letra, sobre todo en la rima. Observo que el reta-



dor, Casiano, elige la copla española (abcb); en cambio, el contendor, Bayona, prefiere la redondilla (abba). En ambos casos, se trata de cuatro versos octosílabos.

En 2007, curiosamente, se publican dos trabajos como parte de un mismo libro. Me refiero a *Africanos y pueblos originarios (Relaciones interculturales en el área andina)*, editado por el Museo Afroperuano de Zaña. El primer texto, pertenece al profesor y escritor Carlos Espinoza León, quien ha escrito *Los Tutunderos*, obra en que, basado en una versión oral del pueblo Las Lomas en Piura, recrea la historia de un esclavo traído de Cumaná (actual Venezuela), quien bailaba una danza de herencia africana y recitaba versos en contrapunto con los locales. Esto explicaría, según el autor, el origen del tondero y la cumanana en la zona.

De la lectura de este artículo, concluyo que Espinoza León es un conocedor del tema. Cita un número considerable de fuentes escritas procedentes del norte. Lamentablemente, la bibliografía está ausente de este valioso trabajo. Es más, el escritor nombra a algunos de los investigadores que ya hemos visto con anterioridad. Además, proporciona algunas cumananas recogidas por él mismo en Morropón, Chulucanas y Las Lomas principalmente. En realidad, su artículo intenta reafirmar su propuesta sobre el origen de la cumanana, como ya se describió en el párrafo anterior. Después, reproduce algunas coplas recopiladas en Zaña, Piura y otros países. Sin embargo, lo más rescatable es la mención a dos prácticas musicales de Piura (propios de Yapatera, Las Lomas y Vicus): La salve de las vacas, que se solía cantar (con solista y coro) durante los velorios o después de la labor agrícola para divertirse. La otra es el baile del almidón, que se realizaba al finalizar la producción de bolas de almidón de yuca en la hacienda. En ambos casos, se trata composiciones de varias estrofas de cuatro versos octosílabos cada una.

El breve artículo de Guillermo Figueroa Luna y Ninfa Idrogo Cubas (2007) se centra en ofrecer algunas ideas e información so-

bre la práctica de la cumanana en la sierra de Piura, más explícitamente en tres caseríos del Alto Yamango, en la Provincia de Morropón. Obviamente, no hay un análisis interpretativo riguroso del contenido de los “versitos” que, por lo general, se ejecutan en contrapunto, sobre todo entre una mujer y un varón jóvenes.

Los recopiladores presentan algunas muestras de su trabajo y, finalmente, el contrapunto entre dos versadores que responden a dos etnias distintas: uno es afrodescendiente y el otro, andino. Una rápida lectura del texto deja entrever el humor y la sátira de los versos, en los que se ha optado por la clásica forma poética de la copla española (abcb), aunque no necesariamente son todos octosílabos.

He revisado la escasa bibliografía sobre la cumanana y ya se empieza aclarar de qué se trata y cuál es su importancia para la literatura peruana. Ahora me voy a detener en el vocablo mismo. ¿Cuál es su etimología? ¿Qué significa? En realidad, no hay una certeza sobre la procedencia lingüística de esta palabra, solo una hipótesis. Fernando Romero (1988) propone que es un afronegrismo y, por tanto, la incluye en su diccionario. Según lo indagado por él, sería un vocablo de origen kikongo, una lengua bantú de origen africano que aún se habla en Angola y el Congo. Para fundamentar esta idea, el investigador acude a un tal ¿Laman?; por cierto, un autor y una fuente que no aparece en la bibliografía adjunta del libro. Mejor será remitirse a la cita. Según Romero, “**Kūmana** (recíproco de **kūma**, ‘comer, frecuentar, disputar’) tiene como acepciones ‘hacer probar; ensayar alguna cosa mutuamente, como un trabajo; rivalizar, luchar o tratar de hacer el mismo trabajo, etc.’ Y **kūmanana** significa ‘aguardar, esperar, contar con una respuesta’” (1988, p. 91).

Esta definición incide en el sentido de que dos contendores rivalizan y realizan un mismo ejercicio lingüístico, pues se busca la respuesta del otro. Es lo que suele ocurrir en el contrapunto entre “cumananeros”, enten-

dido como forma poética o canción de competencia. La musicóloga Chalena Vásquez (2013) es de la misma opinión y postula también que cumanana es un vocablo de origen kikongo. Para ello, apela a un diccionario de la lengua. Hasta aquí el avance de lo investigado sobre esta materia por el momento.

Considerando todo lo desarrollado sobre la cumanana hasta aquí, y con el ánimo de responder las interrogantes iniciales de este apartado, planteo algunas proposiciones. El significado del vocablo cumanana está todavía por confirmarse, aunque hay algunas aproximaciones. Su origen es indeterminado. Con ese nombre, ha tenido gran difusión en departamentos como Lambayeque, Piura y Tumbes. En base a las fuentes y las recopilaciones, se sabe que una cumanana está compuesta por cuatro versos octosílabos, cuya rima asonantada es abcb, y quedan libres el primero y el tercero. Su temática es variada, aunque con mayor incidencia se observa el amor y la ironía o burla. Finalmente, al ser una canción de competencia, puede presentarse incluso como adivinanza y respuesta.

Me queda dilucidar un asunto más, la recepción de la crítica literaria y la historiografía. Es sorprendente, pero el único autor que se ocupa del tema es César Toro Montalvo en su libro *Historia de la literatura peruana* (1994). En el tomo IV, correspondiente al costumbrismo y literatura negra del Perú, se aprecia una sección de diez páginas dedicada a la cumanana. Como es de costumbre en el historiador, abunda en citar a otros para ofrecer varios ejemplos de aquello que está tratando. En este caso, Toro Montalvo se ha basado en la novela *Matalaché* de Enrique López Albújar, el *Romancero piurano* de Teodoro Garcés y *Comunidad indígena* de Hildebrando Castro Pozo. Es evidente que su conocimiento de fuentes escritas sobre la cumanana es limitado y superficial.

Ahora, regreso al libro que es motivo de análisis en este capítulo para una lectura interpretativa de las cumananas recopiladas por Fernando Barranzuela, y aportar con algunas ideas. *Historia de Yapatera* ofrece

al lector una sección denominada “Cumananeros los de mi tiempo”, que me parece muy atractiva. Se nombra a cuatro poetas y se presentan sus versos a lo largo de seis páginas. Consignó treinta cumananas. En este trabajo han sido enumeradas según el orden de aparición. No es mi intención realizar el análisis de todo este apretado corpus. Me dedicaré solo a algunas de ellas.

En primer lugar, me centraré en el plano de la expresión. Lo que se observa es lo siguiente: a) predomina la rima asonante abcb y, en otros casos, la rima encadenada o abrazada abab; b) la estrofa se constituye por cuatro versos octosílabos, aunque no es extraño contar un heptasílabo o un eneasílabo; c) en el análisis silábico se presenta con frecuencia la sinalefa; y d) se usa como elementos retóricos la metáfora, el símil, la aliteración, la anáfora, la hipérbole, etc.

A lo anterior se suma una lógica en la composición de la cumanana; es decir, los dos primeros versos plantean una idea inicial a manera de proposición o tesis; en cambio, los dos últimos versos, el tercero y el cuarto, se plantean como contraposición o resolución final. Es común ver una relación causa-efecto en estos versos, de ahí que se utilice conjunciones o locuciones adversativas, de consecuencia, continuativas y causales (pero, así, aunque, cuando, porque, etc.).

En segundo lugar, en el plano del contenido, este tipo de forma poética puede presentarse en primera, segunda o tercera persona gramatical. Lo más reiterativo es contar con la presencia de una relación comunicativa entre un locutor en primera persona (Yo) que se dirige a un alocutario en segundo persona (Tú). Esto se percibe cuando la cumanana trata el tema amoroso. Es claro que el amado pretende enamorar o seducir a la amada:

Que lindos ojos que tienes  
de gusto te los comprara  
aunque plata no tuviera  
con el corazón pagara  
(Barranzuela, 2007, p. 68).

Dices que no me quieres  
 tus ojos dicen que sí  
 entonces si no me quieres  
 por qué preguntas por mí  
 (Barranzuela, 2007, p. 70).

O en la siguiente en que se muestra el  
 obstáculo amoroso:

Quisiera subir al cielo  
 aunque el aire me haga pedazos  
 aunque tus padres no quieran  
 quiero morir en tus brazos  
 (Barranzuela, 2007, p. 68).

Incluso, puede adquirir un sesgo más  
 pícaro y hasta atrevido con connotaciones  
 sexuales:

Yo soy como la Avestruz  
 que anda en el bosque espeso  
 aunque te toquen el ciezo  
 no te molestes por eso  
 (Barranzuela, 2007, p. 72).

También pueden aludir al rechazo o el  
 desprecio de la amada:

Puedes quedarte tranquila  
 harás lo que tú quieras  
 y yo seguiré con vida  
 llorando por otras tierras  
 (Barranzuela, 2007, p. 69).

Cuando sepas que he muerto  
 me encontrarás entre flores  
 cuando vayas a mi tumba  
 suspira pero no llores  
 (Barranzuela, 2007, p. 70).

Incluso puede tratar la ruptura amorosa  
 o la separación de la pareja:

El amor y el interés  
 se fueron al campo un día  
 más puede el interés  
 que el amor que me tenía  
 (Barranzuela, 2007, p. 70).

Sin embargo, más llama la atención  
 aquellas en que la amada es nombrada con  
 elementos de la naturaleza, en especial las  
 que aluden a la flora y la fauna de la región  
 de Piura:

Plantita de albahaca verde  
 flor de primavera  
 si quieres buscarte a otro  
 espera que yo me muera  
 (Barranzuela, 2007, p. 69).

Canta canta chiroquita  
 arriba de ese algarrobo  
 anda dile a tu hermanita  
 que esta noche me la robo  
 (Barranzuela, 2007, p. 71).

Es conveniente observar que una misma  
 cumanana puede presentar varias versiones,  
 ya que este es un fenómeno común en la tra-  
 dición oral y musical. Así, la siguiente es una  
 versión menos elaborada que la anterior.

Canta canta chiroquita  
 arriba de ese limón  
 anda dile que no cante  
 porque me lastima el corazón  
 (Barranzuela, 2007, p. 71).

Para terminar, cuando el locutor es en  
 primera persona (Yo), la cumanana logra  
 elevarse a una reflexión sobre la vida o la  
 muerte, la pobreza, la política, el amor, etc.,  
 a pesar de su brevedad. Me interesa desta-  
 car dos en adelante. La primera muestra una  
 voz femenina y el tratamiento del desdén  
 amoroso:

Soy una muchacha peruana  
 que ama a su bandera  
 pero un beso en la boca  
 no se lo doy a cualquiera  
 (Barranzuela, 2007, p. 69).

La siguiente cumanana plantea un locu-  
 tor que autodefine su ser como pertenecien-  
 te a una etnia, a la que valora positivamente,

con lo que logra afirmar su identidad afrodescendiente.

Yo soy negro mi señor  
y no niego mi color  
entre perlas y diamantes  
el negro es el mejor  
(Barranzuela, 2007, p. 71).

He de agregar que una versión de esta forma poética ya la había recogido el escritor Pedro M. Benvenuto en su libro *Quince plazuelas, una alameda y un callejón* (1983). Sin embargo, el primer verso resulta incompleto y no alcanza hacer un octosílabo como los demás:

Negrito soy,  
yo no niego mi color,  
pues de las “especerías”  
la pimienta es la mejor.  
(Benvenuto, 1983, p. 75).

En el análisis comparativo de ambos textos, concluyo lo siguiente: a) un locutor que elige la primera persona y, por tanto, la conjugación del verbo ser en presente (soy) que le da fuerza al verso; b) el color de la piel es destacado, pues el locutor se muestra contradictoriamente orgulloso de este; c) se usa el símil o la comparación con elementos naturales; y d) se elige el adjetivo “mejor” para cerrar la proposición conclusivamente.

Para terminar, los géneros de canciones de competencia desarrollados en el norte y en el resto del país van disminuyendo hasta dejarse de practicar muchos de ellos. Ya solo quedan para mencionar la décima, la copla y la cumanana como prácticas más difundidas. La primera es mayormente recitada y muy pocos conocedores la cantan en socavón. En cambio, las dos últimas todavía siguen siendo cantadas, aunque falta una mayor atención a la transcripción del toque de la guitarra que la acompaña.

En específico, sobre la cumanana, esta puede ser entendida como un género lírico musical de competencia producto del sin-

cretismo cultural, ya que se entrecruzan tres elementos, a saber: a) en rigor, es una forma poética emparentada con la copla española (abcb); b) los cultores han sido y son afrodescendientes, indígenas y mestizos; y c) la tonada de la canción es muy similar al triste andino.

En conclusión, *Historia de Yapatera* de Fernando Barranzuela devela la rica expresión cultural, musical, dancística, literaria y religiosa de toda una colectividad. La historia oral, transmitida de generación en generación, es recopilada como una forma de respuesta al olvido impuesto por la historia oficial. De esta manera, este libro contribuye a la visibilización de Yapatera, la reafirmación de la identidad afroperuana y se opone radicalmente a la marginación y la discriminación, a la que ha sido sometida esta comunidad a través de los años.

## Referencias

ALZAMORA, A. (2007). Identidad, cultura y desarrollo sostenible en Yapatera-Piura. En Arteaga, S. & Rocca, L. (Eds.), *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)* (pp. 257-267). Lima: Museo Afroperuano de Zaña.

\_\_\_\_\_ (2008). *Al pie del cerro Puntudo. Relatos yapateranos*. Lima: Cedet.

\_\_\_\_\_ (2009). *Cuentan los antiguos. Añoranzas y tradiciones ancestrales*. Lima: Municipalidad de Chulucanas – Cedet.

BARRANZUELA, F. (2007). *Historia de Yapatera*. Piura: Municipalidad Provincial de Piura.

BENVENUTTO M., Pedro M. (1983). *Quince plazuelas, una alameda y un callejón*. Lima: Fondo del Libro Banco Industrial del Perú.

BEVERLEY, John (2004). *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.

DURAND ALLISON, G. (1999). Canto y danza. Cuatro expresiones de la costa peruana (Agua e nieve, ingá, cumananas y samba landó). *Cuadernos Arguedianos*, 2, 25-38.

ESPINOZA, César. (2009). La historia de Yapatera. Barranzuela y la escritura de las estructuras y las sensibilidades. *Investigaciones sociales*, 22, 358-363.

ESPINOZA LEÓN, C. (2007). Cumanana creación literaria regional de Piura. En Arteaga, S. & Rocca, L. (Eds.), *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)* (pp. 199-228). Lima: Museo Afroperuano de Zaña.

FIGUEROA LUNA, G. & IDROGO, N. (2007). Las cuartetitas o cumananas, espacio compartido entre andinos y afroandinos: casos de Cajamarca y Piura. En Arteaga, S. & Rocca, L. (Eds.), *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)* (pp. 229-239). Lima: Museo Afroperuano de Zaña.

HUAPAYA, A. & AUGUSTO, C. (Comp.) (2007). *La décima en Chile y Perú. Homenaje a Lázaro Salgado Aguirre*. Lima: Gobierno de Chile – Embajada de Chile en Perú.

JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

LEWIS, Oscar (1971). *Los hijos de Sánchez, autobiografía de una familia mexicana*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique (1983). *Matalaché*. Lima: Peisa.

MATOS MAR, J. (1986). *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* Lima: Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura, UNESCO – Banco Internacional del Perú.

MATOS MAR, J. & CARBAJAL, J. (Comp.) (1974). *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

NIZAMA, Eduardo (9 de julio de 2015) Al esclavo en Yapatera se le vendía como un animal (Entrevista a Fernando Barranzuela Zevallos). *La República*.

QUISPE, Antonio (2003). *De la pampa. La presencia afro peruana en el desarrollo de la agricultura en Cañete*. Lima: Apeido.

RAMÍREZ, M. (1954). *Lo que el cholo Cano me dijo... Folklore morropano*. Chiclayo: Imprenta de los Talleres Gráficos Castillo.

\_\_\_\_\_ (1955). *Cumananas piuranas: recogidas en Huancabamba, Morropón y Catacaos*. Chiclayo: Imprenta de los Talleres Gráficos Castillo.

ROCA REY MIRO QUESADA, B. (Ed.) (1995). *De cajón Caitro Soto. El duende en la música afroperuana*. Lima: Servicios Especiales de Edición S. A. del Grupo Empresa Editora El Comercio.

ROCCA, Luis (1985). *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

\_\_\_\_\_ (2010). *Herencia de esclavos en el norte del Perú. (Cantares, danzas y música)*. Lima: Cedet.

ROMERO, Fernando (1988). *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROSTWOROWSKI, María, et al. (2000). *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SANTA CRUZ, Nicomedes (19 de marzo de 1972). Las cumananas. *La Nueva Crónica*, p. 21.

\_\_\_\_\_ (1982). *La Décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

TALLER DE TESTIMONIO (1986). *Habla la ciudad*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana - UNMSM.

TOMPKINS, William. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú – Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TORO MONTALVO, César. (1994). Costumbrismo y Literatura negra del Perú. En *Historia de la literatura peruana*. T. IV. Lima: A. F. A. Editores.

VARAS, P. (2011). Memoria y postmemoria en Rigoberta: la nieta de los mayas. *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, 74, 329-350.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, R. (2013). ¿Manyas? – Presencia africana en el Perú. En *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes* (pp. 21-33). Lima: Cedet.

VELÁSQUEZ BENÍTES, O. (2003). *El pueblo negro de Ypatera. Tradición, fe y esperanza*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

VICH, Víctor (2001). *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Universidad del Pacífico – Instituto de Estudios Peruanos.

ZAMUDIO, D. (1995). *Piel de mujer. Testimonio de Delia Zamudio*. Lima: Fovida.



Fotografía: Sharún Gonzales