

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia



ISSN: 2518-4105

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

AÑO VI, N.º 6, 2021

Juan Manuel Olaya Rocha

Fundador y director



D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

FUNDADOR Y DIRECTOR

Juan Manuel Olaya Rocha
Universidad Federal de Minas Gerais

COMITÉ EDITORIAL

Víctor Salazar Yerén
*Escuela de Educación Superior Pedagógica
Pública "San Francisco de Asís"*

José Miguel Vidal Magariño
Pontificia Universidad Católica del Perú

Ana Maria Infantes Mendoza
Universidad Nacional Federico Villarreal

Juan José Valdez Fernández
Universidad Nacional Federico Villarreal

Juan Manuel Olaya Rocha
Universidad Federal de Minas Gerais

COMITÉ ACADÉMICO

M'bare N'gom
Morgan State University

Dorian Espezúa Salmón
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

José Campos Dávila
UNE - La Cantuta

Yobani Maikel Gonzales Jauregui
Universidad Federal de Minas Gerais

Germán Peralta Rivera
Universidad Nacional Federico Villarreal

DIAGRAMACIÓN

D'Palenque Editorial

DIBUJO DE PORTADA

Ángel Reyes Centeno (LION)

EDITORIAL

© D'Palenque Editorial
Mz. K 17 Lote 10, Angamos II - Ventanilla
Callao - Perú
Teléfono: (51) 991074183
www.dpalenque.com.pe

COLABORADORES

Dimas Arrieta Espinoza (Perú)
Nécker Salazar Mejía (Perú)
Octavio Santa Cruz Urquieta (Perú)
Milagros Carazas Salcedo (Perú)
Milena Carranza Valcárcel (Perú)
Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante (Perú)
Andernísia Messias (Brasil)
Máximo Torres Moreno (Perú)
Luz Ramírez Ojeda (Perú)
Mónica Carrillo Zegarra (Perú)
Lorena do Rosário Silva (Brasil)
Fidel Alcántara Lévano (Perú)
Ana Mércia dos Santos (Brasil)
Marcos Antonio Batista da Silva (Brasil)
Rocío Ferreira Reverditto (Perú)
William Tompkins (Canadá)
Luis Eduardo Campos Yataco (Perú)
Daniel Mathews Carmelino (Perú)
Alessandra Corrêa (Brasil)
Víctor Salazar Yerén (Perú)
José Miguel Herbozo (Perú)
Manuel Barrós (Perú)
Hernán Hurtado Castro (Perú)
Cledja Souza Nascimento (Brasil)
Fernando Ojeda Mendoza (Perú)

REVISTA VIRTUAL

www.dpalenque.com.pe

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional
del Perú N° 2016-14917

ISSN: 2518-4105

revista@dpalenque.com.pe
www.dpalenque.com.pe

Esta revista forma parte del proyecto cultural y literario «D'Palenque: literatura y afrodescendencia», iniciativa independiente y autofinanciada creada el año 2016 en Lima, Perú, para promover el rescate, difusión y revaloración de la literatura y cultura afrodescendiente del Perú y Latinoamérica.



D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

AÑO VI - N.º 6

2021

ÍNDICE

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

- Dimas Arrieta Espinoza y Nécker Salazar Mejía** / Memoria oral y tradición popular en *Poemas afroyungas* de Enrique López Albújar 8
- Octavio Santa Cruz Urquieta** / Don Nico, el primer dramaturgo negro del Perú 16
- Milagros Carazas Salcedo** / Versos itinerantes del huanchihualito, canto de yunza afroandino 26
- Milena Carranza Valcárcel** / El arte es nacer sin pensar o la vida del arte visual afroperuano 34
- Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante** / Los Gamarra, pintores decimonónicos: reconstruyendo la memoria y la identidad de la familia Santa Cruz Gamarra 46
- Andernísia Messias** / Más allá de la ciudad letrada: Nicomedes Santa Cruz y la literariedad de los «otros» 62

CREACIÓN LITERARIA

- Máximo Torres Moreno** / *Madame bantú* / *Gorée* / *Ewe Orisha* / *Son chalaco* 72
- Fernando Ojeda Mendoza** / *Homenaje a Cañete* / *El cajón peruano* 76
- Mónica Carrillo Zegarra** / *Día Internacional de la Mujer* 78
- Lorena do Rosário Silva** / *Exílio* 79
- Luz Ramírez Ojeda** / *Claroscuro* 80
- Fidel Alcántara Lévano** / *No luce el saber color* 82
- Ana Mércia dos Santos** / *Un samba-enredo afrodiaspórico* 83

ENTREVISTAS

- Marcos Antonio Batista da Silva** / Diálogos literarios contemporáneos y antirracismo: entrevista con Marcel Velázquez Castro 86
- Rocío Ferreira Reverditto** / Una amistad eterna como la canela flor: Victoria Angulo Castillo de Loyola y Chabuca Granda Larco 94
- William Tompkins** / Entrevista a Ernesta Laguna Indalecio en San Luis de Cañete (1976) 104

BREVES NOTAS

- Víctor Salazar Yerén** / Entre la realidad y la ficción: el caso del soldado Ildefonso 108
- Alessandra Corrêa** / A Delia Zamudio con amor 114
- Daniel Mathews Carmelino** / «Joche»: palabras (y canciones) que persiguen 116

TRADUCCIÓN

- José Miguel Herbozo** / «Movimiento en negro» y otros poemas, de Pat Parker 120
- Manuel Barrós** / «¡Jimmy!», de Amiri Baraka 128

RESEÑAS

- Hernán Hurtado Castro** / *Los jesuitas y los esclavos en Hispanoamérica siglos XVI-XVIII* de Jean-Pierre Tardieu 134
- Cledja Souza Nascimento** / *Violeta y Transcaribeñx* de Yolanda Arroyo Pizarro 136

COLABORADORES

138

Artículos académicos

Memoria oral y tradición popular en *Poemas afroyungas* de Enrique López Albújar

Dimas Arrieta Espinoza

Universidad Nacional Federico Villarreal

Nécker Salazar Mejía

Universidad Nacional Federico Villarreal

Resumen: El presente trabajo estudia la reelaboración de la memoria oral y la tradición popular de la costa norte de Piura en el poemario *De la tierra brava. Poemas afroyungas* (1938) de Enrique López Albújar. Con tal fin, se analizan los temas y tópicos de la literatura oral de dicha región que recrea el autor en su poemario, la influencia de los recursos formales de la oralidad piurana como base del plano expresivo de los poemas y los procedimientos de construcción textual que intervienen en su composición. Al respecto, la tradición oral y musical afroperuana tiene influencia en el plano formal y el contenido temático del libro. En el marco de una poética afroyunga, López Albújar aborda la identidad piurana, reelabora formas poéticas y musicales tradicionales, narra hechos y acontecimientos de la historia piurana y describe a conocidos personajes del imaginario regional y del contexto social.

Palabras clave: Enrique López Albújar; poética afroyunga; memoria oral; literatura piurana

Abstract: This paper studies the re-elaboration of oral memory and popular tradition of the north coast of Piura in the poetry book *De la tierra brava, Poemas afroyungas* (1938) by Enrique López Albújar. To this end, the article analyzes the themes and topics of the oral literature of said region that the author recreates in his poems, the influence of the formal resources of Piuran orality as the basis of the expressive plane of the poems and procedures of textual construction involved in its composition. In this regard, the Afro-Peruvian oral and musical tradition influences the formal level and thematic content of book. Within the framework of an Afroyunga poetry, López Albújar addresses Piura's identity, re-elaborates traditional poetic and musical forms, narrates facts and events in Piuran history and describes well-known characters from the regional imagination and the social context.

Keywords: Enrique López Albújar; Afroyunga poetics; oral memory; Piuran literature

Introducción

En el campo de la literatura peruana, la literatura regional es una de sus expresiones de mayor vitalidad; en particular, la literatura centrada en la vida, las costumbres y la historia de la provincia. En ese marco, los escritores, a través de su obra, recuperan la memoria oral de los pueblos del Perú, cuyas formas, estrategias, temas y motivos se reelaboran en el cuento, la novela o la poesía. De este modo, la recreación de la tradición popular es clave para poder apreciar y valorar el sentido de la obra de los escritores.

Uno de los mayores escritores peruanos del siglo XX es Enrique López Albújar (Lambayeque, 1872 - Lima, 1966), cuya producción literaria empieza a desarrollarse en la década del veinte dentro de la vertiente de la literatura in-

digenista. Su obra comprende varios géneros, ya que cultivó el cuento: *Cuentos andinos* (1920) y *Nuevos cuentos andinos* (1937); la novela: *Matalaché* (1928) y *El Hechizo de Tomayquichua* (1943); la poesía: *Miniaturas* (1895), *De la tierra brava. Poemas afroyungas* (1938) y *Lámpara votiva* (1964); el ensayo: *Los caballeros del delito* (1936); y la autobiografía: *De mi casona* (1924) y *Memorias* (1963). Dicha producción ha sido estudiada por la crítica literaria, con preferencia y con marcado interés por la narrativa. Sin embargo, el género poético es uno de los menos conocidos y estudiados de la obra de López Albújar, por lo que está aún pendiente su respectiva valoración. En tal sentido, creemos necesario y pertinente realizar un estudio y un rescate de dicha obra poética.

En el espacio geográfico de Piura, eran conocidas las etnias de procedencia africana que estuvieron al servicio de las casas haciendas, tanto en la sierra como en la costa piurana. En ellos, destacaba el talento creativo, ya que demostraban su arte verbal a través de las cumananas, versadas, canciones y danzas como el tondero. Esa huella sirve de base a la «poesía afroyunga» de López Albújar, que se halla conformada por décimas, coplas, cumananas, etc. Su poesía, en ese sentido, es una recreación literaria de la oralidad popular piurana.

Nuestro trabajo se centra en el estudio del poemario *De la tierra brava. Poemas afroyungas* de López Albújar, que se sitúa en la vertiente de la literatura oral piurana. Nuestro objetivo es analizar la influencia de la tradición popular en el contenido y composición de dicho poemario. Para tal fin, realizamos una aproximación a la forma como se reelabora la memoria oral y la tradición popular de la costa norte piurana en el poemario, a través del estudio de los temas, motivos y tópicos de dicha región y de la influencia de los recursos formales, versificatorios y expresivos de la literatura oral en la estructuración del texto. Desde nuestro punto de vista, existe una estrecha relación entre los procedimientos de construcción textual procedentes de la literatura oral y la composición del poemario.

Formación étnica y tradición cultural y musical en Piura

Compuesto por poesías escritas entre 1923 y 1937, el libro *De la tierra brava. Poemas Afroyungas* (1938) de López Albújar se inscribe en el contexto de influencias culturales, expresivas y artísticas de origen afroperuano. Dichas marcas, a la vez, se relacionan con la historia de una etnia de zambos provenientes de la isla de Madagascar, que se asentó en Piura, Morropón, Chulucanas y Yapatera, que se distinguió por sus cualidades para la lírica y la danza. Ello propició un mestizaje verbal y cultural con los sujetos originarios, como vicus y tallanes, y las etnias ancestrales. Esta alianza cultural trajo como resultado el surgimiento de cumananas,

décimas, coplas, versadas y canciones en la poesía; y de tonderos, marineras, golpe de tierra, golpe checo, etc., en la danza.

Debido a esta influencia, en Piura se desarrolló un complejo musical y cultural que se relaciona con la danza en una estructura musical: el tondero, la canción, el triste (lloro), el llamado con el tambor, los movimientos de cadera, la celebración y el baile. Todas estas expresiones están vinculadas con los estados de ánimo, el lamento, la alegría, la liberación de los cuerpos y almas, la purga emocional, la sanación, y el rechazo y odio a los patrones y hacendados.

La oralización de la lírica popular mestiza es hoy el origen de la tradición de los grandes compositores de tonderos, valeses y marineras como los interpretados por Miguel Correa Suárez, Rafael Otero López, Adrián Flores Albán, Pedro Miguel Arrese, entre otros. De igual modo, es la base de la creación de los compositores populares de descendencia *mangache*, que han traspasado con sus composiciones las fronteras regionales y nacionales, y se han escuchado a nivel internacional en versiones de conocidos cantantes.

El poemario *De la tierra brava. Poemas afroyungas* de López Albújar

El poemario *De la tierra brava. Poemas afroyungas* de López Albújar, compuesto de 24 poemas, por lo general, hace referencia a la sierra piurana: Ayabaca, Huancabamba y Morropón, donde transcurrió la infancia del autor, y aborda temas y motivos del contexto social piurano. El libro emplea recursos expresivos de las viejas cumananas y los instrumentos del «buen decir» popular; además, utiliza versos de siete, ocho, nueve, diez y once sílabas que, en combinación con otras formas métricas populares, conforman variadas estrofas.

Las poesías del libro comprenden loas, romances, estampas, cuadros descriptivos y narrativos. A través de ellos, se cuentan historias, acontecimientos o relatos de algún hecho importante de la vida de la comunidad u ocurrido fuera de ella. En algunos de los poemas, priman

una intención festiva y un sentido del humor, que son propios de la idiosincrasia del norte del Perú y que se pueden apreciar también en canciones y danzas.

En el libro de poesía de López Albújar, el ambiente piurano, los personajes de la memoria popular y los hechos históricos recreados se articulan con los recuerdos, los testimonios y las evocaciones del autor. Al igual que en sus libros de impronta autobiográfica como *De mi casona* y *Memorias*, la importancia del recuerdo personal es clave para comprender el sentido de la obra del autor.

Evidenciando la influencia de la tradición oral en la poética regional del norte del Perú, el poemario de López Albújar es un libro fundacional que antecede a una importante producción literaria. En ese sentido, en el curso evolutivo de la poesía peruana, se desarrolla una vertiente que guarda filiación con la poesía de López Albújar: *Feria de los romances* (1940) y *Huacatil* (1966) de Nicanor de La Fuente (Nixa), *Floresta de cristal* (1981) de Elvira Castro de Quiroz y *Los aires de alhelí* (1988) de Marco Antonio Corcuera. Los poemarios mencionados se hallan en estrecho diálogo con las poéticas de tradición oral que se reelaboran en la poesía culta.

Aproximaciones críticas al poemario

Los pocos estudios sobre la poesía de López Albújar nos refieren aspectos relacionados con su capacidad creativa y subrayan el vínculo de su poesía con temas sociales y su esencia piurana. Así, para Clemente Palma (1939), López Albújar demuestra un talento en la composición poética, lo que se pone de manifiesto en el tratamiento de los temas, la utilización de los recursos expresivos, la referencia a personajes de la historia norteña, la recreación de costumbres tradicionales y la narración de escenas de la vida piurana. La vida de los bandoleros es un tema de interés en el poemario, y se vincula con el estudio dedicado por el autor a dicho fenómeno social en *Los caballeros del delito*, además de ser motivo de inspiración de poesías y can-

ciones tradicionales en la costa norte, así como un conocido tópico de la narrativa peruana.

Enfatizando la relación entre la poesía de López Albújar y los temas sociales, Francisco Távora (2019) destaca el sentido crítico de los versos del autor:

La escritura de la poesía está directamente relacionada con los problemas sociales, la poesía problematiza y critica el curso de la historia social para reconducirla; por defecto, la imagen del poeta que proyecta este modo de comprender la poesía es la de uno que asume su papel protagónico dentro del curso de la vida social de su nación; un poeta que busca el equilibrio, la igualdad y la justicia (2019: XIV).

Por su parte, Ricardo González Vigil (2019) pone de relieve las «raíces piuranas» del libro de López Albújar y sostiene que el título *De la tierra brava. Poemas afroyungas* corresponde a un modo de caracterización del periodo modernista y postmodernista:

No se trata meramente de la especificación del ámbito geográfico, histórico y social, sino de la importancia que se le atribuía al determinismo geográfico, racial y a la herencia genética para moldear a las personas (su idiosincrasia, sus creencias y costumbres (2019: XXVIII).

Otro aspecto importante es que el libro se corresponde con la geografía y la identidad de Piura. En ese sentido, González Vigil (2019) afirma que el título del libro se relaciona con el calor y apunta al «clima caluroso de la costa piurana»; por ello, el libro reafirma las características del escenario como una fuerza vital: ser tierra de «arena y sol». Así, afloran en sus versos hondas «raíces piuranas».

Por su parte, Tamayo Vargas (1976) considera que el poemario tiene un «tono colorista» y un «sabor costumbrista», aunque solo rescata el poema «El río de mi aldea». Basándose en que el libro tal vez no haya tenido «una gran impresión», su punto de vista limita las posibilidades de lectura que el texto ofrece, pues no permite ahondar en sus estrechos vínculos con la oralidad y la tradición cultural afroperuana. Por último, Miguel Carhuaricra (2019: 244) sostiene que el libro de poesía de López Albújar «apuesta por el contenido temático y atiende

poco las formas expresivas»; además, en el poemario hay un «predominio de la descripción y la alabanza de la geografía piurana». En el libro, «existe una concepción épica de objeto lírico de cada poema» que se dirige a «la información y narración de una realidad local» (244).

Creemos que el poemario debe ser objeto de una relectura y nuevas aproximaciones para abordar los temas que trata, como la historia social, la presencia de sujetos marginales, la identidad piurana, el escenario lugareño y la naturaleza. En particular, es clave un estudio de la reelaboración de la oralidad popular en el libro y la relación de su temática y formas expresivas con influencias de la tradición afroperuana.

La noción de «poética afroyunga»

Mediante la noción de «poética afroyunga», podemos acercarnos al libro *De la tierra brava. Poemas Afroyungas*. De acuerdo con la explicación y definición que ofrece López Albújar (2019), se trata de una poesía propia de «una tierra bravía», por lo que se nutre de «un sentimiento rebelde»; este es un rasgo que distingue a la geografía, a la naturaleza y al espíritu piurano. El sujeto afroyunga es el personaje clave en el libro de poesías de López Albújar. La valoración de su protagonismo nos sitúa ante la literatura que centra sus temas en la marginalidad social. Al respecto, es de interés el juicio del autor sobre su arraigado espíritu de valentía:

Por ese mestizo afroyunga, que en Pichicha y en Junín, a punta de lanza y filo de sable, supo abrirse paso hacia las cumbres de la libertad, y por ese otro que, ante las persecuciones de la justicia y los asedios policiales prefiere a las seguridades de la vida carcelaria los peligros de la vida bandolera (2019: 89).

Además de referirse al medio y al personaje, la expresión «poética afroyunga» constituye una vertiente de la poesía que guarda estrecha filiación con la tradición oral por la reelaboración de formas populares de la poesía y la canción del norte peruano. Ello ahonda en el mestizaje verbal que ingresa al plano de la escritura y de la poesía culta. Dado el carácter excluyente del canon de la literatura peruana, este no ha sido

un tema de estudio en la crítica literaria, por lo que se hace necesaria su valoración.

Poesía popular y literatura oral

Ubicado dentro de las poéticas de tradición oral, el libro de López Albújar reelabora la literatura oral como las cumananas y sus estrategias discursivas. Conjugando versos de diferente medida y diversas estrofas, con predominio de formas de la poesía popular que permiten reproducir el ritmo, la entonación y la modulación de la oralidad, los poemas describen a personajes de la vida local, narran historias y escenas costumbristas o relatan episodios acaecidos en las comunidades de Piura. En algunos casos, por la linealidad del relato en verso, gracioso, pícaro y con mucho humor, los poemas se asemejan a los viejos romances españoles.

Para Nicomedes Santa Cruz (1982), un rasgo predominante en la poesía de origen afroperuano es la oralidad, lo que se percibe en diferentes aspectos formales y de composición: los recursos populares, las estrofas tradicionales, el uso de metros de la canción norteña, las apelaciones y el contrapunto, además del registro de un léxico local. Con algunas particularidades, estas características se observan en el corpus del poemario de López Albújar. Dichos rasgos también se pueden apreciar en todas las cumananas, versadas, coplas y arte verbal popular de acuerdo con Miguel Ramírez Adrianzén (1955) y Genaro Maza (2009).

El registro léxico es también un aspecto clave en la expresión del lenguaje afroperuano. Así, es importante hacer mención de sus peculiaridades lingüísticas, ya que connotan una semántica popular que se ha conservado en el poemario de López Albújar al igual que numerosos piuranismos y dialectalismos. Fernando Romero (1988), Edmundo Arámbulo (1995) y Esteban Puig-Tarrats (2007) describen los rasgos de este léxico a partir de su naturaleza fonética, su procedencia africana, su carácter popular y su poder expresivo. Relacionado con estos aspectos lingüísticos, el poemario de López Albújar evidencia, en el plano del lenguaje, la huella de esta importante fuerza expresiva.

El glosario de voces regionales que figura al final del poemario (2019: 209-210) es un claro indicador de la particularidad lingüística del lenguaje piurano. Podemos citar, por ejemplo, las siguientes expresiones: «claro» (chicha destilada), «caída y limpia» (especie de casino... solo se juega en Piura), «chicha» (la picantería piurana), «faique» (especie de algarrobo), «pitingo» (apodo de ciertos negros de Morropón) y «sambio» (el equivalente del misti en la sierra peruana).

Los poemas de López Albújar evidencian el fenómeno de la oralidad inscrita como lo plantea Jorge Marcone (1996) en el sentido de la inscripción del registro oral en la letra escrita. Por otro lado, al poner de relieve la reelaboración de la literatura oral, el poemario revela la capacidad de la oralidad para tensionar la letra y, a través de ella, hacerse sentir en el texto escrito. De este modo, podemos afirmar que la «heterogeneidad social y cultural» que distingue a la interrelación entre la oralidad y la escritura en la literatura peruana, siguiendo las ideas de Antonio Cornejo Polar (1994), se puede observar en la literatura culta que tiene una inspiración afroperuana. En tal sentido, el libro de poesía del autor se ubica en el marco de las poéticas regionales de tradición oral y guarda estrecha relación con las literaturas no canónicas y los sistemas literarios no oficiales, según la propuesta de Cornejo Polar (1989) sobre el funcionamiento del campo de la literatura peruana.

Temática, tópicos y mivos

El libro de poesía de López Albújar posee la condición de ser una poética original, porque está trenzada sobre la base de tres identidades: afro, yunga y española; es decir, contiene un legado tripartito en una sola poética, que es la que inspira los poemas afroyungas. En sus versos, figuran seres de la vida cotidiana y del espacio marginal, así como costumbres de los pueblos que tienen como marco la geografía y el paisaje de Piura. Por otro lado, es importante la referencia a protagonistas de episodios de violencia social y a personajes vinculados con la tradición musical afroperuana. El autor identifica los tó-

picos que se desarrollan en los poemas precisando la fuente de procedencia: «motivo piurano», «motivo catacao» o «motivo morropano».

Con énfasis en la pérdida del arte musical tradicional debido a los cambios que se producen en la cultura local y que repercuten en su conservación, el tópico de la música popular de origen afroperuano se desarrolla en los poemas «El Culén» y «Los Diablicos». El título del primer poema se refiere a «una danza ritual mangache, con música y canto» (Puig-Tarrats: 2007: 56). En estrofas formadas por cuatro versos decasílabos, el poema se centra en «El culén de Natasia y Paisuco», en cuyo espectáculo destaca el «estridente y triunfal» sonido del arpa y cómo el negro Paisuco ejecuta «su caja vibrátil». Ambos instrumentos dan vida al tondero:

Manos y arpa que en sabio
fuego y fuga le dan a un tondero,
a la vez que la negra Natasia
con su voz va avivando el incendio (2019: 153).

No obstante, el sujeto lírico lamenta la progresiva pérdida del culén como tradición musical: «¡Ay culén!, ¡ay culén!, ¡ay culén!, / ya pasaste, ya nadie te canta, / ya el tondero se ha ido, se ha ido... / ya enterraron a los golpes del arpa» (2019: 154). La razón se debe a que otro tipo de música desplaza a las tradiciones locales: «[...] hoy es música gringa y mecánica / la que mueve caderas y pie» (2019: 153).

En el poema «Los Diablicos», el enunciator lírico contrasta el arte musical «negroide» de otros tiempos con el arte del momento presente descrito en el poema. Desde su punto de vista, la música evoluciona a la par que cambian también las condiciones en que se cultiva, por lo que el arte musical no es el mismo. Se percibe, pese a ello, cierta nostalgia por el arte tradicional: «¡Ah, qué pobres Diablicos los Diablicos de ahora!». El poeta recuerda cómo pasa el tiempo: «¡Ah los viejos Diablicos! esos que al son negroide / de tambor, bombo, bajo, pistón y clarinete, / sabían tejer, raudos, con los pies arabescos» (2019: 189). Y sigue evocando:

¡Qué fugas y qué quiebres de africana elegancia,
derrochados al ritmo de una música breve,

hispida, eyaculante, en que todo se crispa
y parece que fuera, por erecto, a romperse (2019: 190).

Atrás queda el recuerdo del zapateo de quienes encarnaban el arte musical anterior, como «el borrao Caiguas, el fiero Chepecera, Manuelico, el mulato y Chirinos, el negro», por lo que la danza «de africano trasunto» fue cediendo ante el arte de otros que «son los diablicos que hoy en mi pueblo bailan».

La violencia social recorre los versos del poemario de López Albújar y tiene como personajes al bandido, al bandolero y a quienes mediante el miedo y la bala crean el desconcierto en los pueblos y aldeas de Piura. Dicha temática se desarrolla en los poemas «La muerte del bandido», «La cruz del camino» y «Los pitingos». En «La muerte del bandido», los versos narran la muerte del conocido bandolero Froilán Alama que azotaba la vida piurana en las primeras décadas del siglo XX: «¡Ya mataron a Alama! ¡Ya mataron a Alama!» (2019: 135), noticia que se difunde rápidamente «por ciudades y campos», primero, en forma oral, y después a través de la prensa escrita. No obstante, en el seno del dolor familiar, se anuncia una respuesta:

[...] un mozo, que ha empuñado carabina y espuela,
Jura solemnemente: -¡Yo te vengaré, padre!
¡Yo te vengaré, padre! (2019:137).

«Los Pitingos», poema escrito en versos de seis sílabas y con una estructura dialogada, es un texto infaltable en todas las antologías de la poesía piurana. Es una narración de la llegada al pueblo de un grupo de jinetes que conforman una «pandilla negra» y cuya aproximación despierta temor entre los pobladores:

Ya vienen, ya vienen,
raudos, vocingleros,
por el Chililique,
diez jinetes recios,
coral y azabache,
marfil, plata y hierro.
Son los mozos crudos,
busca y compra pleitos,
los negros pitingos
de Corral de en Medio (2019: 138).

Los pitingos siembran el miedo «haciendo un reguero / de tiros al aire» y actúan de manera desafiante. Luciendo ponchos, carabinas y som-

breros hacen su aparición en el pueblo en el Día de Todos los Santos. Pero el signo de la tragedia y la muerte también juega en contra de ellos, pues uno de los pitingos, Gervasio, muere de un tiro «por la culpa / de la Montalbana, / que a los dos a un tiempo / les hacía cara» (2019: 144).

«La Doralisa» y «La Cuyusca» son dos poemas que tienen como protagonistas a mujeres negras que pregonan y venden frutas y picarones. El primer poema se centra en la sensualidad a partir de la descripción del cuerpo de la mujer y narra el interés de los jóvenes por verla mientras ella ofrece sus frutas por el pueblo: «...más de un mozo inquieto, / sale presuroso, fingiendo, a comprarle, / pero más que a eso, a robarle un beso» (2019: 130). Doralisa tiene una «cadena larga de galanes» que «hartos ya de blancas» van «en pos de chilcanos, piqueos y zambas». El segundo poema, que reproduce las modulaciones del lenguaje popular, es una muestra de la poesía jocosa y festiva en la que predominan la picardía y el humor. Los versos que inician el poema son una muestra de la literatura oral piurana:

Genitivo cuyusque, dativo cuique,
y por si no me entiendes, china, qué digo,
el cura de la esquina que te lo explique (2019: 205).

La Cuyusca es «la negra de los bollos y picarones» y los va pregonando desencadenando «un estremecimiento de simpatía». Repitiendo los versos a su paso se dirige a una imaginaria escucha: «y por si no me entiendes, china mañosa, / el hombre que tú sabes que te lo explique, / ¡que te lo explique!» (2019: 207).

El lenguaje popular con las características idiomáticas propias del dialecto piurano recorre los versos del poemario. En el poema «La chicha», se observa el léxico regional piurano referido a la bebida, a la comida y a los utensilios que se suelen emplear para tomar y comer: «guas», «poto», «pillar», «piqueo», «seco e chabelo», «hijera», «pescuecico», etc. Marcas del lenguaje oral se encuentran en el poema «¿Jura, china?», donde, mediante un diálogo entre una madre y su hija sobre la confesión de las faltas de esta ante el cura, se recupera el habla campesina:

Dejó la india el tejido
 Y preguntó a la muchacha:
 –¡Ya estás de regreso, China!
 –¡Ya estoy de regreso, mamá!
 –De juro que le'as contau
 al cura todas tus mañas,
 pa ver si así te compones
 y no sos tan malgeniada (2019: 184).

Adquiere un singular valor la permanente referencia a las provincias que forman parte de Piura, su historia y personalidad, que es un motivo tratado en los poemas «La abuela gloriosa», «Payta», «Sullana» y «Morropón», en los que también se exhorta a mejorar y a actuar con proyección al futuro. Asimismo, «La soberbia del algodón» y «Nuestro señor el algarrobo» ponen de relieve la naturaleza piurana y su especial simbolismo. De este modo, la temática que se aborda en el libro de López Albújar también se propone afirmar la identidad piurana.

Conclusiones

Adscrito a las poéticas regionales, el poemario *De la tierra brava. Poemas afroyungas* de López Albújar destaca por la recreación de la

literatura oral del norte del Perú, en especial, de la literatura popular piurana y de la tradición afroperuana. El libro registra el dialecto piurano y marcas de la oralidad de los sujetos afrodescendientes a través del ritmo, la entonación y el léxico local; además, el autor reproduce estructuras musicales, estrofas y formas tradicionales de la composición poética y musical norteña.

El poemario de López Albújar, inspirado en las raíces piuranas, encarna la «poética afroyungas» mediante la interrelación entre tradiciones populares, afroperuanas y mestizas. En sus versos, se reelabora la literatura oral, se describen conocidos escenarios, se presentan a personajes del contexto social del norte y se recrean escenas de la vida cotidiana de los pueblos de Piura. De este modo, mediante la valoración de dicho libro de poesía, proponemos resituar el lugar del género poético dentro del conjunto de la obra literaria del autor; así, podemos sostener que la poesía es uno de los géneros de mayor potencialidad expresiva en dicha producción literaria.

Bibliografía

- Arrieta, Dimas (1993). *Camino a las Huarungas*. Lima: Antares Artes y Letras.
- Arámbulo, Edmundo (1995). *Diccionario de pe-ruanismos*. Piura: Concejo Provincial de Piura.
- Carhuaricra, Miguel (2019). «Reseña de Enrique López Albújar». *Obras completas. Poesía*. T. II. *Revista Oficial del Poder Judicial*, 10(12), 241-248.
- Castro de Quiroz, Elvira (1981). *Floresta de cristal*. Piura: Consejo Provincial de Piura.
- Corcuera, Marco Antonio (1988). *Los aires del alhelí*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Corcuera, Arturo (2009). *Carnaval de coplas cajamarquinas. Antología y comentarios*. Lima: Antares Artes y Letras y Buenaventura.
- De la Fuente, Nicanor (1940). *La feria de los Romances*. Lima: edición del autor
- _____ (1966). *Huacatil, romances*. Lima: edición de autor.
- Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.
- _____ (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte.
- González Vigil, Ricardo (2019). «Valoración poética de Enrique López Albújar». En Enrique López Albújar (2019). *Poesía. Obras completas*. T. II. Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial.
- López Albújar, Enrique (2019). *Poesía. Obras completas*. T. II. Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial.

_____ (1938). *De la tierra brava. Poemas afroyungas*. Lima: Editora Peruana.

Marcone, Jorge (1997). *La oralidad escrita*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad del Perú.

Palma, Clemente (1938). «Prólogo». En Enrique López Albújar (1938). *De la tierra brava. Poemas afroyungas*. Lima: Editora Peruana.

Puig-Tarrats, Esteban (2007). *Breve diccionario folclórico piurano*. 3ª ed. Lima: Universidad de Piura.

Maza, Genaro (2009). *Las mejores cumananas piuranas*. Piura: Casa Editora Piuranidad.

Ramírez Adrianzén, Miguel (1955). *Cumananas piuranas. Recogidas en Huancabamba, Morropón y Catacaos*. Chiclayo: Imprenta Castillo.

Romero, Fernando (1988). *Quimba, fa, malambo, ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Santa Cruz, Nicomedes (1982). *La décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Tamayo Vargas, Augusto (1976). *Literatura peruana*. 2 t. 4ª ed. Lima: Peisa.

Távora, Francisco (2019). «Enrique López Albújar: juez y poeta». En López Albújar, E. (2019). *Poesía. Obras completas*. T. II. Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial.

Don Nico, el primer dramaturgo negro del Perú

Octavio Santa Cruz Urquieta
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen: A 150 años del nacimiento de Nicomedes Santa Cruz Aparicio, quien nació en Lima el 13 de septiembre de 1871, sus descendientes nos encontramos ante el objetivo de reunir la información de la familia Santa Cruz Gamarra, a fin de visualizarla como un fenómeno integral que abarca ya varias generaciones. En esta tarea, consideramos prioritario recuperar la imagen (el perfil) de quien fue el primer nombre visible de este grupo humano, cuya presencia en el arte y la cultura del Perú se mantiene ininterrumpida por décadas. Habida cuenta de cuán difícil habría sido el ascenso para una persona de modesta extracción socioeconómica, además de su oscura pigmentación, presentamos el obituario que a su fallecimiento le fuera dedicado por un comentarista en un diario. Además de relevar sus méritos, elogia sin ambages sus logros, ya que estaba bien informado de su obra, la cual fue prolífica para la época y vinculada a lo más graneado del mundo de las candilejas. Presentamos, también, una lista de sus escritos y la lectura comentada del fragmento de una de sus obras.

Palabras clave: teatro peruano; afrodescendientes; familia Santa Cruz; Nicomedes Santa Cruz Aparicio

Abstract: One hundred and half years after the birth of Nicomedes Santa Cruz Aparicio, who was born in Lima on September 13 of 1871, we, his descendents are aiming to gather the information of Santa Cruz family throughout the generations in order to conceive it as a whole. In this task, we consider a priority to recover the profile of whom was the most well known figure of this kin, whose presence in peruvian arts and culture extends uninterruptedly over the decades. Here, we present the obituary dedicated to this Afro-peruvian man of humble origin by a commentator in a newspaper. In addition to highlighting his merits, he openly praises his achievements, since he was well informed of his work, which was prolific for the time and linked to the most outstanding of the footlight world. We also present a list of his writings and the commented reading of the fragment of one of his works.

Keywords: peruvian theater; Afro-descendants; Santa Cruz family; Nicomedes Santa Cruz

Nicomedes Santa Cruz Aparicio, un escritor negro en la Lima del 900

Don Nicomedes nació en Lima el 13 de septiembre de 1871. Fue hijo de Pedro Santa Cruz y de Jacinta Aparicio. Tuvo dos hermanos menores conocidos, Teresa y Lino, que no dejaron descendencia. Siendo apenas un niño, en pleno estado de emergencia al inicio de la Guerra del Pacífico, y mientras Lima asistía al bombardeo del puerto del Callao, se decidió su partida hacia los Estados Unidos de América.

Don Nicomedes retornó al país a principios del siglo XX. Al reencontrarse con sus hermanos Teresa y Lino, y con su padrino, el pintor Demetrio Gamarra, se enteró de que su padre había fallecido el 10 de diciembre de 1897 y su madre diez años antes. No tenemos con exactitud la fecha de su retorno. Los testimonios de sus



La foto al momento de la partida. Otra copia del daguerrotipo se encuentra en el archivo Courret. BNP.



Foto del retorno de los EE. UU.

hijos sitúan esa fecha entre 1898 (*dixit* Rosalina) y 1903, poco antes del fallecimiento de don Demetrio (1904).

Al retornar, luego de más de dos décadas en los Estados Unidos, tendría por lo menos 27 años. Venía cargado de intensos recuerdos de los años vividos, que lo acompañarían por siempre, y de los que contó poco a sus hijos. Es muy probable que hayan sido días azarosos, pues el proyecto inicial con el que partió se truncó cuando aún era muy joven y sin haber completado la meta propuesta.

Según comentó, habían partido del Callao, bajo los cañonazos y en contiendas con las tropas chilenas, pensando que era el fin del mundo. En tal circunstancia, su padre había consentido en que un ciudadano norteamericano allegado a la familia, que viajaba mucho por barcos, lo llevara a vivir consigo. Gratamente impresiona-

do al ver que el niño prefería leer mientras los chicos de su edad jugaban, decidió «apadrinar» esta vocación y le prometió velar por la educación que merecía.

Unos años más tarde, un ya casi jovencito Nicomedes escribiría a su padre que las condiciones habían cambiado diametralmente. El jefe de familia de la casa donde vivía había fallecido tempranamente y sus herederos no suscribían la promesa de amplio apoyo, por lo que no le quedaba sino proseguir su camino como pudiera. Pese a las dificultades, había decidido no retornar aún al Perú hasta considerar completada su instrucción.

A partir de entonces, queda un vacío como de diez años desde que, ya en la mayoría de edad, viajaría por varios países de Norte y Centroamérica en busca de su destino. Esta parte de su historia, tal vez de grandes peripecias, nos ha llegado como un tanto fabulada y alimentada solo por breves comentarios, de los que apenas una que otra frase suelta llegó a sus hijos menores.

Sin embargo, en mi rol de historiador del arte, al abrir el baúl con sus pertenencias —las que hace más de medio siglo me entregó Fernando, mi padre, quien era uno de los hijos mayores (el cuarto) de don Nico—, me encontré con esta fotografía que pongo a vuestra consideración (pág. 18) y que ciertamente nos habla de una vida trashumante, al parecer en medio de un viaje o de alguna gira. Aquí apreciamos a don Nico, en primer plano, a la derecha, sentado. No habría sido tan fácil el camino de vuelta al terruño, pero por los subsiguientes sucesos en su vida, su gran motor y empuje han de haber sido los muchos sueños que aún tenía por realizar.

Como equipaje traía una amplia biblioteca y su elección había sido el mundo de la cultura. Su formación y preferencias eran poco comunes. Sin embargo, al retornar a la tierra que lo vio nacer, las obras que escribió fueron finalmente sobre temas de carácter marcadamente local o de actualidades. Seguramente, en aquel entonces —como ahora— no abundaban aquí personalidades como él: leía a Shakespeare en su lengua, se declaraba kantiano y prefería a Wagner.



Don Nico, en primer plano, a la derecha, sentado.

No precisamos hacer muchos esfuerzos de imaginación para visualizar que, a lo largo de su vida literaria, la cual llegó a contabilizar varios años de presentaciones, cada estreno ha de haber significado un logro ganado, lo que se dice, a pulso. Bien sabemos que nuestro medio cultural no se caracteriza precisamente por vivir esperando que aparezca un hombre negro para otorgarle el lugar destacado que pudiera corresponderle en las preferencias de la crítica especializada, gracias al favor del público.

En la prejuiciosa Lima de principios del siglo XX, don Nicomedes logró ser un autor teatral de reconocido prestigio. Sus obras, presentadas con los elencos más renombrados del momento, alcanzaron buena cantidad de representaciones; el autor, su lugar dentro de los círculos correspondientes de artistas y literatos, como lo atestigua la primera plana de un periódico local.

Su vida teatral data de las primeras décadas del siglo XX. Escribió comedias y zarzuelas sobre temas costumbristas, varias de ellas con música orquestal de su propia autoría.

Las obras de don Nicomedes Santa Cruz Aparicio

Sus obras más conocidas fueron «El confort del hogar», estrenada en 1908, y «El servicio obligatorio», que se estrenó en 1909, según consta en las páginas de *El Comercio* y *Variedades*. Si tenemos en cuenta que Rosalina —su primera hija— nace en 1908 y Pedro —el segundo— en 1909, es de suponer que la distribución del tiempo y las fuerzas entre la diaria subsistencia y la producción del arte eran bastante apretadas. Para la economía de cualquier familia que no pertenecía a una clase acomodada, ha de haber significado una dura prueba. Sin embargo, las líneas reservadas para la cara menos maravillosa de esta historia no serán desarrolladas en estas páginas, porque no llegaron con precisión hasta nosotros. Por lo general, llegado el caso, hasta los comentaristas más exigentes suelen contentarse discretamente con una frasecita socorrida acerca de «aquella persona que se encuentra detrás de un hombre exitoso».

En 1908 estrena «El confort del hogar».
 En 1909 estrena «El servicio obligatorio», letra y música.
 En 1913 estrena la zarzuela «Katarina».
 En 1915 termina el libreto de «El heredero», zarzuela en 5 cuadros, verso y prosa.
 En 1917 repone «El confort del hogar», en el Teatro Colón
 En octubre de 1918 estrena «La princesa de Borbón» -1923
 En 1920 «Los vecinos»,
 «El premio de Navidad» 1914 - 1923

En 1921, el artículo «El teatro peruano» en la revista *Mundial*, cita su nombre en la lista de autores en actividad. También encontramos reposiciones eventuales datadas hasta agosto de 1920 en el Teatro Mazzi, por la compañía nacional de zarzuelas y revistas Ureta-Rebolledo. Después de ello, don Nico continuó escribiendo periódicamente.

En 1923, termina el libreto de la comedia «Un don Juan criollo». Según los datos que tenemos a nuestra disposición hasta el día de hoy, se puede decir que las últimas representaciones datan de 1923. Sin embargo, prosiguió en su actividad de escritor. En 1948, termina el libreto de la comedia «Evolución», obra que

no fue llevada a las tablas. Sin duda, un seguimiento complementario a partir de los medios y repositorios de documentación podrá arrojar un perfil más detallado y pormenorizado. Su producción teatral está inédita.

En las décadas de los años treinta y cuarenta, don Nico formó parte de la vida cultural de Lima, participó en las actividades de varias agrupaciones como, por ejemplo, la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA). Por lo demás, mantuvo también un vínculo con la cultura y la lengua de su juventud. Recibía regularmente revistas y periódicos norteamericanos como *The Saturday Evening Post* y fue socio fundador del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) al crearse en Lima en el año 1938.

A edad avanzada y ya en sus cuarteles de invierno, llegó a ver los primeros éxitos de su hijo, el torero Rafael Santa Cruz Gamarra, quien debutó en la Plaza de Acho en 1947. Conoció también la producción de su hijo, el poeta Nicomedes Santa Cruz Gamarra, quien escribió su primera décima en 1949.



Don Nicomedes escribió comedias y zarzuelas sobre temas costumbristas, varias de ellas con música orquestal de su propia autoría. Como se puede observar, esta foto corresponde a «El servicio obligatorio».



Con cargo a un pronto desarrollo, no dejaremos de anotar que una parte importante de la obra de don Nico fue la que nos legó conjuntamente con su esposa doña Victoria Gamarra: sus diez hijos.

Obituario

Nicomedes Santa Cruz Aparicio falleció el 10 de julio de 1957. Adjuntamos la nota aparecida un mes después en *El comercio*, el 8 agosto 1957.

NICOMEDES SANTA CRUZ

Mañana se cumple el primer mes del fallecimiento de una antigua figura del teatro nacional, que no obstante la modestia de su origen y de su color, llevó al tinglado de las salas teatrales el aliento de su inspiración. Con Nicomedes Santa Cruz se ha ido así una tradición.

En los lejanos días de principios de siglo, cuando en los teatros campeaban las zarzuelas y los sainetes, y figuras prominentes de los escenarios españoles sentaban cátedra en nuestro ambiente, se inicia Santa Cruz como autor teatral. Había pasado treinta años de su vida en los Estados Unidos donde se familiarizo con el idioma y las costumbres, y no obstante ello, mantenía invivita la llama del criollismo y la chispa de un gracejo agradable. Amante de las letras, de la música y de la farza teatral; venciendo las incomprensiones del medio y de la época y luchando contra la adversidad, Santa Cruz logro ver representada su primera composición teatral denominada «El Confort del Hogar», comedia que se estrenó en el Olimpo, donde también, poco después, se efectuó una resonante función en honor del autor. Eran los días de 1908, y en la edición de *El Comercio* del 20 de mayo de aquel año, se le dedicó un merecido elogio que se insertó en la primera plana del diario.

Posteriormente Santa Cruz continuó incursionando en los escenarios limeños con otras obras: Todavía se recuerda su sainete «El Servicio Obligatorio», premiado en un concurso de teatro y estrenado también en el Olimpo; «Un don Juan

Criollo», sainete dramático que estrenó en el Teatro Municipal la compañía Flores-Romero, con quienes actuaban entonces María Catalá, Aurora Cerda, Alberto Ego Aguirre, los Fernández, Barrios, Pasquale, Guerrini y tantos otros actores que animaban por entonces nuestros perdidos escenarios metropolitanos. Con ellos vivificaba a través de sus obras plenas de humorismo y de intención las lejanas galas de la escena nacional.

Nueve fueron en total las obras teatrales que Santa Cruz estrenó entre nosotros que le valieron otros tantos triunfos, y no obstante compartir sus primigenias aficiones con el duro oficio de mecánico, con el que se ganaba el sustento y el de su familia, logró imponerse constituyendo una figura tradicional en el mundillo de la farza, por ser el primer autor de color que hemos tenido, que venciendo la adversidad hizo una labor perdurable.

Cuando se recogieron los telones, las bambalinas y los decorados; fugaron los traspuntes y enmudecieron los actores; cuando sobre el ancho telón de boca de los escenarios limeños se impuso el ecran y comenzaron a danzar las figuras animadas del cinematógrafo, Santa Cruz, como muchos otros autores nacionales, sumióse en las sombras del olvido. Había caído sobre el teatro un manto de silencio y apagadas las candilejas, comenzó a imperar la proyección ideada por los hermanos Lumiere. Sin embargo, el autor de otrora que acaparara la atención de los críticos y el aplauso de los públicos, continuó soñando con el teatro y componiendo. En 1947, vencido por la edad, presentó sin embargo una nueva obra a concurso. No se rendía pues al silencio. Y hace un mes, cuando su hado fatal determinó que su hijo Rafael, el de los lances suicidas en los casos taurinos sufriera un accidente en una plaza de Caracas, cerró los ojos para siempre Nicomedes Santa Cruz, llevándose una tradición.

(L. L.)

Hemos adjuntado esta nota necrológica, ya que, escrita en tono de reseña y crítica, nos agrega información importante a estas líneas, en las que estamos presentando, de manera general y aún sin agotar detalles, a nuestro autor. Se citan aquí varios nombres de artistas, cuya sola mención nos ubica, por su reconocida trayectoria y popularidad en las tablas, en el corazón de la escena de la época. Rescatamos también tres párrafos, uno que recuerda con carácter de constancia la producción teatral del autor: «Nueve fueron en total las obras teatrales que Santa Cruz estrenó entre nosotros que le valieron otros tantos triunfos». Además, luego de señalar que «no obstante la modestia de su origen y de su color», reliva el logro de haber tenido una presencia sostenida en el teatro y lo que esto significó en relación a las características de nuestro medio local. Asimismo, señala que don Nicomedes «llevó al tinglado de las salas teatrales el aliento de su inspiración», y resalta que «logró imponerse constituyendo una figura tradicional en el mundillo de la farza, por ser el primer autor de color que hemos tenido».

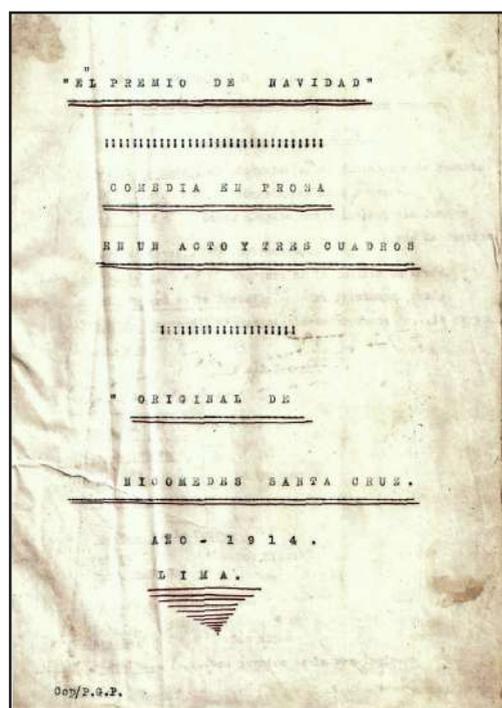
La tercera mención refiere, con tono de entendido, que la trayectoria de nuestro autor no fue cosa que pasara desapercibida: «el autor de otrora que acaparara la atención de los críticos y el aplauso de los públicos, continuó soñando con el teatro y componiendo». Acercándonos desde otro ángulo a estas mismas palabras, encontramos que, luego de referir la «modestia de su origen y de su color», el articulista cierra el párrafo inicial con una frase categórica y sonora: «Con Nicomedes Santa Cruz se ha ido así una tradición». Culmina su nota reiterando el vacío que significa su partida: «cerró los ojos para siempre Nicomedes Santa Cruz, llevándose una tradición».

Al parecer, lo que estaría recalcando es que don Nicomedes no solo toca temas de actualidad, sino que, por tener piel oscura y provenir de humilde estrato social, habla desde adentro, a diferencia de sus renombrados predecesores que se refieren a las clases populares de manera más distanciada. Recordemos que, de don

Felipe Pardo y Aliaga, se dice que era hombre de ideas aristocráticas y que Manuel Ascencio Segura era mestizo y de clase media. Y es curiosamente anecdótico que la atribución a don Nicomedes, en este obituario, corresponda casi exactamente a la frase con la cual, poco después, su hijo Nicomedes daría a conocer su propio rol artístico en la décima y el folklore: «Conserva la tradición Nicomedes Santa Cruz».

A más de medio siglo de su fallecimiento, el ICPNA le rindió un homenaje en noviembre de 2009, por haber sido su socio fundador. Por una singular coincidencia, este evento público, de ceremonia concurrida, se desarrolló un siglo después de sus primeros éxitos de 1908 y 1909.

Así, don Nicomedes Santa Cruz Aparicio fue el primer nombre visible de una familia, cuya presencia en el arte y la cultura del Perú se mantiene ininterrumpida por décadas. Y en lo concerniente al campo de las artes escénicas, de facto, fue el primer autor teatral negro del Perú. En relación a esta última aseveración, diremos que, acerca de lo oscuro de su pigmentación, no



Portada de «El Premio de Navidad» (1914)

creo que sea preciso agregar mayor documentación, ya que las fotografías hablan por sí solas. En lo referente las fechas de sus obras, quedan corroboradas en los comentarios y las notas periodísticas que, en la mayoría de los casos, incluyen las fechas de estreno. Finalmente, y con el fin de documentar su solvencia en el oficio,

nos aproximaremos a la escritura de don Nicomedes a través de un fragmento de su obra titulada «El Premio de Navidad», escrita en 1914, y en la cual actuaron Carlos Rebolledo, Pedro Ureta, Ernestina Zamorano, entre otros. Al lado izquierdo anotaremos nuestras observaciones, con las cuales articularé luego un comentario.

En esta escena, los personajes se encuentran reunidos en un interior.

Los parlamentos son participativos y coloquiales, como corresponde a una familia de clase media o baja.

En el trato despectivo de la señora, que «cholea» a la sirvienta, el autor nos muestra su conocimiento de la estratificación de la Lima republicana.

ESCENA III

D. Ismael, doña Marta, Beatriz, María Eugenia. Después Celestina, Beatriz y María Eugenia entran por la puerta.

Beatriz.- ¿Has llamado, mamá?

M. Eugenia.- (*alarmada*) ¿Qué hay?, ¿qué ha habido?

D. Marta.- (*Muy excitada*) ¡Oh, hijas mías!, ¡hijas mías! ¡La suerte... la suerte! Hemos sido favorecidas por la suerte. Figúrense ustedes. Diez mil libras. ¡Somos ricos... riquísimos! (*Les enseña la lista y el billete*) ¡Miren!

Beatriz.- (*Asombrada*) ¡Mamá... por Dios!

M. Eugenia.- (Id) ¡Madre de mi vida! ¡Que felicidad!

D. Ismael.- (*tosiendo*).- ¡Je, je, acuérdense de su padre que es el que ha puesto el huevo de oro.

Beatriz.- (*abrazándolo*) ¡Querido padre!

M. Eugenia.- (id) ¡Papacito de mi alma!

D. Ismael.- (*dejándose acariciar*) Sí, sí... estas explosiones de afecto suelen llegar un poco tarde... pero al fin... llegan.

D. Marta.- No te quejes Ismael, ya sabes que, a pesar de nuestras pequeñas diferencias domésticas, yo siempre he sido un ángel para ti.

D. Ismael.- Sí, mi querida, me consta. Las mujeres todas sois unos ángeles para con vuestros maridos, no obstante que el diablo, según cuentan, también fue un ángel.

(*Entra Celestina por el foro*)

D. Marta.- Chola, ¿por qué te has demorado?

Celestina.- El gringo pues, no despacha pronto, neña, Humm ¡déceme tantas lesuras!

D. Ismael.- Bueno, vamos a celebrar este acontecimiento de la Divina Providencia, con todos los honores debidos. ¡Celestina!

Celestina.- ¡Señor...!

D. Ismael.- ¡Vuela donde Spaguetti y dile que digo yo que te despache, inmediatamente, media docena de botellas de Champagne Cordón Rouge.

Desde la elección del nombre del tendero se observa la intención humorística.

La respuesta de la sirvienta está redactada fonéticamente, de modo que la actriz reproduzca las maneras del habla típicamente andina.

El motivo de «los aduladores», el querer «igualarse» a «los de enfrente» son propios de la temática local en su época.

El sufrimiento, la humillación, los aires y las ínfulas que se mencionan desembocan finalmente en una acusación descarnada. Nada de eso es aceptable si proviene de una mujer zamba.

¡Pronto! ¡Vuela!

Celestina.- (*saliendo a trancos largos por el foro con una canasta*) ¡Buino, señor!
¡Horita nomás regreso!

M. Eugenia.- ¡Papá!, que sorpresa va a causar esta noticia cuando se llegue a saber.

D. Ismael.- ¿Sorpresa? Hija mía, pshh... pero si ya lo sabe medio Lima.

Beatriz.- (*asombrada*) ¡Pero, papá!

D. Marta.- ¡Ismael, pero qué indiscreción!

Ismael.- ¿Indiscreción? ¿Por qué ha de ser indiscreción? ¿Acaso me he robado el dinero? Además, ¿cómo había yo de contener en mi cabeza lo que difícilmente puede caber en un costal? Es claro. O hablaba o reventaba y cualquiera revienta con un saldo de £p. 10.000 a su favor ¿Eh?

Beatriz.- ¡Figúrate la lluvia de felicitaciones que vamos a tener, papá!

D. Ismael.- Que lluevan.

D. Marta.- La casa va a ser estrecha para contener el gran número de visitas.

D. Ismael.- Bueno, si hay exceso, podemos utilizar el corral.

D. Marta.- ¿Qué? ¿Te has vuelto loco?

D. Ismael.- ¡Bah! Conozco a los míos ¡Ya verás! Ahora que somos ricos tendremos una jauría de aduladores para quienes cualquier barbaridad que se nos antoje cometer les parecerá una gracia, ya verás.

D. Marta.- Lo que más me complace en este momento es saber que ahora no solamente podremos igualarnos a las de enfrente, sino que habremos de superarlas en todo, ¡en todo!

Beatriz.- ¡Oh!, ya lo creo, mamá.

Marta.- (*Con desdén*) Lo que me ha hecho sufrir la madre de esas muchachas todos estos años; no sé cómo no me he vuelto loca. Los aires y las ínfulas que se ha permitido esa mujer. Como si la muy señorona fuera una persona de gran importancia. Toda ella pintada y empolvada que me parece un payaso. ¡La muy zamba!

Beatriz.- Y las hijas, mamá, ¿te has fijado? Sabiendo que nosotras no hemos podido competir con ellas, con qué intencionado mal gusto han hecho derroche de lujo para humillarnos.

D. Marta.- Pero niña, ¿qué nos va a humillar esa gente?

M. Eugenia.- Qué ocurrencia de Beatriz. Y respecto al lujo... pschh ¡Qué vulgaridad!

D. Marta.- ¡Unas verdaderas huachafas!

Beatriz.- ¡Qué cuerpos!, ¿verdad?

La conversación fluye de uno a otro personaje, todos participan con naturalidad, pero es de observar que el tono es de chisme y lo que en Lima se llama huachafería.

El señor de la casa no paga sus deudas y la esposa y las hijas se enojan con el tendero que pretende cobrar.

La idiosincrasia de lo que en habla criolla se llamaba «blanco pobre» se pone en evidencia al fin de la escena.

M. Eugenia.- (*Risas*) ¡Y qué tipos! Ja, ja

D. Marta.- En cambio ahora verán elegancia...

Beatriz.- Arte ...

M. Eugenia.- Y buen gusto

D. Marta.- (*desdeñosa*).- Desengañarse, la gente siempre es gente y siempre llega el momento de dar prueba de lo que es uno.

(*Regresa Celestina por el foro respirando con dificultad*).

Celestina.- ¡Neña! Dice el gringo Spaguetti que si li has visto poes cara di fraile. Dice que pagarás poes, primero, lo que dibis antes tener estómago para mandar pedir champaña. Y que irás pedir fiau... á tu águelita.

D. Marta.- (*horrorizada*) ¡Qué desvergüenza! ¡Qué desvergüenza!

M. Eugenia.- ¡Ah, gringo malvado!

Beatriz.- Habrase visto el atrevimiento...

D. Ismael.- (*sulfurado*) ¡Un zamarro, un zamarro! ¡Ahora mismo voy allá! Qué se habrá creído el muy bachiche, que está tratando con quién. Vas a ver, ahora le digo cuatro frescas, traigo el champaña y... y... no le pago hasta que me dé la gana. ¡No faltaba más!

ESCENA IV

D. Ismael, M. Paul, Spaghetti, D. Marta, Beatriz y María Eugenia.

(*Entra M. Paul por el foro seguido de Spaghetti, quien se queda en la puerta saludando con mucha ceremonia*).

M. Paul.- ¡Ah! señog don Ismael La Toggé. Bon jour monsieur, pardonne-moi pog esta imprudenciá, pego el negocio es negocio y la casa que ge-presentó no puede pegdeg. Pegmítame pregsentarle mi tarjetá. (*Presenta la tarjeta a D. Ismael y quédase pasando las manos por los bigotes*).

D. Ismael.- (*Lee la tarjeta*).- Paul Bergac de la Rochelle.

M. Paul.- (*Saludando*) Segvidog y gepregsentante de Au Printenps de Pagí, con sucugsal en Viena, Londreg, Petrogrado, Barcelona, Buenos Aiges y Lima.

D. Ismael.- (*Tendiéndole la mano*).- Mucho gusto de conocerle, señor...

M. Paul.- Paul Bergac de la Rochelle, votre mas humilde segviteur

D. Ismael.- Muchas gracias, er... á... á qué debo el placer de esta visita, Musiu...

M. Paul.- Esta visita obedece a la gran satisfacción que tiene nuestra casá en saber que usted ha sido el favogecido con la suegte de 10,000 librag esterlinas. Y a la esperanza de que desde hoy podremos contag con su favog y la de su distinguidísima familia.

En esta escena empieza el giro en la que parece ser una comedia de equivocaciones, pues al ver que su deudor moroso va tornándose persona merecedora de las más delicadas atenciones y promesas, el mismísimo italiano —cuyo rol risible anticipamos desde su nombre: Spaguetti— empieza a considerar aliarse junto con aquellos que ahora le rinden pleitesía...

Spaguetti.- (*Aparte, asombradísimo, deja caer su sombrero*) ¡Dio mío! Ma qué digo. É posible que questo signior, mio caro marchanti, si ha sacato la sorte grandi di la navitá? E...e...io li negato media miserable docena de boutelia de champaña falsificate. ¡Ma! ¡Que bruto! ¡Que bruto! ¡Oh! ¡Que bruto!

M. Paul.- Todo, señog mío, todo. La casa se compromete a hacer una completa transfogmación de su domicilio en el tiempo bregvísimo, ínfimo y gidiculísimo de 48 hogas.

Spaguetti.- (*Aparte*).- E io non sabitto, ma io non perdo la mía casería, é... é... io le hablo... é dígame una disculpa.

M. Paul.- Oh bien, bien. Tre bien. ¡oui! Todo es cuestión de día negó.

D. Ismael.- Con tal de estar bien servido pues; no pondré obstáculo por esa parte.

Spaguetti.- (*Aparte*) ¡Oh! Bela oportunidad. Ma, io le hablo. Seguro que le hablo.

ESCENA V...

En este fragmento de la obra titulada «El Premio de Navidad», hemos podido apreciar algunos aspectos como la elección de un tratamiento ágil para un motivo de época con temática local, que el autor aborda con mesura y precisión. Asimismo, observamos que la soltura del estilo va acorde con el tono humorístico de los diálogos, todo lo cual nos muestra la solvencia profesional de un escritor en posesión y madurez de los recursos de su oficio.

Nuestro objetivo inmediato queda cumplido al mostrar estas páginas, cuya fluidez de redacción indica que el autor las concebía directamente como libreto. Otras observaciones —subproducto de nuestra mirada— sobre sus referencias a «cholas» y «zambas» señalan que las sutilezas de la estratificación social de la Lima de principios del siglo XX no le eran

ajenas. No es la suya una crítica incisiva y las trata desde una prudente distancia, pero las menciona nada halagüeñamente, lo que indica su punto de vista respecto a temas étnicos y de género. Como fuere, comentar más este tópico no es para estas páginas, aunque tal vez pueda verse desde otra lectura.

Bibliografía

El Comercio (20 de mayo de 1908). Un autor nacional don Nicomedes Santa Cruz. *El Comercio*, p. 1.

L. L. (8 de agosto de 1957). Nicomedes Santa Cruz. *El comercio*, p. 17.

Santa Cruz Aparicio, Nicomedes (1914-1923). *El Premio de Navidad*. [Libreto original mecanografiado]. Archivo Familia Santa Cruz.

Versos itinerantes del huanchihualito, canto de yunza afroandino

Milagros Carazas Salcedo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen: En la tradición oral y musical de la costa sur, el huanchihualito es el canto carnavalesco que se interpreta durante la yunza. Este breve artículo se centra en el análisis y la descripción de las versiones recopiladas y grabaciones registradas del huanchihualito, que explican su vigencia y modernización al paso de los años, principalmente en San Luis de Cañete, una comunidad afroperuana.

Palabras clave: huanchihualito; yunza; canto antifono; modernización

Abstract: In the oral and musical tradition of the southern coast, the huanchihualito is the carnival song that is performed during the yunza. This article focuses on the analysis and description of the collected versions and recordings of the huanchihualito, which explain its validity and modernization over the years, mainly in San Luis de Cañete, an Afro-Peruvian community.

Key words: huanchihualito; yunza; antiphonal song; modernization

La yunza (negra)

Alfonso Chau (1952: 39), en su relato pormenorizado de la yunza (también llamada yunsa o cortamonte), apunta que es una costumbre folclórica de las zonas rurales del departamento de Ica, en la que los campesinos prácticamente se empapaban con agua perfumada, solían pintarse la cara con polvos de arroz, llenaban su cabeza con picadillo y se enrollaban serpentinas en el cuello. El árbol de guarango o sauce, revestido de multicolores cadenas y serpentinas, se erigía en el patio de un vecino en el barrio. Se bebía cachina o vino mientras se escuchaba la música del piano de manivela o se bailaba al compás de la guitarra y el cajón. Alrededor del árbol verde, símbolo de la abundancia y la fertilidad, las parejas cantaban tomadas de la mano en ronda: «Yunsita, yunsita / ¿quién te tumbará? / El que te tumbara / ya te renovará». Estos versos se interpretan en diferentes regiones del país como, por ejemplo, Cajamarca, Piura, Áncash, Ica, Arequipa, etc.

Esta descripción ayuda a entender que el carnaval (o carnestolendas) es un periodo festivo de gran algarabía, emparentada con rituales del cristianismo, cuyo día clave suele ser el

Miércoles de Ceniza. Es un tiempo en que es permisible el relajamiento de la conducta social y el desborde popular: el juego con agua, el banquete, las bromas y los agravios, el ruido, el escándalo, el uso de disfraz y la máscara, las inversiones, el lenguaje irreverente, entre otros. A no dudarlo, esta celebración se relaciona con los placeres carnales y la fertilidad. El enamoramiento de las parejas y el enfrentamiento de los jóvenes resultan parte de la diversión, así como los juegos competitivos y el contrapunto de adivinanzas, bailes y cantos entre mujeres y varones, en dúo o de manera colectiva.

Este breve artículo se centra en los huanchihualitos o cantos de carnaval que se entonan a propósito de la yunza, sobre todo en San Luis, distrito fundado el 12 de enero de 1871. Este poblado pertenece a la provincia de Cañete en el departamento de Lima. Se ubica a 138 kilómetros al sur de la ciudad capital. En su mayoría, San Luis está conformado por población afrodescendiente, además de una colonia china y japonesa, y cada vez más con marcada presencia de migrantes andinos venidos de las zonas altas de la provincia de Yauyos y de departamentos como Huancavelica y Ayacucho. Esta

convivencia interétnica está cambiando progresivamente el rostro del distrito, que se erige todavía como un referente histórico de la cultura y la música afroperuanas.

En esta ocasión, mi interés es compartir algunas ideas y observaciones preliminares sobre un canto de carnaval que suelen ejecutar los bailarines durante la yunza en la costa sur, preferentemente en las zonas rurales. La denominación usada es huanchihualito o huachihualito, que puede aludir de manera diferenciada a: 1) el Ño Carnavalón o personaje central de la festividad, un monigote construido con paja y vestido con indumentaria algo elegante pero envejecida; 2) el canto con temática amorosa y pícaro que se interpreta al pie del árbol decorado.

En el testimonio de Carlos Soto de la Colina (1934-2004)¹, renombrado músico, cajonero y cantautor, nacido en San Luis de Cañete, se enumeran las fiestas celebradas en Navidad y el Hatajo de negritos, pero también se describe el carnaval:

Se jugaba tres días seguidos y en las noches se bailaba, inclusive había el corso. Después del carnaval venía la yunza, que era como el cierre de la fiesta: «Pobrecito va huanchihualito, huanchihualo». Ponían un árbol, le colgaban baldes, entre otras cosas, y a la hora que lo iban a cortar entraba la fuga: «Te robaste la pava de don Nicolás saliendo por tu gusto y esta noche me lo das». Hacían un ruedo alrededor del árbol y salían pareja por pareja con machete: «Pobrecito huanchihualo, ya lo llevan a enterrar». En mi pueblo casi todos eran negros, y el que botaba el árbol tenía que organizar la fiesta del próximo año (1995: 44-45).

Pero, ¿en qué consiste dicho canto?, ¿cuál es su estructura?, ¿qué temas desarrolla? Pasaré a responder estas interrogantes en los próximos párrafos. Como ya lo he mencionado con anterioridad, el huanchihualito es, desde mi punto de vista, un género que surge como expresión

de la tradición oral y musical de la población de la zona costera del sur del país. En particular, esta canción está conformada por versos breves, mayormente octosílabos, a veces improvisados, que un intérprete (o líder) entona dos veces, al que se le suma un estribillo repetido por un coro de voces. Esto es, se trata de un canto antífono, que recuerda la práctica musical de los cánticos africanos. Fernando Ortiz (1985) ha destacado esta forma peculiar que se puede observar en Cuba y que, sin duda, tiene influencia del continente mencionado. Esta práctica se extiende también a la música costera, es decir, la canción antifónica es común en las comunidades afroperuanas.²

William Tompkins llevó a cabo una investigación sobre la música afroperuana y visitó varias comunidades, a finales de 1975 y los primeros meses de 1976, a propósito de su tesis doctoral. En el trabajo de campo, se entrevistó a varios cultores, incluso decimistas, bailarines e informantes diversos; por ejemplo, Benedicta Rivadeneira Rivas, Toribio Sánchez Donayre, Alfredo Contreras Smith, entre otros.³ Pero, para efecto del presente artículo, es relevante la información que comparte doña Ernesta Laguna Indalecio⁴, de San Luis de Cañete, sobre la yunza. Veamos:

Era un sauce pero bien coposo y se vestía con bastante fruta: pero, manzana, uva, de todo. Bastantes mujeres para vestir el árbol. Todo era fruta [...] Después su comida ya estaba lista, ya tenían la carapulcra, su cau cau (jarcajadas) [...] Huanchihualo era que uno se agarraba de la mano como la ronda. «Huanchihualito huanchihualón / para amante solo yo», contestaba el cajón y una vez que decía así: «solo yo», ya usted se soltaba de la pareja, se soltaban de la rueda. Acá se baila el hombre con la mujer, los dos bailan y echan cintura [...] Huanchihualito huanchihualón ¡Pa! Se daba el golpe con machete. Ese árbol amanecía. Cuando ya estaba rayando la aurora, se acababa el baile (risas) ¡Paaaaa! Se tumbaba.

1 Recomiendo la lectura de Carazas (2017b), a propósito de la lectura crítica de su testimonio.

2 Revisar estudios de William Tompkins (2011), Susana Baca (1992) y Chalena Vásquez (1996).

3 Este material completo se conserva en la British Library. Considero que es una fuente valiosa que puede contribuir al estudio de nuestra música afroperuana.

4 Es posible acceder a la entrevista en <https://soundcloud.com/canetearteyfolklore negro/entrevista-ernesta-laguna-de-san-luis-de-canete-william-tompkins-1976>

En este testimonio se logra apreciar con cierto detalle los preparativos y la misma realización de la yunza, en la que se describe la abundancia de los frutos, potajes y la algarabía popular. Hay un ritmo a seguir. Armoniosamente se canta y baila en ronda hasta que se hace una pausa para que el varón en turno le dé el golpe de machete al árbol frondoso, que ha sido «vestido» por manos femeninas. Es decir, la participación de cada género, en tareas definidas, asegura el éxito de la fiesta y la diversión del colectivo.

Hacia la modernización de un canto tradicional

En el recorrido por la costa sur, el investigador canadiense recopila algunas muestras de huanchihualitos, un total de cinco: dos en El Guayabo⁵ y tres en El Carmen. Llamen la atención los siguientes: «Mi caballo se me ha muerto / y mi mujer al mismo tiempo / huanchihualito huanchihualón / Qué mujer ni qué demonio / mi caballo es lo que siento / huanchihualito huanchihualón»⁶ (Tompkins, 2011: 173).

Me interesa detenerme en la estrofa anterior, pues estos versos, sin el estribillo, corresponden a la canción «Máquina», del conjunto del mismo nombre, dirigido por Ángel Donayre Reyes e integrado por Víctor Gonzales Injoke y los hermanos Guillermo y Carlos Donayre Linares, todos ellos de San Luis de Cañete. En 1977, se graba la canción, en ritmo de cumbia o guaracha, en un pequeño disco de 45 r. p. m., y se convierte en un éxito local de gran repercusión.

En un rápido análisis de la canción mencionada, se percibe que las estrofas, que son nueve en total, están constituidas, mayormente, por cuatro versos octosílabos⁷. Al término de cada

una, interviene el coro repitiendo dos veces una letra pegajosa y sencilla («Máquina, máquina / aceite para mi máquina»). En otras palabras, la estructura sigue el patrón antifonal que caracteriza al cancionero afroperuano. Faltaría saber si algunos versos de la tradición oral y musical de Cañete (como los huachihualitos) se integraron a la canción emblemática o fue al revés. Cier to es que eran de conocimiento popular en la época. Según Quispe, la versión de este grupo musical es como sigue: «Mi mujer y mi caballo / Se han muerto en un mismo tiempo (bis) / ¡Qué mujer ni qué demonios! / Por mi caballo es que siento» (2010: 94).

No sería la primera vez que se adapta esta canción carnavalesca a un ritmo distinto⁸. En 1979, el grupo Los Destellos, dirigido por Enrique Delgado Montes, graba un LP titulado «Los Destellos para todo el mundo». Es aquí donde se incluye una versión del huanchihualito, ahora, en ritmo de cumbia. Dos estrofas han sido indudablemente tomadas de la misma tradición oral y musical, así como el estribillo que ya es familiar. Solo hay un ligero cambio. Octavio Santa Cruz (2014) ha comentado que son intercambiables los versos «por amante sólo yo» o «para amarte sólo yo». En realidad, en la ejecución del canto, a veces es ininteligible. Veamos el contenido de la letra. He seleccionado algunos versos significativos: «Ya lo llevan a enterrar / Ya murió los carnavales / Huachihualito huachihualón / Para amarte solo yo».

La canción de Los Destellos está conformada por tres estrofas y un estribillo: «Yuncita yuncita quién te tumbará / El que tumbe este año te renovará». Cada verso se entona dos veces para mantener el ritmo tradicional. Dos estrofas están referidas a lo festivo, tanto al fin

5 El Guayabo es un centro poblado, básicamente agrícola, ubicado en el distrito de El Carmen, en la provincia de Chincha, del departamento de Ica.

6 Rogger Ravines (1970: 185) lo recopila y es incluido en el repertorio de coplas de Cajamarca, como: «Mi mujer y mi caballo / se embarcaron para Paita / qué mujer ni qué demonio / mi caballo me hace falta». Se observa que el referente ha sido cambiado para darle un sabor local.

7 La letra de la canción «Máquina» es recopilada completa por Antonio Quispe Rivadeneyra (2010).

8 También Miki González y los Ballumbrosio de El Carmen (Chincha) dan a conocer «Akundún» (1992) e incluyen una versión del huanchihualito. Se trata de un CD en el que predomina el estilo rock-reggae.

del carnaval o al baile celebratorio, que se resume en sentimientos encontrados, una aparente tristeza, así como la alegría de un colectivo. Una tercera estrofa alude al grupo musical para remarcar su participación en el evento.

De ayer y hoy, de aquí y de allá

Por último, existe una grabación en video⁹ que registra la interpretación de los huanchihualitos, por parte de un solista y un coro. Extrañamente, se realiza fuera del contexto de los carnavales que es en verano (febrero o marzo), ya que se trata del cementerio de San Luis de Cañete, probablemente en el mes de noviembre, cuando se visita a los muertos y se les lleva comida y serenata. Se trata de un video en el que participa Moisés Ochoa Chumpitaz como solista y, en el acompañamiento de guitarra, Antonio Quispe Rivadeneyra¹⁰.

Particularmente, llaman la atención los versos ejecutados, ya que se puede seguir el rastreo de ellos, esto es que cada estrofa tiene su propia historia y se relaciona con otra práctica literario-musical como, por ejemplo, la cumanaña¹¹, que se desarrolla en otros contextos. Esto daría cuenta de la movilidad de los versos octosílabos que conforman una cuarteta o copla. Esta última es itinerante y atemporal. Se difunde con ayuda de los medios, como la radio en el pasado, y, ahora, el internet. Tampoco ha de ser extraño los préstamos o las adaptaciones de letras de canciones a nivel nacional, incluso de otros géneros y canciones de países latinoamericanos.

Al observar la letra del «Huanchichualón», se percibe que la estructura contempla una in-

roducción (con dos estrofas), una fuga (una estrofa con estribillo) y el cierre (con otras dos estrofas). Paso a comentar cada una. En primer lugar, se entonan los siguientes versos en un ritmo reposado. Es evidente que los introductorios tienen un aliento religioso, como pidiendo la gracia de la divinidad cristiana o, mejor dicho, su protección.

Solista: En nombre de Dios comienzo
Y de la virgen María

Coro: Huanchihualito, huanchihualón
Para amante solo yo

Solista: Que Dios me dé su gracia
Y la virgen su alegría¹²

Coro: Huanchihualito, huanchihualón
Por amante solo yo

Solista: Gloria al Hijo, gloria al Padre
Gloria al Espíritu Santo¹³

Coro: Huanchihualito, huanchihualón
Para amante solo yo

Es curioso hallar que una versión de estos versos aparece en el repertorio de décimas¹⁴ de Hijinio Quintana (1881-1944), natural de Pisco (Ica), que se remontaría a la década del cuarenta del siglo XX. Para ilustrar lo dicho, cito a Nicomedes Santa Cruz (1982: 361), quien consigna la cuarteta del folklore popular, usada para la presentación del decimista o el inicio de la competencia:

Por ser la primera vez
Que en esta casa canto
Gloria al Padre, Gloria al Hijo,
Gloria al Espíritu Santo.

En el año de 1963, Jorge Carbajal entrevista al anciano Erasmo Muñoz en la exhacienda Cagui, en el valle de Chancay, al norte del departamento de Lima. Su testimonio como yanacón del campo narra el sistema de explotación de la tierra en la zona y se enriquece con la inclusión

9 Ver <https://www.youtube.com/watch?v=bxB6et-3nmg>

10 Más información en <http://caneteartenegro.blogspot.com> de Lalo Campos Yataco.

11 La cumanaña es una composición poética conformada por cuatros versos octosílabos rimados en los versos pares. Es considerado un canto de competencia. Su mayor exponente ha sido Fernando Barranzuela, del centro poblado de Yapatera (Piura). Ver Carazas (2017a).

12 Antonio Quispe Rivadeneyra (2010) incluye parcialmente esta canción de carnaval «Huanchihualo» de Cañete en su libro, en especial, estos versos iniciales y la fuga.

13 Estos versos, de orientación religiosa cristiana, se incluyen también como parte de los cánticos del Hatajo de negritos en El Carmen, así lo registra Tompkins (2011) y Vásquez (1982).

14 La décima es una composición poética compuesta por diez versos octosílabos debidamente rimados.

de varias décimas. El informante explica que se toca la guitarra en socabón y el intérprete da inicio al contrapunto. Cito los versos recopilados por Matos Mar y Carbajal (1974: 65):

En nombre de Dios comienzo
Por no saber con quién canto,
Gloria al Padre, Gloria al Hijo,
Gloria al Espíritu Santo.

En segundo lugar, se tiene estos versos interpretados también por Moisés Ochoa en el video mencionado:

Solista: Quién dice que no se goza
Con gusto lo que no es ajeno
Coro: Huanchihualito, huanchihualón
Por amante solo yo
Solista: Sabiendo sobrellevarlo
Se goza mejor que el dueño
Coro: Huanchihualito, huanchihualón
Para amante solo yo

Como se aprecia, hay una continuidad en los siguientes versos, en tono más bien pícaro, que provoca la hilaridad de los oyentes. Se trata del goce de la pareja en una relación, quizá extramatrimonial. A propósito de dichos versos, existe una versión más antigua, de 1925, que corresponde a «Saucecito palma verde...», consignado como canto de amor de Conchucos-Huari, en Áncash. Cito los versos recopilados por los investigadores franceses D'harcourt (1990: 283):

Si sabes que no se goza
Con gusto lo que no es ajeno
Es sabiendo llevar
Se goza mejor que el dueño.

También se sabe de otra versión, extraída del folklore, recogida en 1949, como integrante del repertorio de décimas de Porfirio Vásquez (1902-1971), nacido en Aucallama, en Chancay, y destacado cultor de la música afroperuana. Aunque su versión casi es la misma, consigno la cuarteta para ejemplificar lo desarrollado. Según Nicomedes Santa Cruz (1982: 423), los versos van así:

Quién dice que no se goza
Con gusto lo que es ajeno;

Sabiendo sobrellevarse
Se goza mejor que el dueño.

Después viene la fuga, un cambio en la ejecución musical. Se acelera el ritmo y los participantes corean en conjunto alegremente mientras aplauden al mismo tiempo. Se prefiere un lenguaje más coloquial y de doble sentido. El locutor se dirige a un tú, la amada, con claras insinuaciones para un encuentro amoroso más bien furtivo. Los últimos versos tienen un contenido erótico. Ya he mencionado que, en temporada de carnaval, ocurre un relajamiento de la conducta, que en términos del antropólogo Juan José García Miranda (1989), se entiende como una «licencia orgiástica», en la que los solteros demuestran su virilidad y fortaleza, mientras que las jóvenes elijen pareja.

Se robaron la pava
De don Nicolás
Siendo de tu gusto
Ay esta noche me lo das¹⁵
De cualquier modo
Boca pa'bajo
Boca pa'riba (bis)

En tercer lugar, en la siguiente estrofa, se vuelve sobre el ritmo pausado, característico de este canto de carnaval. De alguna manera, se alude al Ño Carnavalón y el fin de la festividad. La presencia del mar localiza la escena en la geografía costeña. El diminutivo es usado para transmitir un supuesto sentimiento de tristeza por el muñeco de paja que se lleva a enterrar o, mejor dicho, quemar.

Solista: Pobrecito huanchihualo
Ya lo llevan a enterrar
Coro: Huanchihualito, huanchihualón
Para amante solo yo
Solista: Con cuatro velas de esperma
A las orillas del mar¹⁶
Coro: Huanchihualito, huanchihualón
Para amante solo yo

En cuarto lugar, en la última estrofa, el locutor se dirige a un alocutario, la amada. Hay una especie de reclamo debido al desdén de ella. Se apela a la sabiduría popular, dando a entender

15 «Caito» Soto de la Colina (1995) menciona también estos versos al referirse a la yunza.

16 El investigador William Tompkins (2011: 171) afirma que Guillermo Gálvez Ronceros incluye, en su artículo «La yunza carmelitana», en la revista *Tinta* N° 143 de Chíncha de 1975, la siguiente versión: «Pobre Huanchilualo / se lo llevan a enterrar / con cuatro velas de esperma / a la orilla del mar».

que ha de valorarse el sentimiento amoroso y no así la fortuna del pretendiente, esto como una crítica que censura toda relación de pareja basada en lo material.

Solista: Si por pobre me desprecias

Busca un rico que te quiera

Coro: Huanchihualito, huanchihualón

Para amante solo yo

Solista: Cuando el rico te aborrezca

Ahí te acordarás del pobre

Coro: Huanchihualito, huanchihualón

Para amante solo yo

Es oportuno mencionar que existen, al menos, dos versiones de estos versos. W. Tompkins (2011: 224) los recopiló como parte de una cumana en la hacienda Batán grande (Lambayeque), el 17 de noviembre de 1975. Esta es su versión con ligeros cambios que pone énfasis en un lenguaje coloquial:

Si por pobre me desprecias

busca a un rico que te quiera

el rico por un momento

el pobre pa' todo el tiempo.

Asimismo, Alberto Alarcón (1992: 44) incluye otra versión en su recopilación de cumanas. Esto es muy significativo, ya que demuestra la vigencia y continuidad de estos versos, a saber:

Si por pobre me desprecias

busca rico que te ha de dar

el rico pronto te deja

del pobre te has de acordar.

En las distintas versiones se mantiene una misma reflexión sobre el valor que posee el amor y las relaciones de pareja en una sociedad materialista y superficial.

A manera de conclusión

Creo que ya se puede elaborar un resumen apretado de algunas ideas en relación al huanchihualito desarrollado previamente: 1) ha sido definido como una canción antifona que es interpretada durante la yunza, 2) se acompaña con cajón y guitarra, 3) en la performance, se observan dos momentos: una tonada pausada y una fugaailable. Ahora bien, en el plano de la expresión, se trata de versos octosílabos rima-dos que se repiten al menos dos veces por un solista y un estribillo que es cantado por un coro. En el plano del contenido temático, puede ser celebratorio o amoroso con alusión a lo erótico.

Para terminar, planteo que el huanchihualito es un claro ejemplo de cómo una población comparte y celebra la vida y se complementa con la naturaleza, de una manera muy creativa y original. Este canto resulta anónimo, colectivo y sincrético, como herencia hispana, afrodescendiente y andina, que se transmite de generación en generación. Su letra ha pasado por un proceso de adaptación, préstamo y hasta modernización; de modo que se emparenta con otros géneros literario-musicales, en los que se reconocen versos en común. En cada año que se renueva la yunza, el huanchihualito surge para reafirmar la identidad cultural y musical de una comunidad afroandina.

Bibliografía

- Alarcón, A. (1992). *El canto de la achupalla. La cumanana en el Departamento de Piura*. Lima: Lluvia Editores.
- Baca, S.; Basili, F. & R. Pereira (1992). *Del fuego y del agua. El aporte del negro a la formación de la música popular peruana*. Lima: Editora Pregón.
- Carazas, M. (2017a). «Cumanana y memoria oral en *Historia de Yapatera* de Fernando Barranzuela». *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, año II, n.º 2, 17-30.
- _____ (2017b). «Caitro Soto: “De canto, baile y cadenas”. Testimonio y cultura afroperuana». *Tesis*, n.º 10, 153-174.
- _____ (2020a). «Huachanaco: canto de carnaval de herencia afrodescendiente en San José y Chule – Camaná». *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, año V, n.º 5, 20-29.
- _____ (2020b). «Cantos del carnaval en Arequipa. Estudio sobre el puqllay y el huachanaco». *Ínsula Barataria*, n.º 23, 147-176.
- Chau, A. (1952). La yunsa. *Cultura peruana*, n.º 57, 39.
- D'harcourt, R. (y) M. (1990). *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- García Miranda, J. J. (1989). «Los carnavales: ritual y relaciones de intercambio». *Anthropologica*, n.º 7, 55-69.
- Matos Mar, J y J. Carbajal (1974). *Erasmus. Yanación del valle de Chancay*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ortiz, F. (1985). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Paredes Canto, C. (2013). *Coplas de Cajamarca*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Quispe Rivadeneyra, A. (2010). *El Donayre de Angelón*. Lima: Inversiones VLA & CAR srl.
- Ravines, R. (1970). «Cancionero popular cajamarquino. “Cantos de carnaval”». *Folklore americano*, n.º 16, 163-210.
- Santa Cruz, N. (1982). *La décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Santa Cruz, O. (2014). *Escritura y performance en los decimistas de hoy*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Soto de la Molina, C. (1995). *De cajón Caitro Soto. El duende en la música afroperuana*. Lima: Servicios Especiales de Edición S. A. del Grupo Empresa Editora El Comercio.
- Tompkins, W. (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.
- Vásquez, Chalena (1982). *La vida musical de la población negra de Chincha. La Danza de Negritos*. La Habana: Casa de las Américas.
- _____ (1996). «Canto y baile negros en la costa del Perú». *Ideele*, n.º 87, 65-88.

El arte es nacer sin pensar o la vida del arte visual afroperuano

Milena Carranza Valcárcel

Université Lumière Lyon 2

Resumen: El arte visual afroperuano nunca ha sido considerado como tal oficialmente. Sin embargo, la obra de múltiples artistas visuales afroperuanxs sostiene su existencia, desde el siglo XVII hasta el día de hoy. Así, resulta vital reivindicarlo, no solo por el aporte cultural que representa al país, sino por su riqueza identitaria en sí misma, parte además de una diáspora continental. En el presente artículo hacemos un recorrido por los principales artistas y sus contribuciones al arte visual afroperuano. Sin perder de vista los antecedentes en figuras históricas como el Señor de los Milagros, «Pancho» Fierro o José Gil de Castro, destacamos el aporte de artistas contemporáneos, de diferentes generaciones y disciplinas, como Carlos Alberto Ostolaza, Carlos «Chino» Domínguez, Herbert Rodríguez, Amador «Chebo» Ballumbrosio, César «Pudy» Ballumbrosio, Oscar Allaín, Martín Alvarado, Joan Jiménez «Entes», Lorry Salcedo, Oscar Chambi, Newton Mori, Octavio Santa Cruz Urquieta, así como de otros artistas que vienen destacando en los últimos años. Finalmente, como anexo, compartimos las entrevistas realizadas a cuatro de ellos en el marco del Festival Afroperuano Kutuká de Cañete 2015.

Palabras clave: arte visual; arte visual afroperuano; arte afroperuano.

Abstract: The Afro-Peruvian visual art has never been officially considered as such. However, the work of multiple Afro-Peruvian visual artists sustains its existence, from the 17th century to the present day. Thus, it is vital to vindicate it, not only for the cultural contribution it represents to the country, but also for its identity richness in itself, as part also of a continental diaspora. In this article we take a look at the main artists and their contributions to Afro-Peruvian visual art. Without losing sight of the antecedents in historical figures such as the Señor de los Milagros, «Pancho» Fierro or José Gil de Castro, we highlight the contribution of contemporary artists, from different generations and disciplines, such as Carlos Alberto Ostolaza, Carlos «Chino» Domínguez, Herbert Rodríguez, Amador «Chebo» Ballumbrosio, César «Pudy» Ballumbrosio, Oscar Allaín, Martín Alvarado, Joan Jiménez «Entes», Lorry Salcedo, Oscar Chambi, Newton Mori, Octavio Santa Cruz Urquieta, as well as other artists who have stood out in recent years. Finally, as an appendix, we share interviews with four of them in the framework of the Afro-Peruvian Festival Kutuká of Cañete 2015.

Keywords: visual art; afroperuvian visual art; afroperuvian art

Cuando en 1651 un hombre angoleño, esclavizado, retrata al hoy venerado Señor de los Milagros, no se imaginó estar dando a luz a la que, casi 400 años después, sería una de las manifestaciones religiosas más importantes de la actualidad. En un muro de adobe de una cofradía a las afueras de Lima, en el antiguo virreinato del Perú, plasmó a Jesucristo, acompañado del sol y la luna, con sus manos africanas. Ese muro pintado es lo único que sobrevive del lugar después de un gran terremoto. Fue un milagro. El resto es historia y fruto de una fe inquebrantable. Hoy, una réplica de esa imagen se lleva en andas por todo el Perú, siendo la festividad católica más importante del país. Además, ha viajado por el mundo entero, allá donde se ha

asentado unx peruanx migrante. Hasta en París sale el Señor de los Milagros en andas y una imagen suya es albergada en la iglesia de Notre Dame. Estamos oficialmente ante la procesión más numerosa del mundo, con 270 hermandades en tres continentes, la del también llamado Cristo Moreno.

Esta, definitivamente, sería la primera gran huella pictórica de herencia afro en nuestro país. Insólito resulta que, dada la trascendencia de su origen, además de los significativos aportes posteriores de múltiples artistas, no exista una consciencia arraigada de que hay todo un legado y un presente artístico visual específicamente afroperuano.



Mural original del Señor de los Milagros en el Santuario de las Nazarenas en Lima
Procesión del Señor de los Milagros – Foto: Milena Carranza, Lima 2015

Así empiezo mi charla sobre Arte Visual Afroperuano en el Festival Afroperuano Kuktuká en Cañete (2015). En esa ocasión me invitaron a participar y decidí hablar sobre esto que no había visto mencionar antes y que necesitaba decir que existía. Ya en el 2011, apasionada por el tema, como activista y artista visual, e inspirada en el apogeo digital que empezaba a mostrar la producción visual afrodiáspórica y africana, había creado la cuenta en Facebook «Arte Visual Afroperuano»¹ (y desde hace poco también en Instagram²), en donde, hasta el día de hoy, comparto todo lo que se produce al respecto.

En la charla continuó la reflexión a través de las obras y testimonios en video de cuatro artistas que considero bastante representativos: Carlos Alberto Ostolaza, Herbert Rodríguez, Amador «Chebo» Ballumbrosio y César «Pudy» Ballumbrosio. Había incluido a Entes, pero finalmente no pudo participar del video.

Los hermanos «Chebo» y «Pudy» Ballumbrosio, hijos del gran Amador Ballumbrosio, son ampliamente conocidos —junto al resto de su familia— como músicos y cultores de las tradiciones afroandinas de El Carmen, en

Chincha, así como por su participación protagónica como músicos y *performers* del circo La Tarumba, junto a otros de sus hermanos, desde hace muchos años. Sin embargo, es casi un secreto que Chebo pinta, o que Pudy, desde niño, vivía apasionado diseñando zapatillas. Ambos empezaron de manera autodidacta. Chebo, artista escénico por excelencia, líder de la banda «Cimarrones» y un docente muy querido con múltiples facetas, ha sido más bien perfil bajo en cuanto a su pintura, la que nos lleva, irónicamente, a conocer mejor su esencia, mediante escenas cotidianas que se tornan místicas, de seres guías, de carne y hueso, de padres y de ancestros. No obstante, ha llegado a exponer en espacios como la Municipalidad de Barranco en 1990, en el bar cultural La Noche en 1992 y, el 2010, en la que fuera la Galería del Barrio, en la significativa muestra «Reencuentro», en la que sus obras dialogaban con las de la artista sueca Nina Augustsson. En uno de los cuadros de Nina podíamos leer la confesión de Chebo: «Cómo voy a tener miedo si la noche soy yo».

Por otro lado, Pudy —el más joven de los cuatro—, quien además ha sobresalido por el éxito de la Yunza Negra en Lima, evento del

1 <https://www.facebook.com/artevistalafroperuano>

2 [@artevistalafroperuanx](https://www.instagram.com/artevistalafroperuanx)



«Pudy» Ballumbrosio con los diseños de zapatillas que hace desde niño (el Señor de los Milagros de fondo)
Foto: Camilo Ballumbrosio, El Carmen 2000 / «Chebo» Ballumbrosio con su cuadro «Adelina el amor de Amador» - Foto: Mariana Becerra «Ojodegoma», Lima 2021

que es cocreador, destaca como un prometedo fotógrafo y diseñador gráfico, carrera en la que se formó. Él ha sabido desarrollar una estética que integra tanto sus orígenes como el lenguaje contemporáneo. Por ejemplo, a través de su innovador proyecto «Habla Cumpa», busca poner en valor la forma de hablar de la gente de El Carmen, diseñando frases representativas a través del *lettering* y estampándolas en prendas urbanas que ha logrado poner a la venta.

Herbert es un esencial artista militante de larga data que, sin asumir su arte como afroperuano, pinta continuamente —canaliza diría yo— imágenes conectadas con una africanidad explícita de manera inconsciente. Artista plástico de formación, empieza exponiendo en 1981, teniendo desde entonces más de treinta muestras individuales, y participando, por ejemplo, de la Bienal de São Paulo y de La Habana, con una individual en la galería October en Inglaterra y en colectivas en el Museo Reina Sofía de España o en la Fundación Cartier en Francia. Estas dos últimas instituciones cuentan incluso con sus obras como parte de sus colecciones. En el año 2017, el Instituto Cultural Peruano Nor-

teamericano (ICPNA) expone una retrospectiva de su obra llamada «Cuatro décadas de insolencia visual 1979-2016 - Nadie sale vivo de aquí».

Finalmente, Ostolaza —el de más años—, es un renombrado pintor expresionista, premio al primer puesto de Pintura de la Escuela de Bellas Artes en 1971 —de donde egresó—, quien se ha caracterizado por ser fuente de un universo onírico fecundo y con un particular cariño por su afroperuanidad. Su primera exposición data de 1969, en la aún existente galería Pancho Fierro, y desde entonces ha tenido una extensa trayectoria, exponiendo en individuales como en colectivas, como en las Bienales de Quito y de México, así como en Bolivia, Panamá y Estados Unidos. En el 2008, se realiza la muestra antológica «Justo cuando ya llegaba el mediodía» en el Centro Cultural de San Marcos - La Casona, que presenta sus trabajos desde los años 70 hasta el 2000. En el 2012, la asociación de jóvenes afroperuanos Makungu para el Desarrollo lo distingue con el premio «Identidad Afroperuana» en la categoría «arte y cultura», dedicado a afroperuanxs que resaltan por el aporte a su comunidad.

Así, al proponer observar en paralelo las obras, sentires y experiencias de estos cuatro artistas, quería demostrar cómo sus imaginarios conversan, reflejando, desde diferentes dimensiones, una identidad compartida, manifestada a través de un lenguaje artístico también compartido: el visual. Este análisis quedó pendiente después de Cañete y hoy, seis años después, quería continuarlo en este artículo porque ya se torna imprescindible.

El año pasado toma la iniciativa César Octavio Santa Cruz Bustamante, artista plástico, doctor en arte y músico —del linaje de los Santa Cruz—, escribiendo el primer texto que se haya hecho al respecto. Lo hizo en esta misma revista, bajo el nombre de «Aproximaciones hacia un Arte Visual Afroperuano»³. Él reflexiona, dejando un gran aporte, sobre la posibilidad de poder definirlo así. En esa línea, entonces, ensayo yo mis posibles respuestas.

Por un lado, se entiende que, en un país estructuralmente racista como el Perú, la visibilización y valorización de la identidad afroperuana como fuente de un «arte culto», como lo cataloga Occidente, haya sido obviada. Por

el otro, si bien hubo artistas autodidactas, el acceso a la educación formal en «bellas artes» ha sido desde siempre un privilegio y un gran desafío al que los afroperuanos difícilmente han podido acceder.

Al mismo tiempo, ya que en el Perú, lamentablemente, no sobrevivieron manifestaciones culturales africanas en sí mismas, se perdió esa cosmovisión colectiva que podría haber sido luego identificada más fácilmente en una consecuente estética propia. Se consolida así la visión de que la música y la danza —ya mestizadas y recreadas— son las artes afroperuanas por excelencia, dejando de lado las sí existentes manifestaciones visuales.

Reivindicar la existencia de un arte visual afroperuano se vuelve un deber, ya sea que haya nacido por una humana necesidad expresiva o por una militante necesidad de reafirmar una humanidad históricamente oprimida. Así también, es importante visibilizar a artistas que han redefinido la identidad nacional, tanto como a los que, desde el perfil bajo, van dejando su huella que, a fin de cuentas, sumadas unas con otras, devendrán en el archivo



Carlos Alberto Ostolaza y su autorretrato «Baltazar» - Foto: Milena Carranza, Lima 2010

Herbert Rodríguez y su obra «Altar al Yo» - Foto: Fátima López, Lima 1992

3 Publicado en *D'Palenque*, año V, n.º 5, 2020, pp. 60-67. Disponible en: <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2020/11/DPalenque-N%C2%B0-5-2020-Hacia-un-arte-visual-afroperuano.pdf>



Simón Bolívar - Autor: José Gil de Castro / «Negros chalas en el día del Corpus» - Autor: «Pancho» Fierro, 1836

de la idiosincrasia de toda una época. Hay que reflexionar, además de su existencia *per se*, de su existencia como parte de la diáspora africana en América, que se retroalimenta permanentemente en un contexto mundial clave, donde el proceso de descolonización de las artes ha tomado las riendas revolucionariamente. Como agudamente menciona César Octavio Santa Cruz, «¿no son acaso las artes visuales, por su naturaleza misma, las indicadas para visibilizar lo invisible?» (2020: 62).

Pensemos así en otros artistas que han visibilizado lo expuesto, empezando por el popularísimo «Pancho» Fierro. Él, quien fuera mulato, hijo de un criollo español y de una mujer esclavizada, Carmen, resulta crucial en el imaginario moderno de las tradiciones del Perú recién independizado, entre ellas, las afroperuanas, con sus exquisitas acuarelas. El mismísimo Sabogal lo declara «el primer artista peruano». O pensemos en José Gil de Castro, hijo también de madre esclavizada, mucho más reconocido en Chile (donde lo llamaban «El Mulato Gil») y en Argentina, quien llegó a ser el famoso retratista de las personalidades de la transición de la Colonia a la República, como José de San Martín y Simón Bolívar.

Un siglo después, nacen artistas como Oscar Allain, una leyenda aún viviente, pintor de paisajes, personajes y manifestaciones populares,

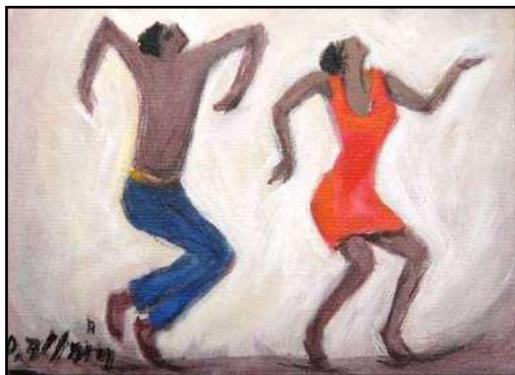
quien se ha inspirado arduamente en la música criolla/afroperuana. Podríamos decir que tiene una suerte de *alter ego* intergeneracional en Martín Alvarado, gran fotógrafo documentalista, quien ha viajado por todo el país retratando nuestras infinitas costumbres. Martín ha desarrollado muestras como «Afroperuanos» o «Día 100», con las que ha buscado valorizar el aporte de lxs afroperuanxs al país, y hace poco dirigió su primer documental «Josef. El inicio de una historia», sobre el cementerio de esclavizados encontrados en el 2017 en La Quebrada, Cañete.

Otro artista fundamental del siglo XX es Carlos «Chino» Domínguez, nuestro más grande fotorreportero. Son de él muchas de las fotos más famosas de los dos afroperuanos más fa-



Victoria Santa Cruz y el Conjunto Nacional de Folklore
Foto: Carlos «Chino» Domínguez

mosos: Victoria y Nicomedes Santa Cruz. Es él quien documenta una buena época del apogeo de lo que Heidi Feldman denomina el «renacimiento afroperuano». Incluso, es gracias a él que Perú Negro lleva ese nombre.



Autor: Oscar Allain



Festejo en Zaña – Foto: Martín Alvarado 2004

En la fotografía, curiosamente, encontramos más casos, como el del Chino, de artistas no afroperuanos que acompañan de manera clave a familias/lugares, marcando una época. Entre ellos resaltan el vínculo entre Lorry Salcedo y la familia Ballumbrosio en El Carmen y Oscar Chambi, nieto del gran Martín Chambi, con el registro fiel de la vida en Zaña alrededor del trabajo único y prolífico del Museo Afroperuano. Lorry, quien además de fotógrafo es cineasta, captó de manera pionera, en los noventa, imágenes que se convirtieron en un clásico del ima-

ginario sobre el distrito de El Carmen, en Chíncha, y particularmente de los Ballumbrosio, develando la riqueza de su vida, como familia y en el campo, dentro de una única comunidad afroandina rural. Así, ha llegado a ser uno de los fotógrafos peruanos más reconocidos en el extranjero. El mismo Desmond Tutu —el famoso arzobispo sudafricano, premio Nobel de la Paz— escribió un texto como introducción de su magistral libro *A la sombra del guarango* llamado «El legado africano en el Perú».

Chambi es licenciado en sociología, investigador, docente y cuenta con una sólida y comprometida carrera fotográfica ligada siempre a la comunidad afroperuana. Destaca además como curador, por ejemplo, de «Negro Luminoso» (2003), la primera colectiva de fotografía sobre afroperuanxs, organizada por el Centro de Desarrollo Étnico (CEDET), así como «Tocando madera», que formó parte de la exposición «El árbol del ritmo», para la 2da edición del Festival Internacional del Cajón Peruano (2009), organizado por Rafael Santa Cruz. Ambas realizadas gracias al apoyo del Centro Cultural de España de Lima.

En el diseño gráfico, Octavio Santa Cruz Urquieta —sobrino de Victoria y Nicomedes— ha sido otro pionero, escribiendo incluso el libro *El diseño gráfico en Lima 1960*. Doctor en Historia del Arte, guitarrista, docente e investigador, marcó la identidad visual de Teatro y Danzas Negras del Perú, dirigido por Victoria Santa Cruz, a través de todas sus piezas gráficas. Además, definió para siempre el rostro de Cañete, diseñando el famoso logo del primer Festival de Arte Negro realizado en 1971, con el que se le identifica hasta el día de hoy.

Durante la década del 2000, Newton Mori Julca, historiador, arqueólogo y artista plástico autodidacta, deja una huella importante a través del diseño de un sinnúmero de portadas de libros y revistas, y de diversas piezas gráficas, para el Centro de Desarrollo Étnico (CEDET), organización dedicada a la investigación, promoción y ejecución de proyectos para



Medardo «Tana» Urbina – Foto: Oscar Chambi, Zaña 1989

Amador Ballumbrosio – Foto: Lorry Salcedo, Lima 1996

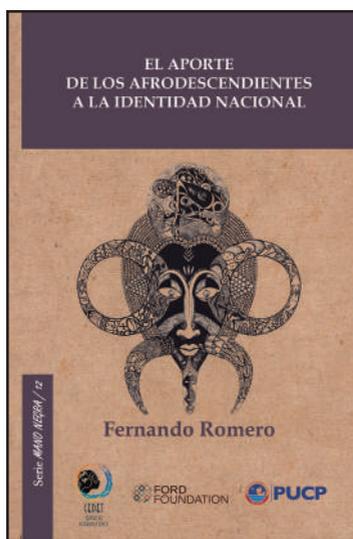
el desarrollo de la población afroperuana. Esta ha sido una de las pocas iniciativas sostenidas en el tiempo, desde dentro de una organización de este tipo, destinada a desarrollar contenido visual de calidad a través del diseño gráfico, que sea un aporte en sí mismo, yendo de la mano con la labor que realizan.

En lo contemporáneo, destaca Joan Jiménez «Entes», uno de los grafiteros y muralistas más importante del país. Entes, bachiller en artes plásticas, ha alcanzado un gran reconocimiento internacional, acabando justo de inaugurar su primera exposición individual en Miami.

Él, junto con Edwin Higuchi «Pésimo» —con quien formó el famoso dúo «Entes y Pésimo»—, repotencia la práctica del mural en el Perú, llegando a crear uno de los festivales de arte urbano más importante de Latinoamérica, «Latido Americano», durante cinco ediciones. Además de tener obras particularmente activistas, Entes, de forma poderosa y conmovedora, va dejando su rostro como su firma, su rostro afrodescendiente por las calles de toda Lima y del mundo entero, generando así un acto de presencia simbólico de afirmación de sus raíces allá a donde viajan sus imágenes.



Logo del Festival de Arte Negro de Cañete / Pieza gráfica de Teatro y Danzas Negras del Perú - Autor: Octavio Santa Cruz



Portada de *El Estado y el Pueblo Afroperuano* y *El aporte de los afrodescendientes a la identidad nacional* de Fernando Romero
Publicaciones del CEDET - Diseño gráfico: Newton Mori

Hacer un paralelo entre el Chino, Entes y «Pancho» Fierro, desde el periodismo, lo urbano y las estampas, nos ayuda a cerrar la reflexión. Ninguno de los tres se ha centrado solo en lo afro, y los tres, a su manera, han contextualizado lo afroperuano dentro del devenir cultural, social y político del país. Aunque Entes, en lo figurativo, es bastante poético, los tres terminan siendo cronistas de su época. El Chino, sin embargo, no era afrodescendiente; Entes y Fierro sí. El Chino y Fierro no se dedican a reflexionar/afirmar su identidad a través de autorretratos, Entes sí. Él mismo es sujeto de su propia obra.

Reflexiones finales

Existe arte visual afroperuano creado por afroperuanxs, hay arte visual afroperuano creado por no afroperuanxs. Hay una tradición narrativa, una búsqueda identitaria, una historia en común y metáforas vinculantes. Como dice el pintor Carlos Alberto Ostolaza, «el arte es nacer sin pensar», y así es que incluso sin haber sido bautizado por el medio afroperuano o «legitimado» por el medio artístico peruano aún, el arte visual afroperuano nació orgánicamente hace mucho y ya está grande.

Y corriendo el riesgo de no llegar a mencionar a todxs, quisiera reconocer e invitar a conocer la obra de muchxs de lxs otrxs artistas afroperuanxs, nuevos talentos o de más larga trayectoria, en la pintura, grabado, ilustración, animación, bordado, instalación, etc., que justamente son lxs que le dan vida: Shana Arteaga, Roberto Chévez, Angie Cienfuegos, William Córdova, Ayleen Mayte, Mónica Miros, José Luis Palomino, César-Octavio Santa Cruz, Orlando Sosa, Lion Thakone, Dahisa Soto, entre otros.



Mural de Joan Jiménez «Entes», Holanda 2015
 Nicomedes Santa Cruz - Foto: Carlos «Chino» Domínguez, Lima 1974

Anexo

Entrevistas realizadas para el Festival Afroperuano Kutuká de Cañete 2015 *

Amador Eusebio «Chebo» Ballumbrosio Guadalupe (El Carmen, 1963)

¿Qué es el arte para ti?

El arte es toda habilidad que se muestra con una intención y con esa intención da muestra de que logras mover, logras alcanzar algo que no te sirve a ti solamente, sino le sirve a todos.

¿Qué sientes cuando estás en tu proceso creativo, cuando estás pintando?

Siento que tengo que escuchar a mi ser interno, interiorizar. Tengo que exteriorizar todo ese sentimiento que por una u otra forma no sale, pero con la pintura sale. Quizás con la música no pueda salir, pero con la pintura sale de tal forma que esa sensación de sacarlo todo... puedes sentir desde rabia hasta miedo y finalmente sale.

¿Cuál sientes que es uno de los mensajes

recurrentes en tu obra?

Siento la reivindicación. Ese mensaje que no habla mucho de colores, habla más de personajes, personajes que alguna vez vivieron y que ahora salen sin ser mencionados, como si estos personajes estuvieran en mi memoria y eso da figura a mi tema, eso da figura a mi presencia pictórica como afroperuano, como identidad ancestral que reivindica el pasado de los afroperuanos, y eso es lo que yo pretendo mostrar.

¿Tienes algún color preferido?

Es el rojo. Yo digo es el rojo porque es la pasión, es lo que me envuelve, es lo que me hace ser único en mi especie y es el rojo que me gusta, que me domina, que me ata. Es como un rezo, una nación, es tu identidad y es tu pureza, es el rojo.

* El video de las entrevistas puede consultarse en el siguiente link: <https://www.facebook.com/artevisualafroperuano/videos/672895123672648>

Carlos Alberto Ostolaza Ramírez (Barrios Altos, 1947)**¿Qué es el arte para ti?**

El arte es nacer sin pensar.

Cuando estás en tu proceso creativo ¿qué sientes?, ¿cómo te sientes?

Que mi cuerpo se desdobra y soy otro y es para otros.

¿Cuál sientes que es uno de los mensajes**recurrentes en tu obra?**

La cosa humana. El dar así no se reciba, siempre dar.

¿Tienes algún color preferido?

Los grises de Lima que de niño los he visto. He nacido y los vivo, los convivo, me los como en todas las maneras, en las paredes descascaradas de mi barrio los Barrios Baltos.

César Roberto «Pudy» Ballumbrosio Guadalupe (El Carmen, 1984)**¿Qué es el arte para ti?**

Es el estado de ánimo de cada uno, es su forma de ser, su personalidad, todo reflejado en lo que le sale del corazón, a través de la mano o de la creatividad que tiene en el momento. Puede ser plasmado en la pared, donde sea, puede ser construido por las manos de esa persona.

¿Qué sientes tú cuando haces tu arte?

Cuando hago mi arte es por un motivo: porque tengo un plan en la cabeza y si ese plan me lo quitas va a costar un poco más caro. Me pongo conflictivo. Entonces es la creatividad y, desde muy niño, cuando empecé a hacer mis cosas, era así. Podía estar echado en la cama y me venía una idea y quería plasmarla, de frente, así, hasta que el objetivo está hecho y respiro tranquilo. Hoy en día lo puedo publicar y, bueno, ahí están los *likes*, y estoy súper feliz por las cosas que hago y por las cosas que me dicen.

¿Cuál sientes que es uno de los mensajes recurrentes en tu obra?

El mensaje que quiero transmitir a las personas es que, si te gusta hacer cosas positivas, deberías ir un poco más al fondo. Si te gusta cocinar deberías investigar de dónde viene la cocina, por ejemplo. Y esas cosas son los valores que te refuerzan a ti como persona y como un interesado de lo que tú quieres ponerle al público. Entonces, al momento que yo hago mis trabajos yo pienso en todo eso, que todo tiene una demanda de tiempo, y que todo es porque has estudiado, y porque te gusta hacerlo. Y en realidad, lo que tú haces no es cualquier cosa, tiene un valor único, uno que nace del corazón, sabes por qué lo haces y es lo mejor. Si sabes algo, hazlo y, si no sabes, no lo hagas.

¿Cuál es tu color preferido y a qué te remite?

Blanco y negro. Blanco: suavidad. Negro: elegancia.

Herbert Alfredo Rodríguez Huachín (Breña, 1959)

¿Qué es el arte para ti?

Expresión de la identidad cultural. En realidad, esta es una conclusión a la que he llegado porque me interesé en el tema de políticas culturales. En general, el arte se asocia a sentimientos, belleza, emoción, cosas que son sentidos comunes de mayorías, pero en realidad el arte es algo muy complejo. Me parece que esta definición da pie a no encasillarse, porque la identidad cultural tiene múltiples definiciones. En el caso de la mía, como de cualquier peruano, es una mezcla, híbrido de diversas herencias culturales.

¿Qué sientes cuando estás en tu proceso creativo?

En principio, es algo divertido, es algo que hago con placer y luego fluye. Creo yo que eso es lo que entiendo como un privilegio, la posibilidad de entrar a un mundo en el cual uno se siente bien y que, por la propia experiencia de trabajo, logro resultados que creo que están bien; o sea, son logros de muchas destrezas. Queda —en este caso sí voy a usar la palabra— bonito, queda bien hecho. Entonces, hay disfrute y también hay mucho esfuerzo de trabajo previo, mucha búsqueda y la trayectoria, todos los años en esa búsqueda de encontrar algo que me satisfaga.

¿Cuál sientes que es uno de los mensajes recurrentes en tu obra?

La identidad cultural. Yo entiendo que soy muy reactivo. Yo trabajo, funciono como contestatario a una realidad con la cual estoy en desacuerdo, que es básicamente este mundo del consumo que nos rodea y la enajenación asociada al consumo... modelos foráneos. Y sobre todo lo que llamamos muerte cerebral, el nulo pensamiento crítico. Me refiero también al mundo del entretenimiento que nos rodea. A

través de mi trabajo, lo que me interesa es esta idea de fuerza expresiva, comunicación y romper con esa cuestión lineal de hacer algo para satisfacer lo que el otro espera de uno. Entonces yo expreso mi identidad cultural y me siento libre.

¿Cuál es tu color preferido?

No hay color preferido, porque soy tan contestatario con la formación académica, que es europeísta, racista, etnocentrista, simplona. Sin embargo, sí rescato ese aprendizaje que hice de que el color es relativo. Tú no puedes pensar en un naranja, un verde limón, un azul turquesa o un violeta, un rojo o cualquiera de los matices de los colores que he mencionado, no puedes pensarlo alejado o fuera de la relación con otros colores o con un ambiente. Entonces, siempre trato de entender, por intuición y por búsquedas ya sistematizadas, cuál es el color con el que puedo sentirme más afín, pero básicamente siempre termino viendo que son los colores alegres, intensos, fuertes, asociados a los amarillos, rojos, verdes o celestes, en sus combinaciones. Siempre estoy buscando la mayor intensidad de color, pero quizás es más por estado de ánimo cuál me gusta más, pero eventualmente me gustan todos los colores, hasta los grises.

Herbert y su experiencia Yoruba

Estuve en Londres, en la primera mitad de la década del noventa, casi dos años. Tuve la oportunidad de exponer en la October Gallery, una galería chévere, no tan marginal. Ahí estaba exhibiendo mis obras y se acerca este personaje de Nigeria y me comienza a traducir mis cuadros, o sea los símbolos que yo utilizo para hacer las composiciones, tanto de esculturas como de estampados, de pinturas como de grabados y dibujos. Comienza a traducírmelas en términos de los símbolos de la religión Yoruba, o sea

Changó, Yemayá, etc., todo lo que se refiere al Dios del rayo, asociado al metal, etc. Y como te dije, yo era absolutamente ignorante hasta de lo que era la cultura Yoruba, hasta como nombre propio, y como me dio vergüenza y simplemente soy muy curioso, fui a la biblioteca para averiguar sobre todos estos temas de lo que implica la religión Yoruba, todos los dioses o lo que fuera como nosotros asociamos a la religión católica que es mi referente de cultura.

Y entonces para mí me abrió un mundo de comprensión acerca de lo que significaba mi trabajo. Que venga alguien que conoce los símbolos de la religión Yoruba y vea el trabajo de un peruano, en Londres, ni siquiera acá en el Perú sino en otro país, y comience a traducir literalmente el significado de cada uno de los elementos, porque también estaban los gemelos que utilizo mucho como figuras dobles, o simplemente la preferencia por las figuras ver-

tales, y luego una serie de elementos como los cachos, los cuernos, las hojas, eso me pareció excelente.

Y como te decía, yo no tengo una memoria literal, ni un referente literario de libro o de ancestros cercanos de herencia africana, sino simplemente por el contacto con la naturaleza, aunque Wilfredo Lam o el propio Picasso son artistas referentes para mi trabajo. Pero estoy hablando de un peruano que nunca ha visto un Wilfredo Lam o un Picasso en vivo y en directo, salvo cuando fui a estos viajes a Inglaterra, pero ni siquiera ahí conozco la obra como especialista. O sea, lo mío surge, fluye de manera espontánea, y esta anécdota me llamó la atención. Medio triste esa llamada de atención de cómo uno pierde la relación con culturas de origen, y que existe esta afinidad, pero resta mucho por explorar de dónde surgen los símbolos que utilizo.

Los Gamarra, pintores decimonónicos: reconstruyendo la memoria y la identidad de la familia Santa Cruz Gamarra

Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante

Normandie Université, UNICAEN, Francia

Resumen: La visibilización de los aportes culturales de los afrodescendientes a la construcción cultural e identitaria de los países que fueron impactados por la diáspora africana es un tema que ha tomado relevancia a lo largo de esta última década. Ahondar en la comprensión de los referentes afroperuanos puede entonces parecer pertinente, más aún si se contextualizan las historias individuales dentro del contexto familiar y sociocultural en los que se desarrollaron. Siendo los Santa Cruz Gamarra uno de los núcleos familiares afroperuanos que gozan de una notoriedad de larga data, nos hemos abocado a reconstruir su historia familiar, remontándonos hasta mediados del siglo XIX, lo que corresponde a ocho generaciones hasta nuestros días. En ese trayecto, hemos constatado la presencia de cultores de diversas expresiones artísticas en 6 generaciones. En el presente artículo, presentamos el resultado de la investigación en lo que concierne a la rama materna de la familia, es decir, la línea familiar de doña Victoria Gamarra Ramírez. Trataremos tanto de la historia familiar de José Milagros y Demetrio Gamarra, respectivamente padre y abuelo de doña Victoria, como de su presencia como pintores afrodescendientes en una Lima criolla decimonónica.

Palabras clave: memoria afroperuana; patrimonio afrodescendiente; pintura; familia Santa Cruz Gamarra; Lima criolla

Abstract: The cultural contributions of the Afro-descendants to the cultural and identity construction of the countries impacted by the African diaspora has been invisibilized for a long time. However, during this last decade we have observed a notable modification of this trend. It may be seem today pertinent to rebuild the individual histories of Afro-Peruvian referents, contextualized within the familiar and socio-cultural context. The family Santa Cruz Gamarra, is one of the most emblematics Afro-Peruvian families, thus we have reconstructed its history going back to the mid-19th century. Nowadays we can ensure that there's artists, in different areas of expressions, along 6 of 8 generations known at the present. This paper, shows the results of the research about the history of the maternal branch of the family, in other words, the family line of Victoria Gamarra Ramírez. In the following this paper will deal with, in a one hand, the family history of José Milagros and Demetrio Gamarra, respectively the father and grandfather of «doña Victoria», and in the other hand, their presence as Afro-descendant painters in the creole Lima of the 19th century.

Keywords: Afro-peruvian; Afro-descendant heritage; painting; Santa Cruz family; creole Lima

Introducción

El apellido Santa Cruz, y más específicamente Santa Cruz Gamarra, evoca algunas personalidades relevantes de la gran Familia Afroperuana. Se asoció, en principio, a Rafael, el torero, el primero de los diez hermanos en lograr cierta notoriedad a partir de 1947, cuando fuera mencionado como un «novillero sensacional» por la prensa taurina. En la década siguiente, saldrían a la luz sus hermanos Nicomedes, el decimista, poeta, folklorista y periodista, y Victoria, compositora, coreógrafa y mujer de teatro.

Sin embargo, hubo algunos precedentes de la presencia de dicha familia en el medio cultural limeño. Por ejemplo, pocos años antes, en 1935, César, el tercero de los hermanos, había dado que hablar en las ondas radiales como miembro del Trío Abancay, que conformaba junto con Pablo Casas y José Moreno. Había sobresalido también como compositor criollo y, aunque no fue un compositor prolífico, se podría decir que privilegió más la calidad de su obra que la cantidad, ya que cada uno de sus valsés, tanto en lo musical como en la letra, es apreciado por su profunda belleza y consisten-

cia¹. Asimismo, don César, hombre discreto por naturaleza, no dejó de estar presente en el ámbito musical de la década de los cuarenta, pues era uno de los dirigentes de la Swing Makers Band, grupo de música Jazz y tropical muy en boga entre el público limeño. Cuando Rafael, el más joven de sus hermanos, saltó al ruedo, la prensa no dejó de hacer el vínculo.

Tres décadas antes, don Nicomedes Santa Cruz Aparicio, el padre de los Santa Cruz Gamarra, había logrado una notoriedad como autor teatral. Tuvo una actividad continua durante las dos primeras décadas del siglo XX, época en que sus hijos eran bastante pequeños o, probablemente, no habían nacido aún. Llevar su obra a un escenario significó salir de la invisibilidad a la que tácitamente estaba condenado todo afrodescendiente de la Lima de aquel entonces. Pretender conseguir visibilidad y prestigio era casi tan osado como echarse al ruedo; pretender ganar notoriedad y pertenecer a un medio de intelectuales era estar en las antípodas de lo que la sociedad limeña de comienzos de siglo estaba apta para entender. Tales precedentes fueron rememorados por la prensa en varias ocasiones, cuando los tres hermanos más jóvenes comenzaron a hacerse conocidos. Sin embargo, es imperativo subrayar que la vena artística de los Santa Cruz Gamarra no solo viene del padre dramaturgo, sino de la confluencia de dos ramas genealógicas: junto con la paterna, la de doña Victoria Gamarra Ramírez, la madre.

En la actualidad, la «familia afroperuana» hace hincapié en definir su identidad y visibilizar sus aportes a la cultura de nuestra nación. Este esfuerzo cobra más relevancia en el marco de la conmemoración del bicentenario de la independencia del Perú. Puede, entonces, parecer pertinente tratar de ir más allá de lo usualmente difundido acerca de personalidades que han sido erigidas como referentes por dicha comunidad. En efecto, para entender un grupo familiar y sus vivencias, más allá de una biografía básica, es necesario contextualizar su historia

en el aspecto sociocultural, ya que nos permite comprender la condiciones en que sus vidas se desarrollaron y sopesar los obstáculos que debieron afrontar para llevar a cabo sus proyectos. Por ende, reconstruir la historia familiar que precedió al núcleo familiar Santa Cruz Gamarra nos parece indispensable para poder tener una visión consistente de su esencia y su aporte a la cultura afroperuana. Estas consideraciones han motivado que los descendientes de dicho núcleo familiar llevemos a cabo un trabajo de restauración de la memoria familiar.

En una ponencia previa que titulamos «Los Santa Cruz Gamarra - presencia y visibilidad de una familia afroperuana», presentada en el IX Seminario organizado por el Centro de Desarrollo Étnico (CEDET), pusimos en evidencia que tanto la prensa como el público supo intuir rápidamente que, para tener una visión completa de uno u otro de los miembros de esta familia, que comenzaba a alcanzar cierta notoriedad en el ámbito cultural de mediados del siglo XX, era pertinente observarlos como un grupo familiar. Esto ha venido a confirmar que es relevante interesarse en los orígenes de esta familia afroperuana que, a primera vista, parece ser algo atípica.

Se mostró también que era importante remontarnos hasta tres generaciones previas a la de la pareja Santa Cruz Gamarra, a comienzos de la era republicana, en la década de 1840. Logramos contextualizar el marco de desarrollo de algunos de los miembros de nuestros antepasados, su modo de vida y cómo se desarrollaron en una sociedad limeña en evolución durante la segunda mitad del siglo XIX. En dicho trabajo, presentamos la historia familiar reconstruida de la rama Santa Cruz Aparicio; es decir, de la rama paterna. Para ello, afianzamos parte del relato que habíamos heredado de nuestros mayores, gracias a la confrontación con documentación de los archivos municipales y/o eclesiásticos. Dicha reconstrucción permitió remontarnos dos generaciones e identificar a los

1 Los vales de César Santa Cruz Gamarra son «Mi soñar», «Promesas», «Ilusiones vanas» y «Vuelve en ti».

Santa Cruz Isla y a los Aparicio García, familias afroperuanas de estrato humilde arraigadas en la calle que hoy conocemos como Jr. Huánuco en Barrios Altos. Prosiguiendo con esta línea de trabajo, dicha metodología ha sido utilizada igualmente sobre las otras ramas de la familia.

En el presente artículo, vamos a abarcar otra parte de la reconstrucción de la memoria familiar: la rama materna de la familia, más precisamente la que concierne a los Gamarra, pintores afrodescendientes decimonónicos de la Lima criolla. ¿Qué sabemos sobre los Gamarra, y más específicamente sobre estos dos varones, padre y abuelo de doña Victoria Gamarra Ramírez? ¿Cómo fue su entorno familiar? ¿Cuáles fueron los medios socioeconómi-

cos y culturales en los cuales se desarrollaron y los condujo al oficio de pintor retratista? Estas consideraciones nos llevan a evaluar la situación singular de estos afrodescendientes que ejercieron el oficio de pintor retratista durante el siglo XIX.

Reconstruyendo la historia familiar de los pintores Gamarra

a) José Milagros Gamarra del Valle

Sobre los ancestros de Victoria Gamarra, quien es recordada por las generaciones posteriores de su descendencia como «la Mamama», la memoria familiar nos traía mucha información, ya que los mayores de sus hijos llegaron a conocer a miembros mayores de la familia del

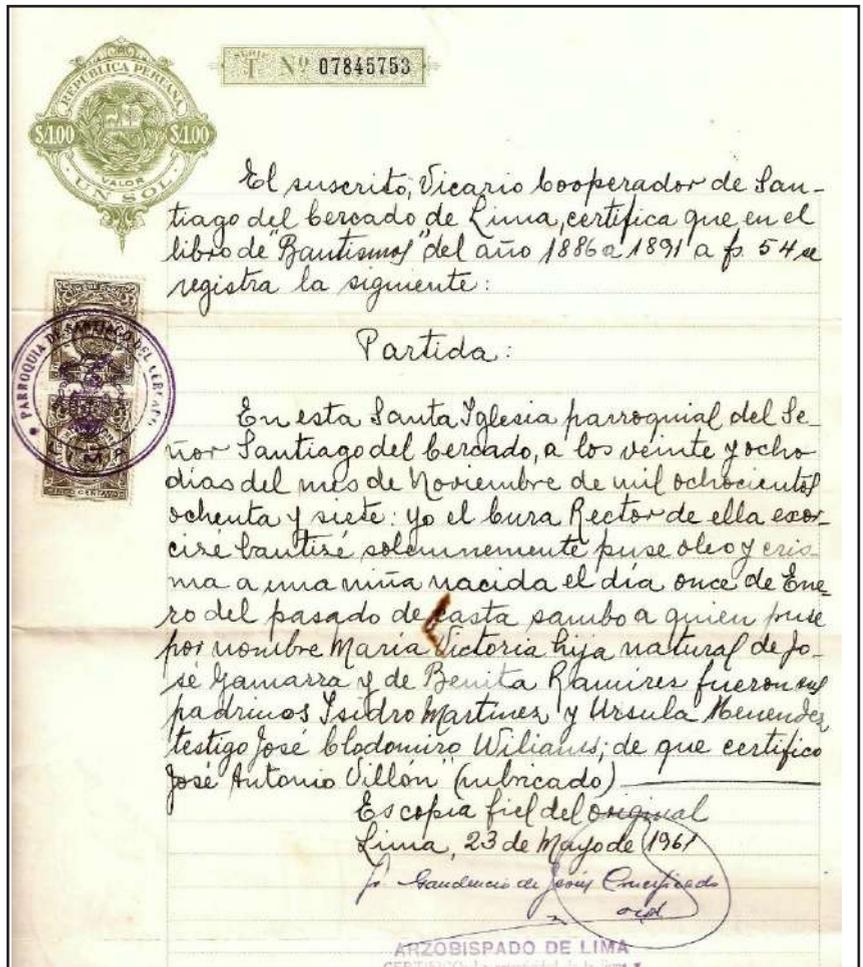


Figura 1: Acta de bautismo de Victoria Gamarra Ramírez

Partida No. _____ Partida Número *de veinte y cinco y ochenta*

Constancia No. *298* **Hoy** a las *doce y diez minutos* de la tarde del día *diez* de *Septiembre* de mil ochocientos ochenta y *ocho* en esta Casa Consistorial y ante el Señor Alcalde, compareció Don *José M. Gamarra* de *San Pedro de Macoris* años *veinte y cinco* natural de *Lima* Perú y manifestó *que su hijo nació el día de hoy* de *Lucía del presente caso* a las *once y diez minutos* de la tarde en el *Distrito 5.º Cuadra 1.ª de Huamalíes* antes *Batim de Jaimes* número *veintitres* de *Huamalíes* llamada *Lucía Gamarra* hijo natural del *declarante que la cruce* de *_____* años de *Jose Felice Ramirez* natural de *_____* años *veinte* natural de *_____* Presente como testigos a Don *Isidro Martínez* natural de *_____* años *veinte y cinco* domiciliado en la calle de *Jaimes* número *cuarenta y una* y Don *Ismael Romero* de *San Pedro de Macoris* años *veinte y cinco* domiciliado en la calle de *Jaimes* número *cuarenta y uno* *Jaimes* En fe de lo cual firmamos con el Señor Alcalde y conmigo el declarante y los testigos

El Alcalde. *_____* El Jefe de la Sección. *_____*

José H. Gamarra *J. S. Martínez* *Ruyerto Y. Romero*

SECCION DE REGISTROS DEL ESTADO CIVIL

Figura 2: Acta de nacimiento de Lucía Gamarra Ramírez. Nótese la firma de José Milagros Gamarra. Como anécdota, cabe mencionar que el entorno en el que las personas se desenvuelven suele reflejarse claramente en las diversas actas de nacimiento, bautizo y defunción que hemos encontrado: tanto los padrinos como los declarantes o los testigos, suelen ser parte del mismo gremio, sean pintores, escultores o arquitectos. En ambas actas se nota, tanto como padrino y/o testigo, a Isidro Martínez e Ismael Romero, pintores como José Milagros Gamarra. El acta de nacimiento de Lucía indica el domicilio de la familia: el distrito 5to, 1ra cuadra en el número 23 de la calle Huamalíes, en el callejón de Jaimes.

lado de los Ramírez, mas no de los Gamarra. Sin embargo, este nexo permitió mantener en el discurso familiar los relatos que llegaron hasta nosotros sobre los pintores Gamarra.

Doña Victoria Gamarra Ramírez, la madre de los diez hermanos Santa Cruz Gamarra, nació en 1887 en Lima y falleció en 1959. Fue bautizada en la iglesia de Santiago Apóstol-Cercado, en Barrios Altos, como puede observarse en su acta de bautismo (Figura 1). Fue la hija mayor de José Milagros Gamarra del Valle (Lima, 1865 - Santiago de Chile, 1924) y Benita Ramírez Arana (1866-1947). La familia migraría de Jr. Puno, donde nació su hija Victoria, al Callejón del Jaimes, conocido también como Fuerte de Guinea, ubicado en la primera cuadra de la calle Huamalíes, donde nació Lucía, la segunda hija de la pareja, en 1888 (Figura 2).

Finalmente, alrededor de 1894, se mudarían a Jr. Moquegua, «Malambito», como lo indican las dos actas de defunción de los menores hijos de la pareja, José del Carmen Gamarra Ramírez (1890-1895) y José Federico Gamarra Ramírez (1892-1894), quienes fallecieron pequeños como muchos infantes en ese entonces y de quienes no teníamos memoria antes de encontrar sus actas de bautismo en la iglesia de San Marcelo, así como sus actas de defunción. Estas dos últimas direcciones concentraron mucha población afroperuana.

Además de recuperar la identidad de los dos menores Gamarra Ramírez, se ha identificado un hijo previo de José Milagros, vía sus actas de nacimiento y defunción: Teobaldo Gamarra Aparicio (1885-1895), hijo de Valentina Aparicio. Se sabe que José Milagros partió a Chile

para ejercer su profesión, y se quedó a radicar allá hasta 1924, fecha de su fallecimiento en el incendio de un gran teatro de la capital chilena. Justamente, en 1924 se registró el incendio del escenario del teatro municipal de Santiago. Considerando que José Milagros fue un escenógrafo práctico, esto podría corroborar la posibilidad de su deceso en tales circunstancias, pero al día de hoy esto es una simple suposición. Por su parte, Rosalina, nacida en 1908, la mayor de los hijos de doña Victoria, señaló que se tuvo novedades, por colegas suyos, sobre el retorno a Lima del viajero. Aunque ella nunca lo conoció, comentó alguna vez que en Chile él había teni-

do dos hijos. Por la fecha de nacimiento de su menor hijo con doña Benita, podemos suponer que su partida no fue antes de 1892. Sobre la base de documentos del registro civil de Chile y datos complementarios, se sabe que vivió en Santiago, luego en Valparaíso y en Colchagua. Obtuvo premiaciones tanto en Lima como en la capital chilena. José Milagros, como su padre Demetrio, fueron varones de «raza negra», conforme a la nomenclatura étnica usada en ese entonces en los registros civiles. Fueron pintores de formación, lo que implicaba un cierto nivel de educación (se tiene registro de la firma de José Milagros en diversas actas).

APENDICE

Hemos considerado a nuestra *marinera* como máxima expresión del folklore universal. Y si al lado de ella no mencionamos a la *cueca chilena*, esto se debe simplemente a que la *cueca* deviene de nuestra *zamacueca*.

Esta fue una vieja polémica que hace mucho quedó dilucidada, pero acabamos de descubrir otro dato que vamos a consignar a continuación, por su carácter de inédito, por su innegable importancia y por si quedará algún escéptico que aún dude de nuestra paternidad sobre tan rica danza.

Resulta que el profesor Carlos Vega, investigador argentino ya fallecido, entre cuyos numerosos trabajos hay un profundo estudio sobre nuestra *zamacueca* (*La Zamacueca; La Zamba antigua*. Edit. Julio Korn. Buenos Aires, 1953) realizó en 1942 un trabajo de campo en pesquisa de la *cueca chilena*, recorriendo el citado año las loca-

lidades de Ancud, Valdivia, Temuco, Curacautín, Valle de Longuimay, Talcahuano, Concepción y Santiago. El fruto de este trabajo investigatorio lo fue publicando Vega en la *Revista Musical Chilena* (publicada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile) a partir de los números 20-21-22 (año 1947) bajo el título de un ensayo sobre *La forma de la Cueca Chilena*.

El No. 68 de la citada *Revista Musical Chilena* (Año XIII, nov-dic 1959), trae entre las páginas 3 a 32 un nuevo ensayo de Vega sobre esta misma experiencia, al que titula *Música Folklórica de Chile*, y en el cual se incluyen 73 ejemplos de aires folklóricos chilenos con sus respectivas fichas de captación y una partitura musical que transcribe 8 compases con la frase de cada tema.

Y aquí viene lo que nos interesa, pues en la página 30 del dicho ensayo, anota don Carlos Vega: "En mi ensayo de 1947, dije que esta danza (*la cueca*) se produce siempre en el modo mayor europeo. En el último cuadro de las Cuecas con los números 63), 64) y 65), tenemos tres en que interviene el modo menor, dos de Concepción y una de Ancud, las tres parientes, no obs-

tante la distancia. La Cueca 65) me fue cantada por un moreno de Ancud. Me llamó la atención que una Cueca se produjera en el modo menor y, preguntando al cantor, contestó que su padre, peruano, le cantaba en Colchagua cuarenta años antes, otra vez, hacia 1900. Nótese que la versión del moreno ha perdido la cuarta aumentada. Ignoro si el padre mismo la trajo del Perú o la adoptó en Chile, si se trata de una de las últimas Zamacuecas peruanas anteriores a 1870 o si se debe a una importación especial..."

Nos remitimos al ejemplo 65) y he aquí la ficha anotada por Carlos Vega:

65) 2662. Cueca

Ancud. Miguel Gamarra Ruiz, 46 años, n. en Santiago, aprendiz del padre, en Valdivia y Osorno, cantor y guitarrista.

The image shows musical notation for the Cueca 65). It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a rhythmic style characteristic of cuecas. Above the staff, there are some markings: '655', '11 12 13 14 15'. Below the staff, there are some markings: '11 12 13 14 15'. The notation includes notes, rests, and bar lines.

Es una lástima que el profesor Carlos Vega ya haya fallecido, porque lo hubiéramos sacado de dudas contándole que su informante, el moreno Miguel Gamarra Ruiz, nacido en Santiago de Chile, etc. etc. fue hijo del gran pintor peruano, escenógrafo y compositor de *zamacuecas*, Maestro José Milagros Gamarra, casado en primeras nupcias con la señora Benita Ramírez, considerada la mejor bailarina de *zamacueca* de todos los tiempos... y tantas cosas más que podríamos hablarle contado a este don Carlos Vega a quien tanto le costara admitir la presencia negra en la raíz de la *zamacueca*, porque hubiera sabido que don José Milagros, hijo de otro gran pintor llamado don Demetrio Gamarra, era negro como la noche; y no podía ser de otra manera, porque don José Milagros fue mi abuelo: padre de mi mamá, doña

Victoria Gamarra Ramírez de Santa Cruz... y, lógicamente, su "moreno informante". Miguel Gamarra Ruiz, fue mi tío carnal, hermano de mi madre, aunque nunca se conocieron...

Don Demetrio Gamarra, mi bisabuelo, fue tan gran pintor que el gobierno lo becó a Francia en el siglo pasado, pese a que el prejuicio racial era entonces mucho más fuerte que ahora. Pero no me crean a mí, lean esto:

"En la noche de los sábados era forzoso pegarse un brinquito a la Plaza de Armas a ver el gran cartel de cuatro caras, iluminado con hachones y que desde la mitad de semana instalaba la empresa frente al Portal de Escribanos. Lo pintaba el reputado artista pintor Demetrio Gamarra, lo mejorcito del gremio, quien se esmeraba en darle cada año mayor atracción y colorido, con figuras de toreros que querían hablar y de toros tan a lo vivo que entraban ganas de guspearlos..."

Quien así opinara fue el periodista Eudocio Carrera Vergara (n. en 1879) en su libro *La Lima Criolla del 900* (pág. 147: *Cómo fueron las corridas de toros en mis tiempos*. 2da. edic. corregida y aumentada. Lima, 1954)

Quedó demostrado pues, que don Demetrio Gamarra fue uno de los grandes pintores mulatos del siglo XIX. Pero tal parece que su hijo, José Milagros, lo superó ampliamente. Al menos así decía nuestra madre que opinaba la crítica sobre su progenitor. Don José Milagros Gamarra tenía su taller en una de las tiendas que había en hilera por la Calle "Sacramentos de Santa Ana" (octava cuadra del Jirón Huamta), justamente donde luego levantarán ese edificio que fuera Liceo, almacén del Estanco del Tabaco y, finalmente, Ministerio de Gobierno y Policía, hoy en plena demolición. Fue tanto pintor de caballete (retrataste) como autor de murales, letreros y carteles. Pero donde alcanza notoriedad de gran maestro es en el teatro, como artista escenógrafo. Y esa también fue la causa de su trágica muerte, ocurrida en Chile, al incendiarse el teatro en que se hallaba trabajando...

Se puede decir que don José Milagros Gamarra fue el último compositor e intérprete de *zamacuecas*; actividad que continuó en Chile paralelamente con la pintura.

Figura 3: Apéndice del folleto del disco «Socobón: introducción al folklore danzario de la costa peruana» (1975) de Nicomedes Santa Cruz Gamarra

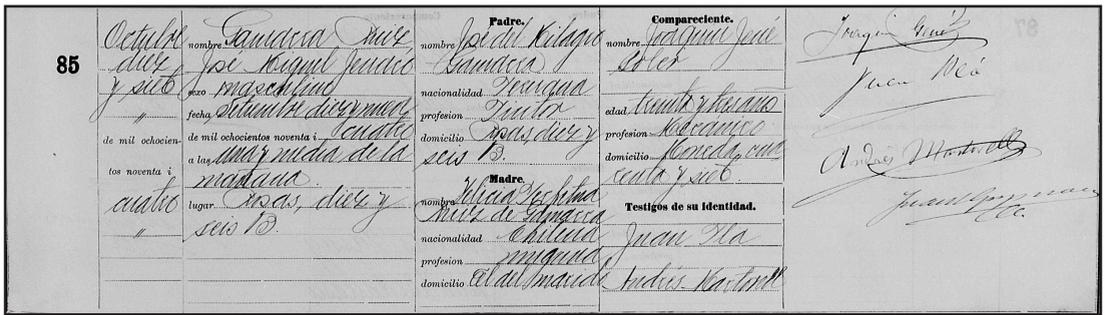


Figura 4: Acta de nacimiento (1894, Santiago de Chile) de Miguel Gamarra Ruiz, hijo de José Milagros Gamarra y Felicitia Perpetua Ruiz

En 1975, Nicomedes Santa Cruz Gamarra publicó una reseña sobre su abuelo y bisabuelo en la página 55 del Folleto de su disco «Socabón: Introducción al folklore danzario de la costa peruana». Desde ese entonces, hemos podido fundamentar y completar datos.

En dicho folleto, Nicomedes sostiene que su abuelo José Milagros Gamarra «fue pintor de caballete (retratista) como autor de murales, letreros y carteles». Señala que destacó en el ámbito teatral como escenógrafo. Además, fue reconocido como cultor (compositor e intérprete) y bailarín de zamacuecas. La tradición familiar menciona que bailaba en Amancaes con doña Benita Ramírez Arana. De hecho, sus hijas Victoria y Lucia fueron, ya adultas, buenas bailarinas de marinera limeña. Parece ser que José Milagros también fue un buen guitarrista acompañante.

Nicomedes cita con mucho tino a Carlos Vega e infiere que el moreno Miguel Gamarra Ruiz fue hijo de José Milagros Gamarra del Valle. En efecto, hoy podemos afirmar, a juzgar por las actas de matrimonio y de nacimiento que hemos recuperado, que José Milagros contrajo nupcias en Chile con Felicitia Perpetua Ruiz. Fue José Miguel Jenaro (nac. 1894) el primer hijo de la pareja y María Nieves Gamarra Ruiz (1896- 1899) la segunda.

b) Demetrio Gamarra Velásquez

En su libro *La Lima criolla de 1900*, el periodista Eudocio Carrera Vergara escribe acerca de la actividad artística de su contemporáneo Demetrio Gamarra. En el párrafo, cuyo título es «Cómo fueron las corridas de toros en mis tiempos», Carrera no solo califica a don Demetrio como «lo mejorcito del gremio», sino que, además, nos describe su producción de carteles de propaganda en el ámbito de lo taurino, carteles expuestos frente al portal de escribanos en la Plaza de Armas. Posiblemente, lleven su firma algunos de los carteles de promoción y óleos taurinos, así como retratos de personajes de la época que aún se pueden hallar en algunas colecciones. Era la época en que la afición aplaudía al matador Ángel Valdez, «El Maestro», y a su rival Mariano Soria «Chancayano», ambos toreros de piel oscura. Recordemos que, en el siglo XIX, los toreros negros tuvieron relevancia en el ámbito taurino local. Fue una actividad en la que este grupo étnico discriminado logró una inserción social, ganó respeto y notoriedad. Por ejemplo, «El Maestro», pese a ser hijo de esclavizados, llevó una carrera de torero extensa, llena de proezas. Se presentó hasta más de quinientas veces en Acho y realizó una gira en la Península Ibérica. La actividad en nexo con el ámbito taurino de la segunda mitad del siglo XIX de don Demetrio, indica que el

maestro pintor cohabitó con los toreros de ese entonces. Un triste hecho nos permite confirmar este punto. En 1887, falleció su hijo Arturo Gamarra Aguirre, de 13 años, debido a una meningitis granulosa. El acta fue sentada bajo testimonio del torero afroperuano Mariano Soria, más conocido como «Chancayano», cuya firma figura en el acta al lado de la de don Demetrio.

Según el testimonio de su bisnieta Rosalina (en el 2008), don Demetrio aprendió el oficio de pintor por medio de un francés que radicó en Lima a mediados del siglo XIX y que tenía su taller en la Plazuela Santa Ana (la actual Plaza Italia), sobre la calle Huanta, antiguamente llamada Sacristía de Santa Ana, en Barrios Altos. No sabemos quién fue el maestro francés, pues hubo varios que estuvieron presentes en la Lima de ese entonces (fines de la década de los 50 y 60). He ahí un punto que sería grato precisar. Felizmente, hoy en día contamos con especialistas de la historia del arte que trabajan sobre el ámbito artístico de la época.

Luis Ugarte, en su escrito «Nuestros Artistas», incluye a Demetrio Gamarra como «uno de los artistas peruanos y extranjeros dedicados

a la enseñanza artística en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX» (2005: 16). Entre los discípulos que formó en su propio taller, estuvo el acuarelista y escenógrafo José Luna, quién «se especializó en motivos taurinos con gran acierto y fue muy discutido entre los empresarios de toros en la época del «Arabí pacha» (toro famoso de lidia). Como escenógrafo decoró por primera vez en Lima la obra completa para representar la opereta *La Geisha* por el año 1897» (2005: 66). Tal es la breve reseña que hace Ugarte sobre este artista. Una vez más, se subraya el vínculo de los Gamarra con el mundo de la publicidad de lo taurino y la escenografía en el ámbito teatral. Aquí, Luis Ugarte nos indica que don Demetrio tuvo su propio establecimiento. Por otra parte, entre los datos recogidos en el ámbito familiar, se ha mencionado, por un lado, que fue don Demetrio quien tuvo el establecimiento en la Plaza Santa Ana, pero también se dice que fue su hijo José Milagros. Ciertamente es que pueden ser imprecisiones provocadas por la transmisión oral y lo difuso de la memoria, pero lo que sí se puede afirmar es que la actividad de ambos pintores parece haber estado

José Milagros Gamarra del Valle, pintor, escenógrafo, compositor y bailarín de zamacueca

Nació en 1865. Sus padres fueron Demetrio Gamarra y Bernarda del Valle. Fue bautizado el 29 de noviembre de 1865 en la iglesia de San Lázaro. Aproximadamente, migra a Chile en 1892, donde sigue ejerciendo su profesión de pintor y escenógrafo, además de cultivar y difundir la marinera al estilo limeño. Se piensa que falleció en 1924 durante el incendio de un gran teatro en Santiago de Chile. Tuvo, a nuestro conocimiento, siete hijos de tres compromisos:

Con Valentina Aparicio

-Teobaldo Gamarra Aparicio (1885-1895)

Con Benita Ramírez Arana (1866-1947)

-María Victoria Gamarra Ramírez (1887-1959)

-Lucía Gamarra Ramírez (1888-1963)

-José del Carmen Gamarra Ramírez (1890-1895)

-José Federico Gamarra Ramírez (1892-1894)

Con Felicia Perpetua Ruiz (1867 – Santiago, 1905), con quien contrae nupcias en Santiago de Chile en 1893:

-José Miguel Jenaro Gamarra Ruiz (Santiago, 1894)

-María Nieves Gamarra Ruiz (Valparaíso, 1896 - 1899)

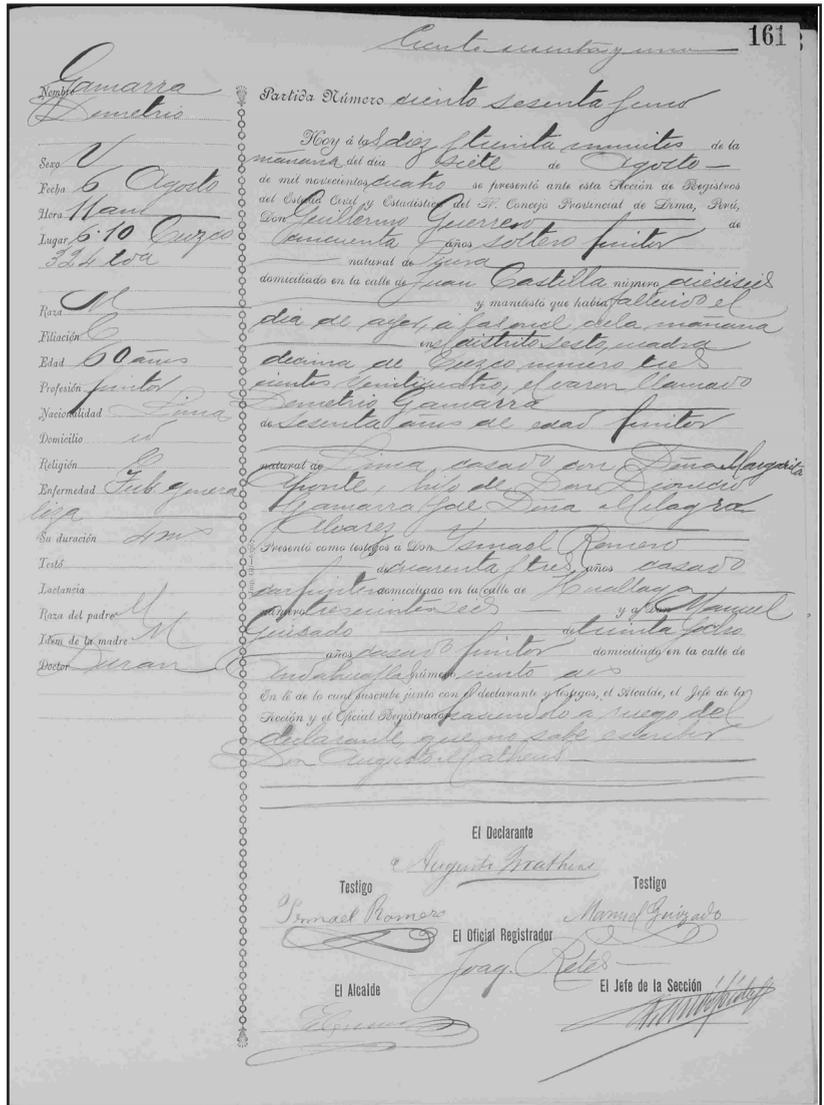


Figura 5: Retrato de José Milagros Gamarra del Valle, tomado en el establecimiento de J. R. Navarro Martínez en la calle Condell de Valparaíso. José Milagros residió en esa ciudad entre 1896 y 1899.

Figura 6: Acta de defunción de Demetrio Gamarra Velásquez.

Nótese que el declarante da el apellido Álvarez en lugar de Velásquez. Se señala también el nombre de su viuda doña Margarita Saldaña (Aponte).

Tanto el declarante (Guillermo Guerrero) como el testigo (Manuel Guisado) eran pintores.



Las actas de bautismo de Demetrio Gamarra Velásquez y la de la mayoría de sus ocho hijos provienen de la iglesia de San Lázaro, una de

las más antiguas de Lima. Finalmente, el acta de nacimiento de la menor de sus hijas indica la residencia en la calle Purús en 1876, a dos cuadras de dicha Iglesia. Sin embargo, como su hijo, don Demetrio atravesó el río Rímac para instalarse en Barrios Altos, a unas cuadras de la Plazuela de Santa Ana. Aproximadamente diez años después, en 1887, se ubica al maestro pintor en la tercera cuadra de Maynas, a una cuadra del Callejón del Jaimes, donde residía su hijo José Milagros con su familia en ese entonces. En 1904, se registra como dirección de su fallecimiento

la décima cuadra de la calle Cuzco. Nótese que esta dirección está a cuadra y media del sector de residencia de la pareja Santa Cruz Aparicio, quienes eran sus compadres desde 1871. Y es que ocurre que, anecdóticamente, el «Papapa» Demetrio Gamarra (abuelo de las hermanas Gamarra Ramírez), fue el padrino de bautismo del que fuera, tres décadas después, el esposo de su nieta Victoria. Lo curioso es que, el hecho de que estos jóvenes se conocieran y se frecuentaran, no fue el fruto del nexo preexistente, sino el resultado de una feliz coincidencia.

Reflexiones sobre el entorno sociocultural de los pintores Gamarra

En las diversas actas de nacimiento, bautizo y defunción que hemos encontrado, se evidencia que los padrinos, los declarantes o los testigos suelen ser parte del mismo gremio, sean pintores, escultores o arquitectos. Al no estar ya en los oficios de servicio, sino más bien en un rubro ligado a lo artesanal y a una instrucción, el estatus social de ambos pintores afroperuanos cambia. Se trata de un ascenso social que viene del hecho de pertenecer a un gremio, con nexos

que van más allá de los límites de lo profesional, llegando a ser vínculos personales de amistad y fraternización. Considerando que el oficio de pintor se puede asimilar al oficio artesanal, citemos las conclusiones de Arrelucea y Cosamalón: «Una conclusión que se puede extraer de los oficios artesanales es que la presencia afrodescendiente no fue mayoritaria en ellos, pero su ejercicio les permitía la movilidad social. Un aspecto evidente de este proceso es que el 74 % de los artesanos afrodescendientes sabía al menos leer, mientras que la tendencia general del grupo de afroperuanos mayores de 14 años era del 55 % de alfabetización» (2015: 129).

Cabe mencionar que los dos pintores, tanto el padre como el hijo, teniendo cierto nivel de instrucción, sabían escribir o por lo menos firmar. De esto dan constancia diversas actas en las que aparecen sus firmas. Por ejemplo, en lo que concierne la firma de Demetrio, tenemos el acta de defunción de Arturo Gamarra (Figura 11) o la de Francisca Gamarra Velásquez, sentada por su propio hermano; el acta de nacimiento de Lucía Gamarra Ramírez tiene la firma de José Milagros, su padre.

Demetrio Gamarra Velásquez, pintor con atelier en la Plaza de Santa Ana, Barrios Altos

Nació en 1846/1847 (*). Fue bautizado el 30 de enero de 1847 en la Iglesia de San Lázaro. Sus padres fueron José Dionicio Gamarra y Milagros Velásquez. Se sabe de su hermana Francisca Gamarra Velásquez viuda de Ramírez (1845-12/10/1895 (**)). Falleció el 6 de agosto de 1904 en Lima. Tuvo, a nuestro conocimiento, 8 hijos y 3 compromisos.

Con Bernarda Valle(s):

- Santos Gamarra Valles (nac. 1864)
- José Milagros Gamarra del Valle (1865-1924)
- Felipa Gamarra Valles (nac. 1867)
- Maximiliano Gamarra Valles (nac. 1869)
- José Marcelo Gamarra Valles (nac. 1871)

Con Rudecinda Aguirre:

- José Aurelio Gamarra Aguirre (nac. 1872)
- Arturo Gamarra Aguirre (1873 -1887)
- Matilde Hilaria Gamarra Aguirre (nac. 1876)

Al final de su vida estaba casado con Margarita Saldaña (Aponte).

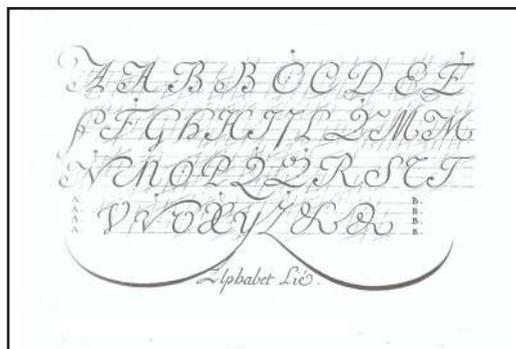
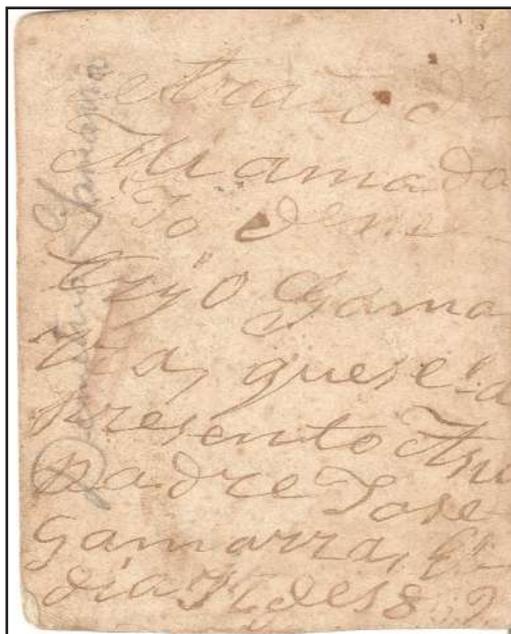
(*) Las actas de nacimiento de los hijos de Demetrio y su acta de defunción indican que nació entre 1846 y 1847.

(**) La información que tenemos sobre Francisca proviene de su acta de defunción, que fuera declarada al registro civil por el propio Demetrio.



Figura 7: Retrato de Demetrio Gamarra Velásquez tomado en 1862. Tenía aproximadamente 16 años.

Figura 8: Dedicatoria del retrato de Demetrio Gamarra Velásquez tomado en 1862. Tenía aproximadamente 16 años. El texto escrito a pluma dice lo siguiente: «Retrato de mi amado hijo, Demetrio Gamarra, que se lo presento a su padre José Gamarra, (dos o tres palabras difíciles de entender), 1862». La escritura en lápiz vertical dice: «Demetrio Gamarra». La forma de las letras corresponde a «la redondilla» en uso en el siglo XIX. Nótese la forma de las mayúsculas «M» y «G», por ejemplo, y la forma característica de la «d» minúscula (no ilustrada aquí).



En lo que concierne el grupo étnico, ambos hombres fueron obviamente afrodescendientes. José Milagros, el hijo, era negro, como se ve en su retrato, y es indicado en diversas actas de los registros civiles como «Raza N». En lo que concierne al retrato de Demetrio, el tiempo ha dado buena cuenta de los colores, que son muy tenues. No podemos, entonces, saber con claridad si se trata de un hombre negro o de un mulato. Las actas de defunción de Demetrio (1904) y de su hermana Francisca (1895) indican los nombres de los padres de ambos: José Dionicio Gamarra y Milagros Velásquez. Señalan también como grupo racial, tanto de los padres como de los hijos, con la letra «M». De hecho, este matiz

Desde tiempos de la Colonia, se difundió la escritura en letra cursiva cancilleresca, redondilla y bastarda, aplicándose en una modalidad sencilla para su uso diario y en documentos, o con adornos floridos para rúbricas y caligrafía artística. Sea como fuere, su aprendizaje requería la dedicación del estudio y no estaba al alcance de las clases menos favorecidas. Nuestro ejemplo proviene del libro *Caligrafía* de Claude Mediavilla. Para una amplia formación profesional se contaba con métodos como el de Claudio Aznar de Polanco (ver Biblioteca Nacional de Lima).

puede tener cierta relevancia en lo que concierne al acceso a su formación como pintor retratista.

A través de las décadas y las generaciones, han llegado a nuestras manos los retratos del padre y del abuelo de doña Victoria Gamarra Ramírez. A la luz del siglo XXI, parece inusual ver tales retratos. La realización de las fotografías es refinada y ambos artistas presentan apariencia elegante. El de José Milagros (Figura 5) fue tomado en los últimos años del siglo XIX (tenía aproximadamente 30 años) por un reconocido fotógrafo retratista, posiblemente peruano, J. R. Navarro Martínez, que había instalado su establecimiento en la calle Condell y atendía a la distinguida clientela de Valparaíso.

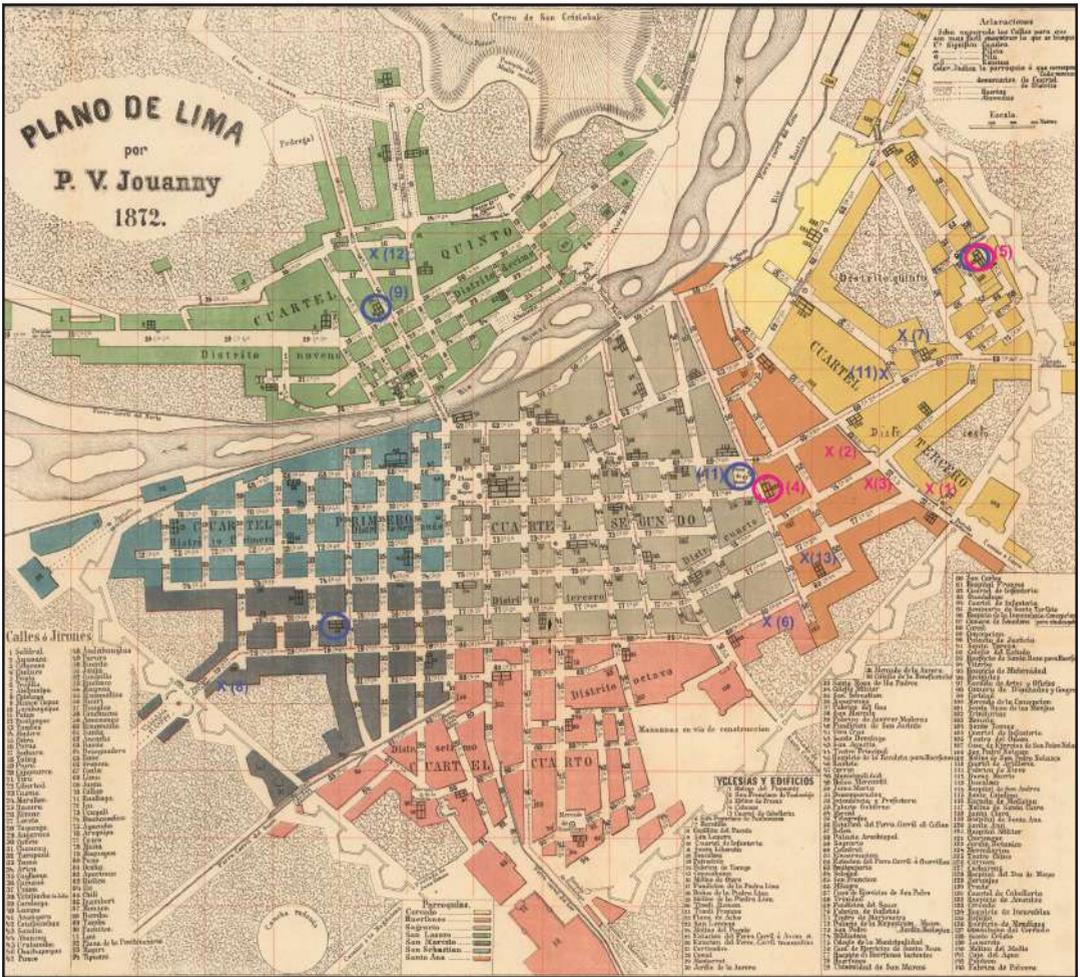


Figura 9: Ubicación de los Santa Cruz Aparicio y los Gamarra Ramírez en el plano de Lima Cercado (Plano de P.V. Jouanny - 1872).

- (1): Domicilio donde falleció Jacinta Aparicio (1887)
- (2): Domicilio de la familia Santa Cruz Aparicio en 1875, ubicación previa del domicilio de Petronila García con sus hijos en 1860
- (3): Domicilio de Pedro Santa Cruz Isla en el momento de su fallecimiento (1897)
- (4): Iglesia de Santa Ana, lugar de Bautismo de Nicomedes Santa Cruz Aparicio; y Plaza de Santa Ana, sector de actividad de Demetrio Gamarra
- (5): Iglesia de Santiago Apóstol, lugar de Bautismo de Victoria Gamarra Ramírez (1888)
- (6): Nacimiento de Victoria Gamarra Ramírez (1887)
- (7): Nacimiento de Lucía Gamarra Ramírez (1888)
- (8): Fallecimiento de José Federico (1894) y José del Carmen (1895) Gamarra Ramírez
- (9): Iglesia de San Lázaro, lugar de Bautismo de Demetrio y José Milagros Gamarra
- (10): Domicilio de Demetrio Gamarra (1876)
- (11): Plaza Santa Ana, donde se formó al oficio Demetrio Gamarra
- (12): Domicilio de Demetrio Gamarra (1887)
- (13): Domicilio de Demetrio Gamarra en el momento de su fallecimiento (1904)

En lo que concierne al retrato de Demetrio (Figura 7), fue tomado en 1862, según lo indica la dedicatoria que figura en la foto (Figura 8). Vemos a un joven de aproximadamente 16 años de edad, vestido con elegancia, como se dice, «un joven bien puestecito». Por otra parte, este retrato deja constancia escrita de un dato bastante peculiar: «Retrato de mi amado hijo, Demetrio Gamarra, que se lo presento a su padre José Gamarra, (dos o tres palabras difíciles de entender), 1862». La escritura con pluma es fluida, grande y presenta mayúsculas bien formadas. Corresponde a la caligrafía de tipo redondilla, usada en ese entonces por la gente

instruida. La redacción de la dedicatoria deja algunas preguntas al aire, las cuales no pueden más que atizar mi curiosidad en calidad de tatarra-tátara-nieta. Además, según parece, la autora de esta dedicatoria fue la madre de Demetrio, es decir, Milagros Velásquez, mujer mulata nacida antes de 1830.

«Se lo presento a su padre» es una manera peculiar de expresarse, lo que nos puede llevar a especular, suponiendo que José Dionicio Gamarra no conocía a sus hijos Francisca y Demetrio, que la madre le estaba presentando, a través del retrato, a su segundo hijo que, al parecer, estaba a su cuidado. La dedicatoria nos

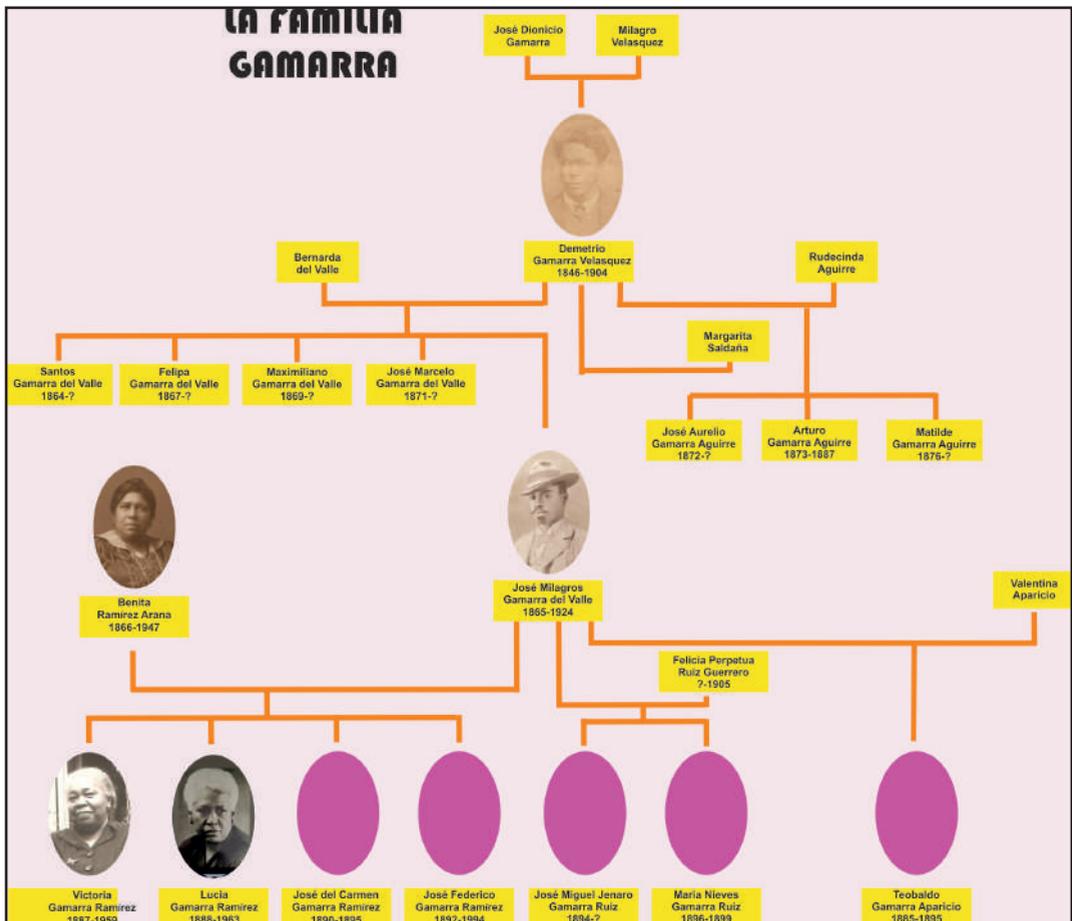


Figura 10: Árbol genealógico de la familia Gamarra, conforme a lo conocido al día de hoy

deja entonces una pregunta sobre la estructura familiar, pero también nos deja constancia de que doña Milagro (sin «s», tal como figura en las actas de defunción sus hijos Demetrio y Francisca) era una mulata que había recibido una buena educación. En todo caso, este retrato fue un obsequio de la madre para el padre, poco común para la época. Los primeros daguerrotipos hechos en Perú datan de aproximadamente 1846. Esto me lleva a pensar que mandar hacer tal retrato en 1862 podía ser un lujo. Todo parece indicar que, por lo menos, la madre de Demetrio tenía una educación y una situación que podrían señalarse como poco común para la época en su condición de mulata.

La condición de pintores afrodescendientes de los Gamarra

Trabajos especializados han evidenciado que, en el contexto de una sociedad limeña previa a la Guerra del Pacífico, profundamente racializada, los oficios se distribuían en la so-

cialidad conforme al fenotipo. En efecto, Arrelucea y Cosamalón (2015) realizaron un análisis detallado de los registros del Censo de 1860. Indican que el 0.9 % de la población masculina ejerce un oficio artístico, lo que corresponde a 89 individuos registrados, de los cuales 25 eran afroperuanos, es decir, el 1.1 % de un total de 2266 varones afroperuanos. Entre ellos, figura el pintor negro limeño de 70 años, Luis Pasquel, citado por los autores en dicho artículo.

Por otra parte, el estudio de Arrelucea y Cosamalón indica que «la estructura de las ocupaciones de los afroperuanos muestra que no tenían acceso a todas las actividades económicas. Aunque se encuentran presentes en todos los rubros, el 95 % de los hombres se concentra en ocupaciones de bajo o mediano estatus a lo sumo (artesanos, servicios menores, jornaleros, peones, agricultura, artesanos de alimentos y comercio de alimentos)» (2015: 128). Las labores ejercidas por los afroperuanos se concen-

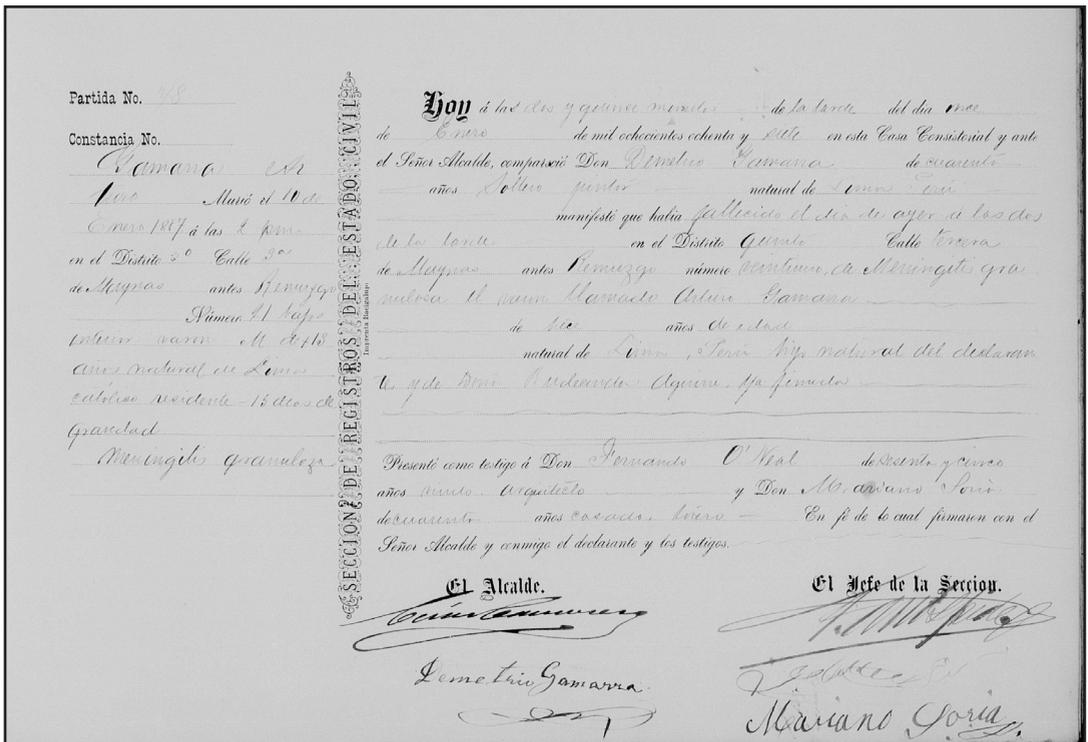


Figura 11: Acta de defunción de Arturo Gamarra Aguirre: nótese las firmas del maestro pintor Demetrio Gamarra y la del torero afroperuano Mariano Soria, más conocido como «Chancayano».

traban entonces entre los oficios artesanales y los servicios menores. Esto nos indica que tanto Demetrio como su hijo José Milagros estuvieron en una condición particular al ejercer el oficio de pintor retratista, que distaba de ser una actividad común entre los afroperuanos. En 1860, Demetrio era aún bastante joven, y posiblemente todavía no era miembro del gremio. A la fecha de hoy, no hemos podido ubicarlo en tal censo. Sería interesante verificar igualmente el censo de 1876.

La presencia de los pintores Gamarra, padre e hijo, en la Lima de la segunda mitad del siglo XIX nos recuerda que, a comienzos de ese mismo siglo, el gremio de pintores de Lima contó con varios pintores afrodescendientes. Uno de ellos fue Pablo Rojas (nac. 1780), conocido por el retrato de Simón Bolívar, su única obra registrada, encargada por el joven gobierno republicano en 1825. Otro pintor con una trayectoria relevante fue José Gil de Castro y Morales (nac. 1785). Según se sabe, fue hijo de un pardo libre y de una liberta. Llevó su exitosa carrera de pintor retratista, tanto en Chile como en Perú, en un marco militar de la época, lo que le valió ser llamado «el Pintor de los Libertadores». Majluf (2014) sostiene que Gil de Castro fue producto de una larga tradición de pintura culta, cortesana, limeña, lo que indica que a un enorme talento se sumaba una sólida formación académica. Ambos pintores ejercieron arte durante el final de la Colonia y el comienzo de la República.

En otro registro, el gremio contaba también con Francisco «Pancho» Fierro (1809-1879), hijo de una esclava y de un sacerdote limeño. Fierro gozó de mucha fama en el registro costumbrista, e influyó, junto con Ricardo Palma, en el imaginario que nos hemos forjado de la Lima de aquella época. Representó en sus acuarelas a personajes, tradiciones y fiestas (por ejemplo, «En Amancaes») de la Lima de inicios de la República. Sus acuarelas eran populares entre los viajeros que deseaban llevarse un *souvenir* de su paso por el Perú. Tal como lo indica Villegas (2011), «el costumbrismo se presenta como un género formado en la interacción entre

Europa (pintores viajeros) y América (pintores locales académicos y autodidactas)». Como señalan Arrelucea y Cosamalón, Gil de Castro y Francisco Fierro son «afrodescendientes notables que contribuyeron a la construcción de nuestra nación, gozaron del aprecio de sus coetáneos desplazando el elemento étnico por el de su indiscutida calidad profesional» (2015: 97).

Como se puede evidenciar, en la Lima del siglo XIX hubo pintores de formación académica y otros autodidactas. Asimismo, se contó con la presencia de pintores viajeros europeos que estuvieron de paso o que residieron en nuestra capital a mediados del siglo XIX, habiendo entre ellos algunos de nacionalidad francesa: por ejemplo, Raymond Quinsac de Monvoisin estuvo en Lima de 1845 a 1847; Angrandque estuvo presente en Perú en dos momentos: 1838 y 1847; y André Auguste Bonnaffé también llegó a nuestras tierras. Los dos últimos podrían ser ubicados dentro del grupo de pintores abocados al costumbrismo. Esta presencia foránea parece corresponder esencialmente a la primera mitad del siglo XIX. Es probable, sin embargo, que la presencia de pintores viajeros en Lima haya perdurado hasta la segunda mitad del siglo. Quizás, uno de estos fue el que instruyó a un joven Demetrio (década de los 1850 y/o 1860).

Este estudio ha permitido establecer el perfil de estos dos pintores afroperuanos, padre e hijo, y de registrar su existencia en el marco artístico de la segunda mitad del siglo XIX. Aunque sus nombres no figuran entre los artistas famosos, formaron parte de aquellos que aportaron a la actividad artística de esa época y que gozaron, por lo menos en lo que concierne a Demetrio, de cierto reconocimiento dentro del gremio limeño. Como lo menciona la investigadora Sofía Pachas Maceda (2005), en los textos de referencia del arte decimonónico suelen encontrarse las biografías de los artistas más famosos de la época, «dejando de lado a aquellos que, si bien no alcanzan el éxito de los primeros, no por ello dejan de ser importantes o su obra menos significativa para nuestra historia del arte. Aunque, gracias a los estudios recientes en

materia artística, se ha logrado documentar la trayectoria de algunos de ellos, la gran mayoría aún está por descubrirse». Tal es el caso del pintor francés A. A. Bonnaffé, cuyo trabajo ha sido estudiado y revalorado recientemente por la investigadora Rosalyn Medalith Chávarry Aramburú (2017). Teniendo hoy en día, en nuestro ámbito académico peruano, a estudiosos especializados en la historia del arte, me queda la esperanza de poder saber algún día, gracias al trabajo metódico de estos profesionales, algo más sobre mis ancestros y/o sobre el «maestro francés» que formara a don Demetrio en su local de la Plaza de Santa Ana.

Reflexiones finales

Finalmente, en lo que concierne al nexo familiar de ambos pintores con sus descendientes Santa Cruz Gamarra, cabe mencionar que el recuerdo de Demetrio y de José Milagros se mantuvo vivo pese al paso de doce décadas y seis generaciones. Ciertamente es que los hijos de don Nicomedes Santa Cruz Aparicio y doña Victoria Gamarra Ramírez no conocieron ni a su abuelo, quien había partido al país vecino del sur mucho antes del nacimiento de sus nietos, ni a su bisabuelo, quien falleció cuatro años antes del nacimiento de Rosalina, la mayor de los diez hermanos Santa Cruz Gamarra. Sin embargo, de alguna manera, estos ancestros decimonónicos pudieron fungir de referentes para sus descendientes, indicándoles que sí era posible ejercer oficios fuera de los rubros de «servicios menores», usualmente reservados para los afroperuanos. A esto viene a sumarse el ejemplo de don Nicomedes Santa Cruz Aparicio, quien tenía una formación técnica calificada en sistemas frigoríficos, y el del padre de este último, don Pedro Santa Cruz Isla, quien, a fines del siglo XIX, pasó de ser cocinero a ser hornero en la fábrica de ladrillos La Cerámica. De esta

manera, doña Victoria tomó como clara resolución obrar para que sus hijos tuviesen oficios calificados como, por ejemplo, Pedro, el segundo de sus hijos, quien fue artesano con taller de fundición propio en el Rímac; Nicomedes, quien fue herrero con taller propio en Breña; o Victoria, quien estudió alta costura y contaba con una clientela propia.

Por otra parte, el recuerdo de un ancestro artista, sean los pintores Gamarra o el padre dramaturgo, debe haberles permitido proyectarse con naturalidad en una vía creativa. Nunca he oído que en casa se considerase que una propensión a «lo creativo» fuese considerado como «fuera de lugar», muy por el contrario. Un claro ejemplo es el de mi padre, Octavio Santa Cruz Urquieta, nieto mayor de doña Victoria Gamarra. Creció a su lado y, durante su niñez, nunca se le limitó en su gusto decidido por el dibujo. Ciertamente es que, cuando le llegó el momento de escoger un oficio, la abuela ya no estaba, pero queda, sin embargo, un comentario ocasional que indica claramente cuál era su visión de las cosas: «el muchacho, que en ese momento tenía unos 12 años, podría ser, por ejemplo, escultor». «¿Y porque escultor?». «Porque es un oficio que utiliza dotes artísticas que el muchacho ya poseía, y porque es un oficio que tiene una clientela asegurada en las funerarias». Esta sugerencia distaba de ser una ocurrencia, ya que doña Victoria conocía muy bien los talleres de escultores con puerta al Jr. Ancash, en su Barrios Altos natal, calle que lleva del Congreso de la República al Cementerio. Y aunque esto pueda arrancarnos una sonrisa, nótese el espíritu pragmático de la «Mamama»: ¿Artista? Cómo no... pero no perdamos de vista los recursos económicos. El joven no fue escultor, pero ejerció las artes aplicadas desde los dieciséis años.

Bibliografía

- Arrelucea M. y Cosamalón J. (2015). *La presencia afrodescendiente en el Perú, Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Arrelucea M. (2021). *Lima Afroperuana. Historia de los africanos y afrodescendientes*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Chávarry Aramburú R.M. (2017). *Costumbrismo gráfico en la Lima republicana. El caso de las litografías con tipos populares de A. A. Bonnaffé* [Tesis de licenciatura, UNMSM].
- Cosamalón J. (2014). «Los últimos esclavos. Africanos en Lima según el censo de 1860». En Eduardo Huárag (Ed.), *Los afrodescendientes en el Perú republicano* (9-44). Lima: PUCP.
- Majluf N. (2014). *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: MALI.
- Panfichi A. (2004). «Urbanización temprana de Lima, 1535-1900». En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (Eds.), *Mundos Interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Santa Cruz Bustamante A. (29-1 de julio de 2021). *Los Santa Cruz Gamarra - presencia y visibilidad de una familia afroperuana* [Discurso principal]. IX Seminario Internacional: «República, racismo y pandemia: 200 años de resistencia afrodescendiente». Centro de Desarrollo Étnico, Lima, Perú.
- Santa Cruz Gamarra N. (1975). «Socabón: introducción al folklore danzario de la costa peruana». [Folleto del disco].
- Ugarte L. (2005). *Nuestros artistas*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.
- Villegas F. (2011). «El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica». *Anales del Museo de América*, n.º 19, 7-67.

Más allá de la ciudad letrada: Nicomedes Santa Cruz y la literariedad de los «otros»

Andernisia Messias

Universidade Federal do Ceará

Resumen: El presente estudio busca explorar cómo la legitimación del discurso oficial, impuesto en el período colonial, ayudó a inhibir y negar otras formas de expresión cultural y literaria de carácter oral, así como a silenciar las cosmogonías y cosmovisiones de los subalternizados en la formación epistemológica y filosófica latinoamericana. Sin embargo, cabe resaltar que, a pesar de los sistemas de opresión institucional que silenciaron la expresividad oral, estas resistieron al tiempo y al borramiento de la memoria colectiva. El trabajo desarrollado por Nicomedes Santa Cruz (1925-1992), además de abordar la presencia del legado cultural y literario de una matriz afrodescendiente como aporte a la formación de la cultura peruana, destaca la literariedad de las manifestaciones culturales de expresión oral como instrumentos específicos para la comprensión de la literatura afroperuana.

Palabras clave: Nicomedes Santa Cruz; ciudad letrada; oralidad; literariedad.

Abstract: This article explores how the legitimization of the leading discourse, imposed in the colonial period, helped to inhibit and deny other forms of cultural and literary expression of an oral nature, as well as to silence the cosmogony and worldviews of the subalternized in the epistemological and philosophical formation of Latin America. However, it should be noted that, despite the systems of institutional oppression that silenced oral expression, they resisted the passage of time and the erasure of collective memory. The work developed by Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) addressed the presence of the cultural and literary legacy of an Afro-descendant matrix as a contribution to the formation of Peruvian culture. It also highlights the literary nature of oral expressions within culture as specific instruments for the understanding of Afro-Peruvian literature.

Keywords: Nicomedes Santa Cruz; literate city; orality; literariness

Introducción

Las prácticas excluyentes impuestas por el sistema de dominación colonial estuvieron presentes en diferentes sectores de la vida, principalmente en instituciones como la iglesia, el poder administrativo, militar y la organización social. Sin embargo, debemos enfatizar que las letras también son dispositivos estratégicos en el dominio del conocimiento y la mente. Con el establecimiento de las letras oficiales se legitimó el código y el discurso lingüístico como norma a ser adoptada en el medio social, ya que expresa la visión dominante del colonizador. Así, las manifestaciones de carácter oral fueron vistas como inferiores, al igual que los sujetos «otros», quienes no dominaron las letras hegemónicas.

De esta manera, la cultura y la literatura de los marginados, especialmente la de ascendencia africana, se destacó de los sistemas de opresión

y logró resistir el silencio y el borrado durante siglos. Por lo tanto, era necesario debatir y replantear todos los temas que lo engloban y, como impulso de resistencia y alteridad, romper el silencio de siglos de opresión en la lucha por la visibilidad y el respeto; más aún, buscar la consolidación de un pensamiento crítico libre de las amarras eurocéntricas, capaz de comprender las manifestaciones culturales desde sus propios mecanismos de análisis literario, filosófico y epistemológico.

La ciudad letrada y los otros

La consolidación del proyecto colonial en América Latina implementó una violenta imposición cultural, manifestada por factores relacionados con la jerarquización de la organización social, el rol que juega la religión, así como la reproducción de hábitos y costumbres propios de la metrópoli. También se acentuó, a través de la

lengua oficial (español/portugués), el discurso y código lingüístico de los colonizadores como factor legitimador del poder, ya que expresaron el pensamiento epistemológico eurocéntrico en detrimento de «otros» pensamientos, saberes y voces que se configuraban al margen de lo que el intelectual uruguayo Ángel Rama (1926-1983) denominó la «ciudad letrada». La ciudad constituye un entorno ideal para la socialización intelectual, así como para la circulación y reproducción de discursos e ideales hegemónicos que acentuaban el poder del colonizador. Así, era necesaria una nueva distribución del espacio, enmarcando una nueva forma de vida, así como un nuevo orden social distinto del que operaba en la Península Ibérica, ya que, como apunta Rama:

No bastaba con organizar a los hombres dentro de un paisaje urbano repetido, sino que también requería que se moldearan hacia un futuro, igualmente soñado de manera planificada, en obediencia a las políticas colonizadoras, administrativas, militares, comerciales y religiosas, que se impondrían con creciente rigidez (1985: 27).

El profesor e investigador Rogério Mendes Coelho afirma que la ciudad se configuró como un espacio para la propagación de «valores “humanistas” occidentales en las Colonias» (2019: 82). Acerca de esto, Rama afirma que:

Los mismos conquistadores que los fundaron se dieron cuenta, progresivamente, de que se habían alejado de la orgánica ciudad medieval en la que habían nacido y crecido para entrar en una nueva distribución del espacio. [...] Este comportamiento nos permitió negar culturas enormes y empezar a construir lo que se pensaba era una mera transposición del pasado. [...] Poco a poco, sin experiencia, descubrieron la pantalla reductora que filtraba las viejas experiencias ya conocidas, el *stripping down process*, clarificación, racionalización y sistematización que la propia experiencia colonizadora estaba imponiendo, respondiendo no a modelos reales, conocidos y experimentados, sino a modelos ideales concebidos por la inteligencia, que acabaron imponiéndose regular y rutinariamente según la vastedad de la empresa, su concepción organizativa sistemática. A través del neoplatonismo, que sirvió de conductor cultural del impulso capitalista ibérico [...] (1985: 27-28).

La ciudad, además de representar «la estrategia de ocupación y hegemonía de la élite intelectual

responsable por la institucionalización de las jerarquías culturales y el civismo» (Mendes, 2019: 82), se convirtió no solo en el núcleo administrativo y político, sino también en el centro de referencia para la reproducción de saberes y conocimientos originarios de la Metrópoli que negaban la presencia y aportes de otras culturas. Al respecto, Mendes Coelho (2019: 83) destaca que los centros urbanos «comenzaron a apoyar la figura del intelectual público como representatividad e instrumento burocrático, que estuvo, casi siempre, ligado a los valores civilizatorios y ancestrales de los *criollos*». Para Rama (1985: 43), los intelectuales son piezas indispensables para el fortalecimiento del sistema dominante, pues actuaron como «un grupo social especializado en la jerarquización y centralización del poder». Además, el dominio lo estableció la cultura letrada, que «hizo inviable la participación más amplia de activos humanos más amplios» (Mendes, 2019: 83).

Colaborando con el pensamiento expuesto anteriormente, el investigador Juan Manuel Olaya Rocha señala que un factor relevante en el proceso de consolidación de la ciudad alfabetizada es la funcionalidad de la escritura, ya que «desde la Conquista, la “escritura” ha estado lejos de obedecer a funciones estrictamente lingüísticas o comunicativas. Sirvió más a un ejercicio del poder; llegó, incluso, hasta la sacralización de la letra con fines de dominación, donde sobresalió su fuerza simbólica que desplazó la oralidad a la inconstancia y lo pasajero» (2016: 42).

En *Escribir en el aire* (1994), el crítico literario Antonio Cornejo Polar concluye que la introducción de las letras en el contexto andino va más allá de la comunicación. Según Cornejo, «la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuera el Poder» (1994: 48). Por lo tanto, es evidente que la oficialización de la escritura contribuyó significativamente a la aceleración del dominio eurocéntrico, tanto en lo que respecta al ordenamiento social, cultural y lingüístico, como a

la subordinación de saberes y conocimientos, especialmente de los indígenas y afrodescendientes. A su vez, Rama (1985) afirma que:

Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario [...] la escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad. Estaba libre de las vicisitudes y metamorfosis de la historia y, sobre todo, consolidó el orden a través de su capacidad para expresarlo con rigor a nivel cultural (32).

De este modo, la oralidad y la memoria colectiva sufrirán una drástica represión y enfrentarán la imposición del conocimiento oficial. En el caso de la población afrodescendiente, la situación es aún más compleja, ya que ocupa el último puesto de la jerarquía social y sufrió el «trauma» de la esclavitud.

Por consiguiente, la literatura, que también había sufrido el proceso homogeneizador de «blanqueamiento» y que silenció las expresiones culturales de otras etnias, se convertirá en un vehículo crucial para la difusión de valores culturales etnocéntricos. Según el pensamiento de Mendes Coelho, el uso de la literatura funcionó como:

Mecanismo propagandístico para la difusión de estos valores [que] agravó aún más la distancia que ya existía entre extranjeros, nativos y esclavos que ya constituía la unidad híbrida de la civilización americana a lo largo del proceso de formación de las sociedades americanas. De alguna manera, quizás intuitivamente, la afirmación de una literatura o cultura letrada podría entenderse como una forma de marcar rasgos de distinción y legitimidad en relación a mestizos, indios, «iletrados», por no ajustarse a los principios de este proceso de civilización (2019: 84).

Por lo tanto, es notorio que el proyecto de nación centrado en la dominación hegemónica y sus mecanismos de opresión en distintos sectores sociales desembocará en el proceso de formación literaria nacional que, como en otros países latinoamericanos, favorece el carácter hispánico, es decir, de origen ibérico. El profesor e investigador M'bare N'gom (2010), al abordar la relación entre la construcción del canon literario y la realidad peruana, critica las

posturas monolíticas y excluyentes que se ciernen sobre la crítica literaria y la historiografía:

El canon literario se ha construido en base a una supuesta homogeneidad étnica y cultural, que no deja de ser ficticia, en detrimento de la multiculturalidad real. Esa concepción monolítica de la realidad se ve reforzada por un aparato crítico también monolítico y totalizador que excluye o, mejor dicho, no tiene en cuenta a los otros discursos de la nación peruana (2010: 21-22).

Con el establecimiento del canon literario, las letras ganaron aún más prestigio y ocuparon, de una vez por todas, la posición superior en relación a las manifestaciones orales que se entendían como expresiones inferiores o folclóricas sin relevancia para la formación literaria peruana. Sin embargo, la cultura y la literatura de los marginados, especialmente la de ascendencia afrodescendiente, se despegaron de los sistemas de opresión y lograron resistir al silencio del que fueron víctimas.

Nicomedes Santa Cruz, la decolonialidad y el pensamiento *cimarrón*

Llevando nuestro enfoque al tema de los negros en el Perú, nos damos cuenta de que es en este contexto de negación y subalternización donde se inserta la cultura de descendencia africana, ya que el escenario nacional no incluye al sujeto afroperuano ni su legado cultural con respecto a la peruanidad. Ante esta situación represiva, Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992) es un precursor en abordar temas relacionados con el universo cultural afroperuano, al afirmar un «compromiso total con la causa de mi pueblo» (2004a:17). No hay nada más significativo que un afroperuano, también invisibilizado por el sistema de exclusión, inserte en el debate público, social, político, económico, histórico, cultural y literario «la reivindicación constante de los derechos y la dignidad de los marginados, especialmente, de los afrodescendientes e indígenas peruanos, quienes son los que en mayor medida padecen esas condiciones» (Arboleda, 2017: 253).

Decimista, músico, periodista, intérprete, investigador, promotor y activista cultural, Nicomedes Santa Cruz utilizó diferentes medios

para dar voz y visibilidad al sujeto afroperuano, así como al indígena, mestizo, obrero, campesino y a todos aquellos que estaban al margen. La producción santacruzana es plural, pues el autor afroperuano no se contentó con desarrollar solo la vertiente literaria a lo largo de su carrera. Santa Cruz va más allá de componer décimas y poesía; también escribió cuentos y grabó una serie de discos con su conjunto Cumanana. Además, participó en festivales de música donde representó al Perú; dirigió, escribió y actuó en obras de teatro, y fue un reconocido director de radio y televisión. Otro aspecto relevante es la producción intelectual del autor afroperuano. Produjo ensayos en periódicos y revistas sobre temáticas relacionados directamente con la cultura, historia, religión, poesía, música y tradiciones orales de la población afrodescendientes en el Perú y en otros países de la región. También participó en eventos, congresos y conferencias nacionales e internacionales en Brasil, Cuba, Japón y África, donde participó en el coloquio «Negritud y América Latina» en 1974. A pesar del importante esfuerzo por promover la cultura y literatura afroperuana, Nicomedes Santa Cruz aún no ha recibido la atención que merece por parte de la crítica peruana contemporánea, como afirma la investigadora peruana Martha Ojeda en el prólogo del libro *Canto Negro*:

La crítica literaria actual, en el Perú, no ha reconocido cabalmente la obra del poeta, y los escasos estudios existentes, salvo excepcionales casos, se han limitado a destacar aspectos aislados de su quehacer artístico. Cabe resaltar sus grandes contribuciones a la literatura no sólo por la preservación, renovación y continuación de la décima sino también por la incorporación de una nueva voz que refleja la realidad pluricultural del Perú (2004: 2).

Sobre el silencio de la crítica peruana, el investigador Fred Rohner (2019: 466) coincide con la postura de Martha Ojeda, y afirma que «la atención prestada a poetas como Santa Cruz fue casi nula o se vio envuelta en la bruma de una concepción monolítica de lo literario, a pesar de toda la teoría crítica aprehendida». Incluso, reconoce que esta falta de reconocimiento conjuga lo étnico y lo estético:

La situación secundaria de la obra de Santa Cruz dentro del canon literario peruano obedece, sin duda, a una compleja articulación entre el juicio estético y la racialización relacionada parcialmente con la elección de la décima —de manera principal, pero no exclusiva— como forma de producción textual. La comprensión de parte de la élite literaria de la décima y el verso medido como formas «superadas» de creación poética, pero sobre todo la presunción de la décima como una forma racializada o propia de una tradición étnica distinta, colocaron a Santa Cruz y a otros poetas que hallaron en su práctica literaria un modelo productivo en los márgenes de la literatura del Perú (2019: 461).

Asimismo, Rohner (2019: 458) plantea cuestiones pertenecientes a la literariedad y señala las categorías de etnicidad, soporte textual, modos de enunciación y consumo como elementos indispensables para el análisis del fenómeno literario que no fueron considerados por el canon y por la crítica peruana, acentuando aún más el discurso hegemónico opresivo. Además, sostiene que la etnicidad es una herramienta relevante para la comprensión de lo literario. Su propósito es «explorar el testimonio de estos sujetos desde formas y espacios cercanos a sus lugares de actuación» (2019: 460); es decir, concibiendo el presente literario en otras manifestaciones culturales que se desvían del estándar europeo impuesto por la escritura en detrimento de la oralidad. La propuesta de Rohner consiste en un ejercicio crítico que pretende desestabilizar el sistema etnocéntrico de la escritura al mismo tiempo que incita una revisión de los parámetros canónicos. Inserta instrumentos de análisis en connivencia con la corporeidad literaria de la producción de grupos marginados que se expresan no solo a través de la escritura, sino a través del habla, el canto, la danza, los gestos, la música, la *performance*, que, en conjunto, traducen la literariedad de sus manifestaciones.

De esta manera, concebir la producción literaria de estos sujetos desde otra perspectiva crítica provoca una profunda e intensa ruptura con los sistemas de opresión y los mecanismos de discriminación y prejuicio racial perpetuados por las letras oficiales. Según Rohner, el preconcepto contra Nicomedes Santa Cruz

también se anuncia mediante el uso de la décima como forma poética.

Una de las características que alejan, sin duda, a Nicomedes de la creación poética de sus contemporáneos es la apuesta por las estructuras poéticas formales, como la décima, el romance y otras que cultivó durante su proceso de formación. Resulta curioso que lo considerado por la crítica como una práctica arcaizante o étnico-racializada en él fuese, sin embargo, aplaudido en otros poetas ya consagrados como Martín Adán. (2019: 19).

Sobre la posición excluyente que perpetúa el canon y la crítica literaria peruanos en relación a la literatura afrodescendiente, Olaya Rocha subraya que:

Crítica y canon han sido determinantes en la evidente descalificación de escritores afroperuanos, ya que responden a estructuras de poder eurocéntricas. Es decir, obedecen a una estética occidental que privilegia la escritura culta de un enunciador occidental(izado). Más aún, este eurocentrismo se complementa con un proyecto «andinocentrista» para reproducir discursos totalizadores que desembocan en una idea de nación unilineal donde no existe espacio para las raíces afro. Lo propio han hecho las historiografías y antologías literarias, quienes invisibilizaron al afrodescendiente como sujeto de discurso; en cambio, lo han hiper-visibleado como objeto discursivo, junto con su respectiva dosis caricaturesca, irónica e hiperbólica, motivados por un preconcepto barbarizante y exótico. Esto se refleja en el desconocimiento de la contribución literaria de numerosos escritores pertenecientes a este grupo (2016: 38).

En sus provocaciones sobre el canon peruano, Rohner incluye el aspecto pluricultural presente en la sociedad peruana, expresado a través de los diferentes sistemas que conviven en ella.

En este caso en particular, pero también en las construcciones sobre las expresiones literarias de otras poblaciones andinas, amazónicas, mestizo-urbanas, indígenas, etcétera, una de las categorías de análisis que hubiese podido inquirir sostenidamente los presupuestos desde los que se construyó nuestro canon literario hubiese sido el factor étnico-racial. No obstante, este sigue siendo un elemento periférico y circunstancial en las construcciones de lo literario en el Perú (2019: 466).

Romper las barreras impuestas por la estructura de poder dominante requiere una postura descolonizadora. Como señala Catherine Walsh (2021: 56), se necesitan proyectos políticos que busquen, además de enfrentar el

legado del colonialismo, reconstruir radicalmente el conocimiento, el poder, el ser y la vida misma. Así, la autora entiende la decolonialidad como un conjunto de procesos simultáneos y continuos de transformación y creación, como la construcción de imaginarios de condiciones sociales, repensar las relaciones de poder y enfatizar los conocimientos radicalmente diferentes.

La perspectiva decolonial adoptada por Walsh se centra en otros saberes para la construcción de otras epistemologías. Sin embargo, no excluye los vestigios del colonialismo, ya que lo concibe como parte integral de la modernidad.

Considerar la colonialidad como parte integral de la modernidad también requiere visibilizar lo que se ha invisibilizado y subordinado, es decir, las perspectivas epistemológicas que emergen de las subjetividades, historias, memorias y vivencias coloniales; subjetivas, historias, memorias y experiencias coloniales que no están simplemente ligadas al pasado colonial, sino que se (re)construyen de diferentes formas dentro de la colonialidad local y global del presente (2012: 61).

Dialogando con el pensamiento decolonial expuesto por Walsh, la profesora e investigadora Thais Luiza Colaço (2012: 8) afirma que:

El pensamiento decolonial reflexiona sobre la colonización como un gran acontecimiento prolongado con muchas rupturas y no como una etapa histórica ya superada. [...] De esta manera, quiere enfatizar que la intención no es deshacer lo colonial ni revertirlo, es decir, superar el momento colonial por el momento poscolonial. La intención es provocar una posición continua de transgresión e insurrección. Por tanto, lo decolonial implica una lucha permanente.

Una lucha continua que parte de la diferencia, de la alteridad, del «otro». Walsh define al otro como una forma de pensar colectivamente idealizada y elaborada desde la diferencia que busca liberar de las amarras de la opresión, permitiendo que las cosmogonías y cosmovisiones se manifiesten libremente e integren una nueva perspectiva crítica y filosófica en América Latina.

Es una forma de pensar que exige una elucidación radical, un uso estratégico y un juego con lo político y que ofrece posibilidades decoloniales no solo en el ámbito social y político, sino también en términos de existencia. En este sentido, esta «otra» forma de pensar se convierte en una

herramienta estratégica en la lucha por la lucha contra la inexistencia, la existencia dominada y la deshumanización, puntos clave, al parecer, para repensar el pensamiento crítico o el conocimiento desde otros lugares y espacios (2021: 63).

Acerca de la inserción de otros saberes en torno a una perspectiva crítica literaria decolonial, el profesor Rogério Mendes Coelho sostiene que:

A partir de la doble alfabetización de estos pueblos, surge un genuino y sustancial movimiento de articulación, guiado no solo por la necesidad de contar sus versiones sobre la historia de la opresión. Esta articulación identifica la oportunidad de demandas formales de participación política, isonómica y de colocaciones que legitimen y garanticen la expresión de sus cosmogonías y cosmovisiones. [...] Una forma de expresar no solo una idea de resistencia, sino, principalmente, la conciencia de una pluralidad de Historias y existencias que componen el mosaico multiconstitucional latinoamericano. Más: Testimonio autonómico de Cimarronaje, que incentiva y visibiliza la independencia y la acción crítica sobre sí mismo (2019: 91-92).

La perspectiva de *Cimarronaje* se entiende, según Mendes Coelho, «como base para la representación de los intelectuales afrodescendientes en América Latina desde la expresividad crítica y cultural a través de la literatura». Consiste en «acciones y prácticas humanas afrodescendientes interesadas en la autonomía, la libertad y el reconocimiento de sus valores articulados por los Cimarrones» (2019: 25). Mendes Coelho concibe al cimarrón como representante legítimo de las tradiciones intelectuales afrodescendientes consolidadas por derecho a «la libertad de representación de uno mismo como individuos y colectividades» (2019: 25).

Para Walsh, la palabra «cimarrón» tiene dos significados: el primero se refiere a los esclavos que huyen de la esclavitud trágica y violenta; el segundo, constituye un proceso de «recuperación y reconstrucción de la existencia, de liberación y libertad, condiciones humanas que para los afrodescendientes en la región andina (y en las Américas en general) siguen siendo esquivos» (2021: 70). Así, el reconocimiento de los aportes africanos y afrodescendientes a la realización del pensamiento superior cimarrón no

solo señaló un cambio de posiciones sociales, políticas y epistémicas, sino que también impulsa el movimiento de inserción de cosmovisiones y otras cosmogonías como instrumentos de crítica, filosofía, análisis pedagógico, cultural y literario. La investigadora también apunta que el pensamiento *Cimarrón* posee:

Carácter política y culturalmente subversivo que no se somete al monocultivo de la racialización occidental. Es un pensamiento que establece espacios autónomos y colectivos para el ejercicio del conocimiento y la existencia, conectando el pensamiento, el ser y el actuar para enfrentar la continua deshumanización de la colonialidad (2021: 71).

Mendes Coelho, al analizar cómo se desarrolló el pensamiento cimarrón en el proyecto crítico y literario de Nicomedes Santa Cruz, afirma que este contribuye significativamente a «la articulación de voces y manifestaciones culturales afroperuanas cubiertas por un proyecto *criollo* que despreciaba la legitimidad expresiva de la otredad afroperuana» (2019: 179). La obra crítica y literaria realizada por Nicomedes Santa Cruz simboliza una fractura necesaria, ya que llena los vacíos en el proceso educativo, cultural, literario y epistémico peruano. Además, cuestiona la ausencia de políticas y acciones dirigidas a los afrodescendientes, siendo él mismo un afrodescendiente hablando y escribiendo de sí mismo y de una colectividad. Sobre el comportamiento del autor afroperuano, Mendes Coelho destaca lo siguiente:

El proyecto crítico y creativo del poeta y ensayista Nicomedes Santa Cruz no solo representaría una vía alternativa de resignificación cultural basada en la presencia y aportación ancestral de África en el Perú a través de manifestaciones artísticas. Más: emprendería una revisión de lo que configuraría, o incluiría, como base y parámetro, la reescritura y dinámica del proceso de formación de la sociedad peruana. Revisión que estaría dispuesta a discutir múltiples referencias, incluso si se desplaza de la legitimidad y ocupación del espacio humano y democrático (2019: 179).

Luego, el proyecto literario y ensayístico de Nicomedes Santa Cruz inicia el proceso de reconocimiento de adentro hacia afuera. En este propósito, se sirvió de temas de la vida cotidiana y la poesía con lenguaje coloquial para alcanzar

el mayor número de personas, oyentes y públicos. De esta manera, colocó en el imaginario del pueblo las cuestiones sociales, principalmente aquellas que giran en torno de los afroperuanos. Tal postura no solo quiere hablar de la versión de su historia, sino que quiere reescribirla, reinsertando su ancestralidad, la memoria viva de los antepasados y el saber, una herencia que, a pesar de todos los movimientos represivos, resiste a todo y a todos.

La literariedad de los «otros»: el protagonismo de la oralidad

Debemos señalar aquí que la producción literaria de Santa Cruz tiene vínculos con la música, la danza y el teatro. En este entrelazamiento de expresiones artísticas se encuentra la *performance* como vínculo intermediario entre ellas. El investigador Amarino Oliveira de Queiroz destaca que «la oralidad y la conciencia identitaria caracterizan a los discursos afrodescendientes poéticos y narrativos a lo largo del siglo XX en las Américas» (2011: 6). Al comentar sobre la producción de Santa Cruz, señala que:

La pluralidad cultural latinoamericana en sus manifestaciones literarias y artísticas está presente tanto en el ensayo como en la poesía de Nicomedes Santa Cruz, inseparable de los aportes africanos, indígenas e hispanos a través de la *performance*, la oralidad, el vínculo entre la poesía y la música, la danza, la puesta en escena y el canto (2011: 7).

Para Amarino de Oliveira Queiroz, la confluencia de estas expresiones artísticas y culturales se refiere a «la idea de inscripción [que] presupone un diálogo entre lenguajes artísticos mediado por la performatividad de su expresión y desarrollado en un orden diverso, fluido, no necesariamente jerárquico» (2007: 265). Esta inscripción trasciende la concepción literaria occidental de la ciudad letrada y utiliza la «riqueza inmaterial» (Mendes Coelho, 2019: 100) para expresar la literariedad presente en estas intervenciones culturales. Mendes Coelho señala un aspecto relevante cuando afirma que «la oralidad y el cuerpo son expresividad, tecnologías e invenciones previas a la escritura» (2019: 101). Son mecanismos que ejercen la función de comunicar conocimientos, me-

morias y valores tradicionales del pueblo africano. Además, transmiten y comprenden conocimientos sagrados y filosóficos. El cuerpo es una extensión del habla como expresividad y *performance* comunicativa (2019: 100). Incluso, según Arboleda Quiñonez (2017), esta combinación de elementos en la poética de Santa Cruz también funciona como estrategia, «para la dinamización de un proceso de visibilización y reivindicación de lo afrodescendiente agenciado por intelectuales y artistas».

Al enfatizar que las décimas de Nicomedes Santa Cruz no se limitaron al soporte y formato textual en modo estricto, ya que también hizo uso de recursos audiovisuales, concluimos que también simbolizan una huella de alteridad, puesto que, al reconciliar música, poesía, danza y teatralidad, Santa Cruz restablece «herramientas pedagógicas que posibilitaron la restauración de la cultura derivada de la vertiente africana» (Arboleda, 2017: 264). El investigador Arboleda Quiñonez, todavía enfatiza que esta:

Pedagogía social a través de la poesía, la música, la danza, la décima y el ensayo, parte por reconocer a la cultura afroperuana, en tanto amalgama de experiencias particulares unidas por la impronta diaspórica de la esclavización. El cimarronaje y la espiritualidad ancestral, entre otros elementos, hace parte de un vasto entramado. De un conjunto de rasgos y procesos que delinear la aspiración y la concreción de una identidad cultural de tipo nacional, tal vez mucho más compleja que la oficializada, por la pluralidad de intercambios con las otras culturas y a futuro la necesidad de conciencia de una construcción común de toda la ciudadanía peruana (2017: 264).

La convergencia entre estos elementos, mediada por la *performance*, plantea la revisión de la definición de literatura que se libera de la imposición restrictiva del texto, legitimada por su materialidad, y la expansión de la noción de literariedad, que opone el dominio de la escritura sobre la oralidad. Rohner (2019) al analizar la reacción entre el soporte y lo textual en la producción santacruziana, afirma que:

Uno de los rasgos evidentes de la producción literaria de Santa Cruz es que esta no se circunscribió únicamente a la escritura y edición de libros de poesía. En realidad, muchos de los libros de San-

ta Cruz fueron anticipados o seguidos de discos en los cuales se recogía parte de esos poemas. En algunos casos se trataba de discos en los que la canción y la décima aparecían de forma alternada; pero en muchos otros, estuvieron dedicados exclusivamente a la edición poética de su obra. Lo cierto es que, [...] la literariedad de estas manifestaciones se hallaría en todos esos productos (466).

Un ejemplo claro que ilustra lo expuesto es el álbum doble Cumanana, publicado en 1964. Está editado junto con un folleto ilustrado que contiene las letras y descripciones de las canciones y ritmos incluidos en las grabaciones. Rohner destaca la necesidad de repensar la noción de literariedad que incorpora las expresiones de oralidad desatendidas por el contexto canónico. Sobre este aspecto, cuestiona la literariedad hegemónica.

¿Cuáles son, además de las formas de testimonialidad, las otras maneras en las que los subalternos construyen sus discursos? Lo primero que habría que señalar es que estas son tan diversas como los sujetos quieren. Las distintas narrativas, teatralidades y expresiones líricas alternan con otra cantidad más variada de producciones textuales o articulaciones complejas de discursos diversos. Muchas de estas expresiones han sido recogidas desde que el *folclor*, en tanto disciplina, echó raíces en la academia peruana; más tarde cuando la antropología sustituyó a esta disciplina en esta tarea, numerosos antropólogos centraron su atención en este tipo de manifestaciones en las que textualidad, musicalidad y *performance* se hallaban reunidas en un solo objeto (2019: 470).

De hecho, lo que propone Rohner es un ejercicio de deconstrucción de la noción de literariedad, que tiene profundas raíces en la vieja dicotomía escritura/oralidad, en la que la primera representa la cultura y la segunda su ausencia. El investigador refleja una nueva mirada hacia el «otro» y, con ello, evidencia que el testimonio, «como una forma de enunciación del subalterno se sistematizó como un “acto de habla” y pocas veces como un acto lírico, plástico o performativo de manera más amplia» (2019: 471). Esta perspectiva limita una apertura para una mejor comprensión de lo que sería la literariedad. Además, no contempla expresiones que escapaban a los moldes canónicos que aún concebían lo literario por su materialidad escrita o por medio del libro, sin considerar otros sopor-

tes y formatos textuales que tenían contenidos literarios, pero que se manifestaron a través de la oralidad.

La oralidad es étnica, es social, es históricamente determinable. Por ello, el disco será visto no solo como soporte, sino como instrumento. En los discos podrán formular su textualidad las clases populares, los afrodescendientes, pero incluso la población de origen indígena (2019: 469).

El investigador refuerza que la oralidad es también un hilo conductor para lo literario y que a través de los recursos tecnológicos audiovisuales restablece su posición protagónica frente a la literariedad. Al señalar que la oralidad «es étnica, social e históricamente determinable», Rohner enfatiza el carácter democrático de la oralidad, ya que se convierte en un instrumento que resiste los estándares establecidos por el canon hegemónico y, al mismo tiempo, permite la formulación de la textualidad de grupos subordinados.

De hecho, Nicomedes Santa Cruz, en una postura cimarrona, traza la autonomía del proyecto crítico y literario que resalta el protagonismo de la oralidad. Además, utiliza su propia cosmovisión, cosmogonía, filosofía, saberes, conocimientos y ancestralidad como mecanismos de análisis de lo literario, contraponiéndose a las estructuras coloniales del racismo.

A manera de conclusión

La legitimación de las letras oficiales desembocó directamente en el proyecto colonial de dominación. Además de eso, silenció y negó las expresividades orales de los marginados, clasificándolas como inferiores y sin importancia para la formación cultural y literaria latinoamericana. De esta manera, la consolidación del canon literario legitimó la escritura, invisibilizando la oralidad como elemento crucial de la literariedad; esta, a su vez, expresada por el cuerpo, los gestos, la voz, la música, la danza y acciones que se mezclan en *performance*. Unidas, manifiestan la literariedad de los grupos subalternizados.

En el Perú, el pensamiento cimarrón, expresado en la poética y los ensayos de Nicomedes Santa Cruz, está directamente relacionado con

su comportamiento subversivo que rompe con los patrones hegemónicos occidentales establecidos por la «ciudad letrada», reivindicando la literariedad de la oralidad y su protagonismo emergente en las manifestaciones literarias de los otros. Sin embargo, el autor afroperuano, precursor en abordar temas relacionados con el sujeto afroperuano, introduce una perspectiva literaria y crítica decolonial que defiende un reordenamiento epistémico, filosófico, pedagógico y cultural en torno a la producción intelectual afrodescendiente en el Perú. Esta perspectiva marca un paso significativo hacia la comprensión de este «otro» conocimiento a

través de instrumentos compatibles con estas expresiones culturales y literarias.

Otro aspecto importante es que, al abordar la presencia del sujeto afroperuano y sus aportes a la construcción cultural y literaria peruana, Santa Cruz impone una perspectiva superior que opera en busca de libertad, equidad y justicia social. Así, podemos concluir que la obra de Nicomedes Santa Cruz se convirtió en un referente en el proceso de visibilización de la cultura y el sujeto afroperuano por incorporar las representaciones «otras», que se posicionan delante de los discursos hegemónicos.

Bibliografía

- Aguirre, C. (2013) «Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano». *Revista Historica*. n.º 37, 137-168.
- Arboleda Quiñónez, S. (2017) «La constitución del pensamiento afroperuano. Un acercamiento a la formación intelectual y a la producción artística y ensayística de Nicomedes Santa Cruz (1958-1991)». *Historia y Espacio*, 13(48), 245-276.
- Campos, José. (2016) «Nicomedes Santa Cruz Gamarra. Rompiendo la invisibilidad literaria y política». *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, año I, n.º 1, 26-29.
- Colaço, Thais Luzia (2012) *Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial*. Florianópolis: Fundação Boiteux.
- Cornejo Polar, A. (1994) *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Ed. Horizonte.
- N'gom, M'bare (2010). «Introducción». *Escribir la identidad: creación cultural y negritud en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Olaya Rocha, Juan (2016). «La narrativa afroperuana de José "Cheche" Campos: recuperación de la memoria histórica en Las negras noches del dolor». *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, año I, n.º 1, 38-44.
- De Oliveira Queiroz, A. (2011) «Alteridades artísticas e culturais afro-peruanas: Nicolás Guillén, Solano Trindade e Nicomedes Santa Cruz». *II Xiré das Letras*.
- _____ (2007) *As Inscrituras do Verbo: Dizibilidades Performáticas da Palavra Poética Africana*. [Tesis de doctorado, Universidade Federal de Pernambuco]. https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7461/1/arquivo7401_1.pdf
- Mendes Coelho, R. (2019). *Pedagogia da Cimarronaje: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a crítica literária e literaturas (afro-) latino-americanas* [Tesis de doctorado, Universidad Federal de Pernambuco]. <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/35544/1/TESE%20Rogério%20Mendes%20Coelho.pdf>
- Rama, A. (1985) *A Cidade das Letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense.
- Santa Cruz, N. (1964). *Cumanana. Poemas y canciones*. Lima: Phillips S.A.
- _____ (2004a). *Obras Completas. Poesía (1949-1989)*. Lima: Libros en Red.
- Rohner, F. (2014) «De lo no literario al otro: juicios sobre la "literariedad" en el Perú» En Giovanna Pollarolo y Luis F. Chueca (Coord.). *Historia de las literaturas en el Perú*, T. IV. *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (455-489). Lima: PUCP – CASLIT – MINCUL.
- Walsh, C. & Fogiato Rodrigues, J. (2021). «"Outros" saberes, outras críticas: reflexões sobre as políticas e as práticas de filosofia e decolonialidade na "outra" América». *Revista X*, 16(1), 54-79.

Creación literaria

Máximo Torres Moreno

MADAME BANTÚ

Dialogando con los astros
 vive Madame Bantú
 Carga foto de Zoroastro
 y se tratan de tú a tú
 Martes y Viernes invoca santos
 Prende velas Ofrece cantos
 ¡Ah negra africana!
 ¡Tremendo Bambú!
 Nació porteña ¡Madame Bantú!
 Acá estoy Madame Bantú
 Diga la suerte ¿Qué hay de SALUD?
 Lasalú irá quebrá
 poque mucho tú fumá
 Deja ron Come má
 ¡Come má negro gangá!
 Madame Bantú
 Vea primero ¿Tendré DINERO?
 De apoquito e cosa e júntalo
 y savelo aministrá
 Si no bruja tú partirá
 ¡vendito sielo... Dio santificá!
 Madame Bantú
 Madame primor ¿Y AMOR?
 Ah negro sinvelguenza
 Quiere amoi
 siendo marimbulero y jugadó
 olle lo jastro ¡No no no!...
 ¡Ah negrita africana!
 ¡Mi succulento bambú!
 Paisana chalaca
 ¡Madame Bantú!
 ¡Madame Bantú!
 Madame Bantú...

GORÉE

En sus cuatro facetas
ngunda se muestra triste
¿Quién puso la puesta
ante Maravilla que existe?
Llevamé bien Olódumare
llévame bien
Tángu (prende y apaga)
Mar medita en silencio
El maligno suelta espadas
Gorée: Afligido y suspenso
Llevamé bien Olódumare
llévame bien
Gorée ¿Cuándo fuiste creada?
¿Por qué tu CASA DE ESCLAVOS?
Gorée ¿Surgiste de la nada?
¡Senegal llora grilletes y clavos!
Llevamé bien Olódumare
llévame bien
Historia lo marca en sus manos:
Gorée tu PUERTA DE NO RETORNO
- viaje fatídico para africanos -
Es bestial de ciertos humanos
Llevamé bien Olódumare
llévame bien
África me espera
no sé si volveré
Llevamé bien Olódumare
llévame bien
África me espera
sé que tornaré
Llevamé bien Olódumare
llévame bien...

EWE ORISHA

kunalemba
 ntoto
 kunalemba
 kunalemba
 ntoto
 kunalemba
 kunalemba ntoto kunalemba...
 aggogó ae aggogó
 aggogó ae aggogó
 Obatalá y Changó
 aggogó ae aggogó
 Elegguá y Oyá
 aggogó ae aggogó
 Ochún y Agayú
 aggogó ae aggogó
 Ogún y Ochosí
 aggogó ae aggogó
 Orunmila y Babalú Aiyé
 aggogó ae aggogó

¡Yemayá!

aquí está su hierba
 cada una en su luna
 si usted se la lleva
 tendrá dicha y fortuna
 Compre ahora Protéjase más
 aleje infortunios y calamidad
 ¡El sol... el sol también va!
 ¡Vengan no deben dudar!
 Tú tienes un orisha
 y lo debes honrar...

kunalemba ntoto kunalemba
 kunalemba ntoto kunalemba
 kunalemba ntoto kunalemba

AGGOGO AE
 ¡AGGOGO!

SON CHALACO

- son de Perú -

Miro desde la América del Sur
a Mar Caribe sembrando caña
-Atlántico sudando ron-
y golfo -llamado de México-
saborear café
Veo desde la América del Sur
los granos de rontabacoycafé
más al norte el «americano»
Tirando hielo

Tirando hielo

¡Pero no podrá vencer!

¡No podrá vencer!

Fernando Ojeda Mendoza

HOMENAJE A CAÑETE

30 de agosto fue el día
el día de Santa Rosa
don Hurtado de Mendoza
a Cañete fundaría.
Tierra con mucha alegría
su capital San Vicente
poblada por buena gente
respetuosa, mano abierta,
todo el que llega a tu puerta
ve a un pueblo floreciente.

La cuna del Arte Negro
es un preciado legado
herencia de tu pasado
hoy de escribirlo me alegro.
Por mi color yo me integro
al hablar de ti Cañete
tus hijos son ese ariete
en todo campo avanzando,
paso a paso progresando
con la rapidez del cohete.

En tu suelo hay consagrados
que a ti te han hecho brillar
poetas de buen cantar
deportistas afamados.
Estos frutos cosechados
son parte de tu linaje
hoy en tu bello paisaje
se me brinda la ocasión,
en tercera Maratón
para rendirte homenaje.

EL CAJÓN PERUANO

Peruano de nacimiento
Repiquetea cajón
Eres musical portento
En la criolla canción

I

La redondez de tu boca
 su tono deja sentir
 es un musical gemir
 si diestra mano te toca.
 Tu estructura se coloca
 formando un cómodo asiento
 eres un fiel instrumento
 de conferencia nacional,
 es tu origen ancestral
Peruano de nacimiento

II

Hecho por manos morenas
 para cantarle al Perú
 Cajón tienes la virtud
 que tu toque quite penas.
 Patrón de jaranas buenas
 de tundete y socabón
 siempre marcarás el son
 en marinera y el vals,
 como bandera triunfal
Repiquetea cajón

III

Naciste en humilde cuna
 en haciendas y solares
 hoy en infaltables lugares
 de «Peñas» emporio cunda.
 Landó y Tondero te acuna
 porque les das el contento
 retumba tu toque al viento
 entre cuerdas y bemoles,
 lo dicen los españoles
Eres musical portento

IV

Para nombrar Cajoneros
 me faltarían renglones
 han habido señorones
 y los hay ahora fieros
 que hacen hablar sus maderos
 en cada golpe dulzón
 que es herencia y tradición
 sabor, alegría y sal,
 tu repique es esencial
en la criolla canción

V

CAJÓN, que tocó mi abuelo
 CAJÓN, parte del folclor
 CAJÓN, cadencia y sabor
 CAJÓN, nacido en mi suelo.
 CAJÓN, redobla en el cielo
 CAJÓN, en los callejones
 CAJÓN, en grandes salones
 CAJÓN, de cuello y corbata,
 CAJÓN, en la flor y nata
 CAJÓN, tú tienes blasones.

Mónica Carrillo Zegarra

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER

La soledad de la combatiente es trastocada
millonaria de bombardas patriarcales
abundante de sangre entre sus piernas taponeadas
por las puntas de las uñas y escopetas.

La soledad de la combatiente-ennegrecida
es pendeja -en stricto sensu colombiano-
por tontuela, azarosa e inocente
y por continuar bailando
con el escorbuto amarillo
el esputo rosado
y una flor de amapola entre sus dientes.

La soledad de la combatiente-ennegrecida-latinoamericana
es trastocada, pendeja y colonial
de retórica esclavista, de pocas novedades,
con el mismo patrón de los años mil seiscientos
de despojos y vacíos, todos circulando
padre, madre, hijo, hermana,
dientes blancos, amas de leche,
en mercados de intercambio y compraventa.

La soledad de la combatiente-ennegrecida-latinoamericana-peruana
es trastocada, pendeja, colonial y eviscerada
tiene varios hogares en las entrañas
se acompaña en salto e' mata
de caníbales peruanos
que la escupen en flemas racializadas
la defecan en un silo para disfrutarla en cal
y la rumian en sonrisas eructadas.

La soledad de la combatiente-ennegrecida-latinoamericana-peruana
es,
en resumen,
la soledad de su vagina carimbeada a fuego lento
marroncita-enrojecida,
combatiente en cicatriz,
y es soledad pendeja -ahora en sentido peruano-
porque fluye y regenera,
engañadora y resiliente.

La soledad en Nueva York, el 8 de marzo del 2013.

Lorena do Rosário Silva

EXÍLIO

Como se sentir fora estando dentro?
A primeira vez que me exilei foi sem perceber.
Saí do corpo.
Aquele.
Materno.

Exilei-me anos depois também.
Naquele momento, o estar fora se deu em um repente:
Emoções se manifestaram e eu me estranhei em mim mesma.
Tão ingênua que era, pensei que o desconforto deveria ser evitado.

Me moldei em busca de um amparo, de um conforto.
De repente, evitava ser e queria estar.
Estar além de mim.

E estive,
por muito tempo, em um estado fora-dentro.
Peregrinei em busca de pertencer, sem lembrar de que era pertencida.
Tão ingênua que era, pensei que o desconforto era questão externa, logo, deveria evitar estar fora.

Cobrei, culpei, penalizei.
Descontrolei, desnaturalizei, desumanizei.
Não estava fora e nem dentro.
Me bani do meu próprio universo.

O não lugar do exílio é assustador.
E, no entanto, é essencial.

Só a pausa, essa mesma, imposta, foi capaz de me movimentar.

Quis voltar ao mundo, voltei a mim.
Senti, chorei, permiti.
Abri, incomodei, persegui.

Não há mais fora e nem dentro.
Tudo me habita.

Luz Ramírez Ojeda

CLAROSCURO

Hoy te voy a contar
La historia de una niña buena,
Cuyos padres llegaron a la capital
Desde la sierra de Puno y nuestra Chincha costeña.

En Lima, se enamoraron
Y decidieron estar juntos por siempre,
Y de tanto amor engendraron
A Lucía, en el mes de setiembre.

Esta niña hermosa que provocaba oohhhes
Tiene piel de leche y canela
Y como la paterna abuela
Los cabellos lacios y marrones.

Sus rasgos afroperuanos
Resaltan su carita de seda
Y al correr de los años,
En las fiestas, la estrella era.

Aprendió a zapatear y bailar con guitarra y cajón:
El festejo, la zamacueca, el tondero y el landó.
Los logró dominar en casa de los abuelos iqueños
Y en la fiesta de la Virgen del Carmen, con amigos sureños.

También aprendió a cantar y danzar
Con la quena, el charango, el arpa y el siku
Que mostraba en la fiesta de Mamacha Candelaria,
Esa festividad que el pueblo eleva como plegaria.

Cuando empezó el colegio todo cambió...
Los niños se burlaban de sus grandes ojos y boca;
Esto, a ella, mucho la perturbó
Y decidió taparlos, porque ocultos nada trastocan.

Un día que tenían que exponer cuáles eran sus orígenes
Lucía quiso mostrar claramente la riqueza de sus raíces.
Con traje rojo de bolitas blancas con vuelo y matices
Pensó convencida: «Ahora todos me aceptarán, felices».

Pero sucedió que, mientras bailaba un festejo,
Le dijeron: «Te mueves como una lombriz»
Otro a su lado la rodeó saltando como conejo
Y hasta uno, rascándose la cabeza, imitó a un mono trejo.

La profesora Paula intervino y les increpó ¡respeto!
Les explicó que Lucía al pueblo afroperuano representaba
Y que todos de inga y de mandinga éramos tataranietos
Con lo que los dejó en actitud avergonzada.

Lucía, animada por el silencio de sus compañeros,
Se puso un poncho puneño y empezó a tocar el siku:
Lo tocó unos segundos... cantó mientras señaló un quipu
Y la emoción por su dulce voz, los estremeció con esmero.

Cuando terminó de cantar, el silencio fue mayor...
Hasta que un largo tiempo de aplausos lo cortó.
A Lucía, que estaba feliz, una lágrima le brotó
Y en su mente se borraron los días de temor.

Tuvo la loca idea de en su teléfono música poner.
Escogió, de su larga lista musical, una conocida saya.
Los niños poco a poco empezaron a bailar con agallas
Y con una alegría cómplice que te emocionaría ver.

Desde ese día, Lucía cantó y danzó la música de sus raíces
En todas las actuaciones y hasta en algunos países,
Acompañada casi siempre de amigos de su aula
Y dirigidos, con entusiasmo, por la profesora Paula.

Cuando Lucía creció y decidió qué haría,
Escogió estudiar la carrera de Sociología.
Investigó cómo se dan en la sociedad las relaciones
Y luchó cada vez que pudo para evitar discriminaciones.

Su compromiso es sólido como cemento duro
Y por eso fundó su asociación «Claroscuro»,
Donde se rescatan y promueven las raíces de nuestros pueblos
Y se avanza en su reivindicación como fue su sueño.

Ella se mira todos los días antes de salir a laborar
En el mismo espejo en el que hace años se puso a llorar.
Se dice: «¡Te amo, Lucía, de ti estoy orgullosa!»
Toma su bolso, cruza la puerta y a seguir triunfando va presurosa.

Fidel Alcántara Lévano

NO LUCE EL SABER COLOR

*Nomás lo blanco es grandeza
según mezquina actitud
sin el ego y la vileza
¡en toda raza hay virtud!*

I

No habrá discriminación
en la tierra, si naciones
deciden que poblaciones
obtengan educación.
Si en el alma hay formación
se da fuego a la realeza
y la espiritual riqueza
cambiaría hasta la mente,
sin que diga el inconsciente
nomás lo blanco es grandeza.

II

Que los gobiernos del mundo
no admitan segregación
pues la discriminación
es un defecto profundo.
Que cambie todo al segundo
la denigrante inquietud
y venza vicisitud
la oscura fisonomía,
mas no hieran su valía
según mezquina actitud.

III

Quien a etnias dilapida
es actitud denigrante
si la persona pesante
es una fuente de vida.
Más de un sueño consolida
si se cultiva grandeza
pues luchar con entereza
de toda entraña es un don,
surgiendo mutua creación
sin el ego y la vileza.

IV

Avanzar con gran tropel
se denota competencia
porque noble inteligencia
nunca es del color de piel.
Es un atributo fiel
de compartida actitud
y en honor a la aptitud
forjan nortes de bondad,
sí por sola humanidad
¡en toda raza hay virtud!

V

El poblador terrenal
es única estampa neta
y al habitar el planeta
comparta aureola especial
sin diferencia racial
por el escenario terso
con panorama diverso
pero de igual ambrosía,
habiendo mutua armonía
¡en la faz del universo!

Ana Mércia dos Santos

UN SAMBA-ENREDO¹ AFRODIASPÓRICO

El grito resonó: «despierta mi pueblo» la hora llegó
La bofetada en la cara despertó al gigante
Un Brasil de historias pintadas en translucidos colores
Emana en el pecho la garra y la fuerza en la lucha contra los opresores
La fiesta del pecado renace como manifestación política y cultural
Se hizo necesario celebrar el Carnaval...
...pintar la vida de verde y rosa
Ser consciente de que la justicia es normal
En las manos del genio carnavalesco el poder de la verdad
La historia contada por los que vinieron en los navíos negreros
La carga de llevar sobre tu piel el legado del dolor y del miedo,
Sea prieto o negro el látigo se convirtió en señor
El descubrimiento es una broma
Invasión, exploración y exterminio
Este es el gran mal
El cara-pálida envió al indígena al exilio
Naciones enteras han sido rechazadas, usurpadas, reducidas a polvo
Convirtió en nada la cultura de los Kayapós
En la boca del juerguista un solo himno resonará
Versos puros que elevan los carnavales a otro nivel
El carnaval no es una orgía, enseña historia, política y geografía
Exalta los verdaderos héroes, reconoce los derechos de las minorías
Muestra a los brasileños los orígenes crudos y sin adornos de su trayectoria
Nos regala con rastros de sus memorias
En los recuerdos de muchos «Brasils»
Soy Benguela, soy Dandara, soy Zumbi
Sigo siendo Krenak, Juruna y Raoni
En la lucha por la igualdad étnica, seamos resistentes...
...seamos Anas, Carolinas, Marias, Djamilas
En la perseverancia de la labor no estemos ausentes
Seamos Marielle,
¡Presente!

1 Subgénero de la samba moderna hecho específicamente por una escuela de samba para festividades del Carnaval brasileño. En el año de 2019, la escuela de samba Estación Primera de Manguera fue campeona con el samba-enredo «História para ninar gente grande», exaltando que la historia de los negros debe ser contada por los propios negros.

Entrevistas

Diálogos literarios contemporáneos y antirracismo: entrevista con Marcel Velázquez Castro

Marcos Antonio Batista da Silva

Universidad de Coimbra, Centro de Estudios Sociales

Marcos Silva entrevista para revista *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, en el ámbito del proyecto POLITICS¹, al doctor en literatura latinoamericana Marcel Martín Velázquez Castro², en una conversación que problematiza varios temas relacionados con la cultura afroperuana, y perspectivas históricas y sociológicas sobre el racismo y la lucha antirracista. Esta entrevista se realizó el 19 de mayo de 2019, en Lima, Perú.

Profesor, le agradezco su atención y colaboración para esta entrevista

Mi nombre es Marcel Martín Velázquez Castro, soy profesor principal de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, doctor en Literatura Latinoamericana y me especializo en temas vinculados al siglo XIX, la población afrodescendiente, la historia del racismo y la historia de la prensa. En el campo académico peruano, hay un corpus importante de textos que reflexionan sobre el racismo desde perspectivas históricas y sociológicas; yo mismo he escrito un libro sobre el origen del racismo y las construcciones culturales de los afrodescendientes en el siglo XIX. Hay también muchos trabajos sobre los medios de comunicación y el gran impacto que tienen en el imaginario, en el lenguaje de la sociedad, así como estudios

sobre programas televisivos que fomentan y siguen reproduciendo estereotipos racistas, que tienen una base colonial. Desde la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en particular, no hay un grupo de investigación que articule estas problemáticas y que las discuta desde un nivel analítico, más allá de un nivel de activista individual. Me parece importante que se pueda vincular el interés de algunos académicos de esta universidad, con alguna iniciativa global más importante, pues si bien hay algunos profesores interesados en esta problemática, trabajan de manera aislada, individual.

¿En su opinión, por qué falta esa integración para debatir este tema en las universidades?

Creo que hay varias explicaciones. Una es que predomina todavía la mirada muy disciplinaria. Entonces, se estudia el racismo desde

1 Entrevista realizada en el ámbito del proyecto de investigación POLITICS - La política del (anti)racismo en Europa y América Latina: producción de conocimiento, decisión política y luchas colectivas (ERC-2016-COG-725402). POLITICS está financiado por el Consejo Europeo de Investigación (ERC-2016-COG-725402), coordinado por la investigadora Silvia Rodríguez Maeso, con sede en el Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad de Coimbra. <https://politics.ces.uc.pt/>

2 Marcel Velázquez Castro - Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito). Diplomado en Estudios de Género por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciado y Magister en Letras por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde cursó su doctorado en Historia. Profesor Titular de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Ha publicado *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo* (2005), *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario about Lima* (2013) e *Hijos de la peste. Una Historia de Epidemias en Perú* (2020). Premio Nacional de Ensayo Federico Villarreal (2001) y Premio Nacional de Ensayo Jorge Basadre Grohmann (2004). Su último libro *Hijos de la peste* obtiene una mención honorífica en LASA, en el Premio de libros académicos sobre Perú en 2020

el discurso racista en la Facultad de Letras, se estudia el racismo en las prácticas sociales en la Facultad de Ciencias Sociales, se estudia las consecuencias económicas del racismo en la Facultad de Economía, pero no hay un espacio que reúna las distintas perspectivas, que podrían complementarse y enriquecerse. Entonces, ha sido más una inercia, una dejadez de los académicos no pensar colectivamente el problema de una manera más compleja e integral.

En su opinión, ¿qué sería necesario para esta integración?

Quizás crear algún tipo de observatorio universitario, donde se pueda discutir el tema y donde se puedan denunciar casos que movilicen a la sociedad, porque la idea es tener un impacto en el espacio público, no que sea una discusión de académicos eruditos sobre el tema.

¿Esta iniciativa del Observatorio, tendría que partir del Ministerio de Educación?

Es una posibilidad, pero no es necesario. La universidad tiene la autonomía para hacerlo. A mí me encantaría ayudar para que esto salga, pero no puede ser una sola persona quien lo haga, tiene que ser un conjunto de personas comprometidas. Pero digamos que el punto de un observatorio como este sería no solo mirar los problemas que podrían haber dentro de la institución, sino sobre todo los problemas de la sociedad y visibilizarlos, denunciarlos, tener un archivo de casos emblemáticos que se puedan desarrollar académicamente, pero también en una militancia que pueda impulsar a que el Estado tome acciones y establezca mejores políticas públicas contra la discriminación.

Entonces, eso solo lo puedes lograr a través de una plataforma que, aunque esté dirigida por académicos, vaya más allá del espacio de la universidad, pero bajo el nombre, autoridad y legitimidad de una universidad pública como San Marcos. O sea, si se crease un observatorio sobre racismo y sus consecuencias en el espacio público peruano, desde la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, eso sí tendría un impacto porque va a tener prensa, atención, efectos

sociales, etc. De este modo, se podría ayudar a elaborar y diseñar políticas antirracistas, tanto para el Estado como para el sistema universitario.

Por otro lado, los cursos y seminarios son otros temas que a mí me interesa mucho. En base a mi tesis de licenciatura, publiqué el libro *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*, y he participado varias veces en eventos internacionales en Brasil, en Colombia, y he visto que ahí hay mucha más articulación entre la academia, los actores sociales y el espacio público en este tema. Aquí en el Perú no lo hemos logrado. Hay iniciativas particulares; por ejemplo, el Ministerio de Educación tuvo una iniciativa que era más contra el *bullying*, pero tenía un componente antirracista. Porque las escuelas en el Perú son espacios donde se reproducen las desigualdades sociales y las jerarquías, hay mucha agresión contra el que habla diferente, el que tiene un color de piel diferente. Por ello, el Ministerio de Educación buscó crear conciencia al respecto y creó un observatorio que se llamaba «Sí se ve», que era para denunciar el *bullying*, pero dentro se incluyen las prácticas de racismo, de micro-racismo cotidiano entre los niños, adolescentes y jóvenes del colegio.

¿Aún existe ese programa?

Estuvo muy impulsado por el gobierno de Ollanta Humala (2011-2016), y si bien actualmente sigue funcionando, no lo hace con el mismo impulso. En general, lo que se puede decir es que el gobierno de Humala tomó una mayor conciencia de estos problemas y ejecutó varias de estas políticas, intentando visibilizar en el espacio público a los indígenas, los pueblos originarios, la población afrodescendiente en el Perú, que es una población que existe, pero está invisibilizada y solo aparece como objeto de burla o de maltrato en los programas cómicos. Eso es terrible. Hubo, durante mucho tiempo, unos personajes de televisión cómicos muy populares, tanto para la mujer indígena —la paisana Jacinta— como para los afrodescendientes —el Negro Mama—, que condensaban una

serie de políticas de representación coloniales que terminaban fortaleciendo el racismo contra estas poblaciones indígenas y afroperuanas. Ahora hay mucha visibilidad por todos estos movimientos de mujeres, de reivindicación y en algunos casos tiene también esas connotaciones racializadas. El acoso sexual contra mujeres más vulnerables se cruza con el tema racial, y además con los estereotipos culturales en el caso de la mujer negra, que es vista siempre como una fuente de erotismo perpetuo, lo cual tiene que ver con las políticas sexuales de la esclavitud.

¿En el caso del material didáctico, hay representaciones de afrodescendientes en libros didácticos para los niños en el Perú?

El Ministerio de Cultura tiene un Viceministerio de Interculturalidad que defiende los derechos de los pueblos originarios. Se han tomado algunas iniciativas —sobre todo en el campo de la educación— para visibilizar, para enaltecer la cultura y la historia de estos pueblos, buscando combatir las prácticas de prejuicio y de racismo.

¿Y en los libros didácticos eso es discutido?

De manera muy superficial. Pero no se ve un impacto real, porque los medios de comunicación terminan siendo más importantes que la escuela en la formación de los imaginarios y los prejuicios que rigen algunas conductas sociales. Entonces, la batalla hay que darla ahí, en el espacio público, denunciarlos y tener también una estructura formal que te soporte para poder hacer estas investigaciones.

¿Cómo está la discusión de dichas representaciones en los cursos?

¿Los cursos acá en la universidad? Yo creo que sí hay algunos, pero de manera un poco aislada. Por ejemplo, yo enseñé el curso de literatura colonial latinoamericana y utilizo mucho este libro famoso de Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*, un libro teórico para pensar las diásporas africanas, por ejemplo. En San Marcos, hay mucho

peso de la opción decolonial de Anibal Quijano y ese marco teórico se usa mucho en Ciencias Sociales. Entonces, desde esa mirada, por ejemplo, hay muchos esfuerzos para reivindicar a los sujetos sociales afrodescendientes en América Latina, los indígenas y la descolonización del saber, reivindicar sus propios saberes, sus propias prácticas. Sin embargo, están en cursos aislados, un tema acá en sociología, en literatura, pero no hay una red, muchas veces no son cursos obligatorios. El racismo es un sistema cognitivo moderno de dominación que tiene múltiples materializaciones históricas. Muchos consideran que «raza» es una construcción social vinculada al poder y a la experiencia colonial. El racismo crea las razas en el sentido moderno y falsamente «científico-biológico», esto se articula con antiguas estructuras de poder y luego la experiencia colonial del trabajo servil de negros e indios es crucial. Ahora también hay casos de los migrantes chinos y contra ellos también hay un discurso racial. Se empleó el concepto «raza asiática» con mucha fuerza a fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. El chino fue estigmatizado como un sujeto vicioso, perverso y enfermo por su supuesta propia naturaleza. Este proceso no tiene que ver directamente con la Colonia, pero sí tiene que ver con las lógicas del poder y dominación globales, la xenofobia y la disputa por el trabajo entre los sectores populares y los inmigrantes que llegaron acá en gran número.

¿Hay estudiantes afroperuanos en tus cursos?

Pocos. En general, la población afro tiene poca presencia en las universidades porque, por las condiciones económicas en las que están, pocos son los que acaban la secundaria, pocos son los que ingresan a la universidad y menos a universidades como esta, que son exigentes. Esta universidad tiene una tasa de selectividad en promedio de 10 a 1. O sea, por cada diez que postulan, solo uno ingresa. Entonces, la población afro, dentro de Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es pequeña. No guarda relación con la población afro de Lima. Y menos son los estudiantes afroperuanos que estudian

en el extranjero, aunque los hay. Lo que pasa es que muchos no se reconocen como afros, pero yo mismo podría decir que soy afrodescendiente, de hecho, tengo seguramente en los ancestros esos orígenes. Hay mucho mestizaje acá en el Perú. Entonces, el afro típico, con un fenotipo muy particular, ese puede ser escaso en la universidad, pero sí hay muchos que tienen abuelos afro, padre afro, algún tipo de ascendencia. O sea, como una identificación cultural, donde yo podría decir: «sí claro, yo también soy afrodescendiente», pero el peruano promedio diría: «no, tú no eres, no me engañes».

Cabe mencionar que existen varias asociaciones de afroperuanos (LUNDU, CEDET, entre otras), quienes mantienen un activismo de décadas y han realizado diversas iniciativas de intervención social en pro de la población afrodescendiente. Recuerdo un proyecto para realizar un censo virtual afroperuano, para conocer cuántos había, o capacitación de líderes en zonas afroperuanas, o el museo afroperuano de Zaña.

¿Y cómo percibe la discusión del mestizaje?

Ese ha sido el gran discurso que se ha impuesto en el Perú. Primero el mestizaje de lo hispánico y lo andino como grandes matrices, un mestizaje que supuestamente fue una síntesis armoniosa de estas dos tradiciones, pero que siempre ha escondido una desigualdad entre el pueblo occidental y el pueblo andino y donde los otros pueblos prácticamente no jugaban, eran invisibilizados. Ahora ese discurso del mestizaje ha pasado al discurso de la diversidad y del multiculturalismo. Así, todas las identidades culturales tienen un lugar en un arcoíris enorme de culturas y de razas en el Perú, donde todos aparentemente están en una relación de igualdad y a todos se les apoya. Eso es en el discurso, en las ideas, mientras en la práctica se siguen manteniendo las jerarquías y las desigualdades.

¿El mestizaje puede esconder el racismo?

Así es. El mestizaje claramente esconde el racismo y esconde también la afirmación de la identidad con un pueblo originario o con un grupo étnico específico. La gente prefiere decir

«soy mestizo», pero esto también puede decir «no soy nada, no tengo afiliación étnico-cultural», «no me comprometo ni con los afros ni con los indios, porque yo ya soy mestizo, a pesar de que tenga ancestros afro o indígenas». Entonces, el mestizaje ha terminado siendo una política identitaria que silencia, que oculta la jerarquía, los conflictos, que oculta la identidad propia, las políticas de identidad afirmativas.

¿Ya revisó las categorías planteadas en el censo del 2017? ¿Cómo piensa esas cuestiones?

En ese censo se les permitió a las personas que se autodenominen o se autoclasifiquen en un grupo étnico dentro de las posibilidades que había. Pero es bien difícil que la persona reconozca su afiliación a una población que está invisibilizada, marginada, que es objeto de burlas. Yo estoy seguro de que muchas personas, siendo afrodescendientes, prefieren decir mestizo porque es menos problemático para ellos, por lo que no sorprende que el 60.2 % de la población peruana se perciba como mestizo y solo el 3.6 % como afrodescendiente, población que me parece subrepresentada en el porcentaje.

¿Y usted ve positivo ese censo para la formación de políticas públicas?

Sí, yo creo que es positivo. Yo diría que, en general, en las últimas décadas, lo afrodescendiente, lo afroperuano como concepto se ha posicionado en la mente de todos y eso ayuda a que pueda haber políticas públicas específicas. Hace cinco décadas no se pensaba en esos términos, solo se veía el insulto racial negro o el paternalismo sobre ellos, que o tenía una connotación despectiva o era una infravaloración de sus posibilidades.

¿Hay un diálogo entre movimientos sociales y Universidad?

Muy poco. Esa ausencia es responsabilidad de los dos lados, de los activistas y de los académicos universitarios. Estos, muchas veces, se enfocan más en temas de otra índole, quizás más conceptuales, más teóricos y no ven la demanda del día a día, de la lucha particular.

Por ejemplo, el CEDET tiene muchas publicaciones que discuten el racismo. ¿Las universidades usan este material, esas referencias bibliográficas?

No todos los profesores interesados en el tema, pero algunos de ellos sí. Los activistas de CEDET son los que más vínculo tienen con la Universidad, ya que publican libros académicos, incluso quisieron sacar una segunda edición de mi libro *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*, que se agotó hace tiempo. Conversamos, pero no se pudo concretar este proyecto. Ellos siempre están muy atentos a lo que produce la academia, para divulgarlo y socializarlo entre sus lectores. Yo diría que CEDET es uno de los que más se acerca a la Universidad.

¿Los estudiantes investigan temas de racismo en su curso? ¿Existe una producción de tesis sobre afroperuanos?

Siempre trato de tocar el tema del racismo en mis cursos y promuevo su investigación, pero no hay demasiadas tesis sobre afroperuanos. Claro, hay que considerar que yo soy profesor de literatura, trabajo temas de género e historia también, pero mi disciplina es literatura, por lo que los muchachos que me buscan para dirigir tesis están más enfocados en textos y autores. Algunos de esos tienen que ver con el racismo, con la cultura afro, y bienvenidos, pero no es muy frecuente.

Sobre las referencias bibliográficas, ¿existe un equilibrio, por ejemplo, entre el uso de autores peruanos y europeos en los cursos?

Hay un cierto equilibrio. Es bastante eurocéntrico siempre, pero hay mucha atención a los autores latinoamericanos y en los marcos teóricos. Por ejemplo, se usó mucho en una época todos los temas de la subalternidad de la India, y mucho también temas de poscolonialidad.

En cuanto al libro *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*, ¿cuál es la relación con lo contemporáneo en la sociedad peruana?

Me entrevistaron varias veces en prensa, en televisión, por ese libro, lo que demuestra el interés que causó su publicación. A pesar de que es un trabajo histórico, principalmente del siglo XIX, yo siempre lo llevaba al presente. Por ejemplo, las construcciones de la mujer y del varón afros son diferentes, siempre se demoniza la figura masculina y se sensualiza la figura femenina. Y eso tiene una lógica en las políticas de género de la esclavitud, donde los amos disponían del cuerpo de las esclavas y esa construcción se fue prolongando en el tiempo, incluso hasta el presente. Cuando uno ve publicidad, la mujer negra aparece como una fuente de deseo, que se sublima por supuesto ahora, pero que está siguiendo la misma lógica que las políticas sexuales de la esclavitud. Entonces, hay muchísimas vinculaciones a inicios del siglo XIX en el Perú. Lima era una ciudad con una alta presencia de población afrodescendiente, aproximadamente el 40 %. El modelo de ciudadano moderno, el progreso y la civilización se construyen en oposición a esa población afro, que es vista como los sectores populares, los que no tienen cultura, los que no tienen civilización, los que no saben leer, los que no saben escribir. Y esa construcción de lo nacional —excluyendo y destruyendo, de alguna manera, los valores de esa población— se ha continuado en el tiempo y uno lo puede rastrear.

¿Y eso permanece hoy?

Permanece, claro, modificado, atenuado, por supuesto, pero permanece. Lima no se reconoce como una ciudad donde lo afro tuvo un valor central durante siglos, en todo el periodo colonial y durante gran parte del siglo XIX, aunque al final rápidamente esa población empieza a decaer. Ya en 1857 tenemos 11 % de afrodescendientes; 20 años después, 9 %; 20 años después ya tenemos 7 %, y sigue bajando. Y eso por el mestizaje, pero también por la falta de políticas, pese a que era una población vulnerable. Cuando tú ves los índices de mortalidad, muere un porcentaje muy alto de esa población; tienen menor calidad de vida, poca educación, repre-

sión penal, guerras. Esta población es carne de cañón y, por todos esos factores, la población se fue reduciendo. Sin embargo, Lima no reconoce lo suficiente esa fuente cultural. No tenemos, por ejemplo, espacios públicos relevantes que estén vinculados a este estudio. Eso es algo que la ciudad debería promover. En cambio, lo andino sí está presente en Lima, como fue más masivo, fue en el siglo XX, ha logrado ganar un espacio en la ciudad. Al migrante uno lo imagina siempre como un migrante andino que viene con una lengua originaria, el quechua hablante que se dedica al comercio ambulatorio, el emprendedor, el que hace negocios. Pero las figuras afro limeñas han sido relegadas o, peor, «blanqueadas», como el caso de los escritores Ricardo Palma y Abraham Valdelomar.

Con respecto a la población afroperuana, en términos de visibilidad y cohesión, podemos decir que, lo que ocurre es que esta población viene de distintos lugares del África, con distintas religiones, con distintas lenguas y no conservan una lengua propia, pero impactan dentro del castellano que se habla en Lima. Muchos afronegrismos o afroperuanismos, que tienen su origen en lenguas africanas, han sido incorporados al castellano general o al castellano que se habla en la región. Tampoco conservaron prácticas religiosas de manera independiente, pero sus prácticas religiosas se fusionaron con las prácticas religiosas coloniales y muchos de los grandes cultos como el Señor de los Milagros, procesión que es uno de los cultos religiosos más importantes de Lima, tiene sus orígenes y está muy vinculada a la cultura negra. Así, tanto los esclavos que vinieron y luego los libertos, los afrodescendientes, vivieron un proceso de sincretismo y de mestizaje, fueron adoptando la lengua del amo, del español. La población afrodescendiente habla español, es mayoritariamente católica, pero conservan elementos propios de sus orígenes. Por ello, yo no soy muy convencido de impulsar políticas de identidad fijas o esenciales, pues la identidad es algo que se negocia día a día, se va reactivando, reedificando, pero en el caso de este grupo en

particular, parece que no se conoce cabalmente la historia y, a veces, ellos mismos buscan despojarse de sus marcas culturales que, por un lado, les dan visibilidad, pero, por otro lado, los condenan a desempeñar ciertas tareas como el baile o el deporte, y eso puede parecer inocuo. En el fondo, de lo que se trata es que son fundamentalmente un cuerpo que se valora para la comunidad en esa dimensión física, pero no hay un afrodescendiente que sea un filósofo, que sea un médico de primer orden, que sea un científico social.

Para que esto suceda, ¿tal vez faltan políticas públicas?

Políticas de afirmación, políticas para fortalecer la memoria y el legado de la población afro. Yo dicto ya más de 15 años en la universidad y he tenido algunos alumnos afrodescendientes muy buenos, pero lamentablemente muchas veces abandonaban el curso, no podían seguir por distintas razones: económicas, presión social, etc. Es una población muy vulnerable todavía y, si no hay políticas de discriminación positiva que equilibren las oportunidades, no van a poder competir con los otros.

Resumiendo un poco la política antirracista de la Universidad, ¿le gustaría decir algo para cerrar?

Lo que yo diría es que no hay una política articulada. Hay una preocupación académica por el tema, hay colectivos y activistas, estudiantes, profesores que les interesa el tema y que lo discutimos y lo llevamos a los cursos y tratamos de pensarlo académicamente, pero no hay una conexión precisa, viva e intensa con los representantes, los colectivos de la población afro. Y creo que ese es un vacío, pero también podría ser una oportunidad para implementar políticas mucho más efectivas. El problema es que los grandes conceptos que están imponiéndose, de la multiculturalidad, de la diversidad, de la tolerancia, tienen también esta estrategia de ocultar o visibilizar el prejuicio, la violencia, el racismo. Se exalta la diversidad, pero es una exaltación inocente, que no quiere ver las heri-

das, que no quiere ver el pasado, que no quiere recordar los episodios, y faltan referentes públicos afro que puedan también servir de inspiración y de movilidad para los estudiantes y para los profesores.

La idea del observatorio me pareció bastante interesante

A mí me parecería una iniciativa que podría tener un impacto no solo dentro sino hacia fuera, porque San Marcos es una universidad potente, tiene un nombre, tiene un posicionamiento en la sociedad peruana y limeña en particular. Habría que iniciarlo desde cero, porque no hay nada, pero sí hay interés, y yo creo que es un proyecto que puede movilizar a muchos. Por ejemplo, una de las fuentes más potentes son los avisos de esclavos. Este es un tema común en varios países, avisos promocionando la venta de esclavos, sobre el caso de las fugas, donde se describen a los esclavos fugados para ubicarlos. Cuando yo presentaba estos avisos a un público que no era académico, lo que más le interesaba era ver esas historias de vida condensadas en un pequeño aviso, donde decía, no sé, «María Mozambé se fugó de la casa de su amo el día tal y estaba vestida así», por ejemplo. Y eso es algo que es parte de nuestra historia pero que no se conoce, que está ligado a prácticas que existieron en el Perú y que se recodificaron. Tener empleada doméstica a domicilio está ligado

mucho, incluso, a la clase media. En otros países, tener servidumbre dentro de la casa es un lujo, es solo para las élites, pero acá en el Perú, la clase media tiene una empleada doméstica dentro de la casa y esta persona está trabajando con pocos derechos. Recién hace unos meses hay una ley para las trabajadoras del hogar. Y cuando ves esos avisos de la esclavitud, tú puedes conectar ese pasado de la esclavitud con una serie de prácticas de subordinación y de dominación de la mano de obra en el espacio doméstico, que es una experiencia muy extendida en el Perú contemporáneo.

Entonces, ¿esas trabajadoras del espacio doméstico eran afros?

En el siglo XX, han sido mayoritariamente andinos, pero mientras más dinero tienes, es más prestigiosa una servidumbre negra (cocineras y choferes). Alguien de élite busca en su cocina a una mujer afro, porque eso le garantiza prestigio, capital simbólico, un supuesto saber de esa mujer que está heredando una tradición cultural. Igual en los hoteles, quien abre la puerta, mientras más afro, más alto y más fuerte, será más caro el hotel, porque es una ostentación que te distingue. Y mucho de eso tiene que ver con esta fantasía de la esclavitud que todavía sobrevive en la sociedad.

¡Muchas gracias!

Una amistad eterna como la canela flor: Victoria Angulo Castillo de Loyola y Chabuca Granda Larco

Rocío Ferreira Reverditto

DePaul University

A Juanita Loyola¹ y a Gladys Reverditto,
por una linda amistad.

El 18 de octubre del 2020 me reuní, vía zoom, con Juanita Loyola Angulo de Succar y Victoria Succar Loyola («Toyita»), hija y nieta de Victoria Angulo, «La flor de la canela», para conversar sobre la amistad entre ella y Chabuca Granda. Fue una conversación amena, cálida e íntima entre las tres, en la que se vislumbra el cariño y aprecio que las dos amigas tuvieron por décadas. Fue una amistad eterna que trascendió a las siguientes generaciones. Agradezco a Juanita y a Toyita todas las anécdotas compartidas conmigo.

Para mí es una gran alegría entrevistarlas y verlas ahora, de manera virtual, después de tanto tiempo. Ustedes saben cuánto las quería mi mami, Gladys Reverditto, y solo tenía palabras de cariño hacia ustedes. Tu querida amiga, Juanita.

(J y V)² - Lo sabemos, tu mami siempre fue tan linda y nosotras la queríamos mucho. Qué bonito poder verte y conversar contigo ahora, Rocío. Tu mami era una bellísima persona y amiga de gran corazón.

Juanita, ¿cómo recuerdas el momento cuando conocieron a Chabuca? Sé que ustedes compartieron muchos momentos juntas, por supuesto, pero quisiera que me cuentes los recuerdos que conservas de esa época cuando Chabuca empieza a escribir el vals «La flor de la canela» y se empiezan a visitar y nace esa amistad de tantos años.

Justamente este año se conmemoran 100 años del nacimiento de Chabuca y 70 años del vals.

(J) - Cuando yo tenía 16 años fue que escribieron «La flor de la canela». Fue ahí que conocimos a Chabuca. Ella era una persona tan agradable y accesible que conversaba conmigo

y con mi mamá. Conversaba con todos en la casa, era muy muy sociable. Es una amistad que, como digo yo, se unió más y más con el pasar del tiempo. Recuerdo que con mi hermana Victoria, que era la mayor, salíamos a «La botica francesa», donde Chabuca trabajaba. Y yo pues, siendo muchacha, quería ir ahí por los helados, muy ricos eran esos helados. Y ahí era donde ella nos comentaba y nos decía los pedacitos de canción que hacía. Nos llevaba al baño para cantarnos los pedacitos y nos preguntaba ¿qué les parece? ¿Qué te parece?, le decía a mi hermana, y nos preguntaba a las dos ¿les gusta?, y le respondíamos sí, sí, sí, está muy bonito, decíamos. Era algo que nos emocionaba mucho.

A medida que fue creando el vals, ¿cómo fue creciendo la amistad entre doña Victoria y Chabuca?

(J) - Creció porque sus vales que tenía en ese entonces, cuando recién se iniciaba, los dio a conocer en la casa. En nuestra casa reinaba un ambiente criollo y allí conoció a Los Morochucos. Chabuca no sabía cómo agradecerle a mi mamá por su generosidad de abrirle las

1 El 18 de mayo de 2021, a los cinco meses de nuestra entrevista, Juanita Loyola nos dejó. Q.E.P.D

2 En adelante, utilizaremos solo la letra inicial del nombre para referirnos a alguna de las entrevistadas. Entonces, (J) corresponde a Juanita; (V), a Victoria; y (J y V) a ambas.

puertas de la casa y de los amigos. Y ella, en agradecimiento de haberla hecho conocida como compositora en el ambiente criollo de la época, le hizo el vals a mi mamá. Le decía tú, Victoria, eres muy acogedora, muy carismática. Mi mamá le decía tú has sido muy buena profesora porque tienes ese don. Y entonces le decía a mi mamá: ¿qué te puedo hacer?, ¿qué te puedo regalar? Mi mamá le decía: no, nada, no te preocupes, ya me regalaste con venir, yo estoy satisfecha con eso. Mi mamá nunca pensó que iba a tener tanta acogida el vals. Nadie pensó eso, pues. Y ese fue el regalo de la amistad.

¡Me imagino! es un vals que, aparte de ser precioso, se ha hecho famosísimo y se escucha en todas partes del mundo.

(V) - Efectivamente, se escucha en todas partes del mundo, es muy conocido y se ha traducido a muchos idiomas. Justamente este año el vals cumplió 70 años.

Claro, se escucha en todos lados y con diferentes ritmos también.

(V) - Chabuca decía que le pongan el ritmo que quieran, pero que no le cambien la letra.

Sin embargo, lo primero que se ha hecho ha sido eso, aunque de manera mínima. Muchas personas cuando cantan el vals usan limeña y morena en vez de limeño y moreno. Siempre me ha llamado la atención que se haga ese cambio y que muchas personas piensen que el vals es así, ¿verdad?

(V) - Cuando ella compuso el vals se dirigió al limeño, al habitante de Lima, en realidad. La canción le habla al limeño, la letra es «déjame que te cuente limeño, déjame que te diga moreno», porque en realidad le estaba contando la historia al Dr. José Moreno.

Juanita, yo quería que me cuentes cómo ha sido, primero que nada, crecer con el recuerdo tan bonito y tan importante de la amistad de tu madre y su amiga Chabuca. ¿Qué recuerdas de la época cuando las amigas se frecuentaban?

(J) - Bueno, que siempre venía a casa y le gustaba traer gente. Se presentaba en la casa



Chabuca Granda junto a Victoria Angulo

con algún personaje, así de sorpresa. Chabuca decía a sus amigos: te voy a llevar a que conozcas a mi flor de la canela, ella vive. Y se aparecía con cualquier persona en la casa, sin avisar. ¡Ay, Dios mío! Era un laberinto, un corre corre cuando ella llegaba. No, no se preocupen, por favor, decían los personajes que llegaban con ella. Y muy bonitos eran esos momentos, bien emocionantes, y todos muy serviciales con nosotras. Se admiraban de ver a mi mamá y decían «ella vive». Después le escribían a mi mamá. Cuando salió la canción y se hizo conocida mundialmente, le escribían a mi mamá de todas partes del mundo. Una anécdota que recuerdo es que mi comadre Chabuca, cuando estaba en el exterior, le escribía a mi mamá y ponía en sus cartas el número 1115 y la casa era 1511, pero el cartero ya sabía. Entonces, veía el nombre de mi mamá, y apartaba las cartas y se las llevaba ya después. Nos llegaron cartas de Filipinas y de muchos lugares del mundo, de varios sitios tuvimos cartas.

¿Qué han hecho con esas cartas? ¿Las han guardado?, ¿han hecho un archivo?

(V) - Yo tengo el archivo de las cartas. Hemos estado haciendo un archivo con las cartas que le llegaban a mi abuela, las notitas que le dejaba Chabuca y la correspondencia entre ellas, las amigas.

¿Qué bueno que las hayan conservado! Sería un bonito proyecto hacer una publicación de la correspondencia entra las queridas amigas.

(V) - Claro. Yo las estoy guardando y las he estado poniendo como en un álbum para poderlas conservar. Tú sabes que con el tiempo se deterioran, la tinta sobre todo se baja, pero las cartas están intactas ahí. En las cartas le pedían a mi abuela que les enviara la letra de la canción y la música. Y muchas personas ponían dentro de la carta que le mandaban a mi abuela el recorte del periódico donde salía la nota sobre ella. Esto era porque Chabuca había dado una entrevista, y decía que «La flor de la canela» estaba viva; que era la señora Victoria Angulo y

que vivía en la Plazuela de Santo Cristo 1115 y la casa estaba en Jirón Ancash 1511. Era muy distraída y ella lo hacía así siempre, era como la había memorizado (risas afectuosas). Chabuca no memorizó nunca la dirección exacta, era gracioso, pero como el cartero ya sabía quién era mi abuela, la conocía bien, siempre le entregaba su correspondencia.

(J) - Y en esa época los carteros eran conocidos de las casas y sabían quién vivía aquí y quién vivía allá. Además, nosotros siempre hemos tenido correspondencia.

(V) - Era la época también en la que cada cartero tenía su ruta y conocía a las familias.

¿Cómo fue que ellas dos se conocieron?

(J) - Por Maricucha Sánchez Concha, que era la comadre de Chabuca. Ella las presentó.

(V) - Maricucha iba mucho a mi casa, porque mi tía Zoila, la hermana de mi abuela, era partera y había recibido a todos sus hijos. Maricucha sabía que en la casa se hacían jaranas y que iban Los Morochucos y que iba mucha gente de la música criolla. Siempre se ha hecho así. En la casa siempre hubo esa amistad con mi abuelo y con mis tíos. Mi abuelo pertenecía a la Hermandad del Señor de los Milagros.

Fíjense qué lindo que nosotras tres nos reunamos justo hoy día, 18 de octubre, día del Señor de los Milagros.

(V) - Sí, justo hoy día. Tenemos que celebrarlo. Mi abuelo fue capataz de la Primera Cuadrilla del Señor de los Milagros. Entonces, obviamente, ahí se junta mucha, mucha gente y siempre para el santo de mi abuelo, el santo de mi abuela, el santo de mi tía, sea el santo de quien fuera, llegaba gente, mucha gente. Para el santo de mi abuela Victoria se hacía una jarana que la empataban hasta el 28 de julio, porque ella era del día 21. Entonces, desde la serenata, el día de su cumpleaños, al día siguiente hasta el otro día, se celebraba. Como se dice criollamente, celebrábamos la antevíspera, la serenata, el santo, la joroba, la corcova, la recorcova, el respingute, el andavete y la octava, y así, ya

estaba en el 28 de julio (risas de Juanita). Ella celebraba así su santo. Y el santo de mi abuelito también era muy parecido. Todos iban a festejar donde mi abuelo Manuel, porque le tenían mucho respeto, incluso Chabuca nunca faltaba, claro. Manuel Angulo es a quien considero mi abuelo, hermano de mi abuela. Bueno, era mi tío, pero yo le digo abuelo, porque es la figura de abuelo que yo tengo, ya que fue la figura paterna de mi mamá. Un día Chabuca llegó a la casa, te estoy hablando de los sesenta y tantos, y Chabuca llegó en pantalones cuando recién lo comenzaban a usar las mujeres. Mi abuelo la observó y le dijo que las mujeres no usan pantalones. Chabuca salió corriendo, se fue a su casa, se cambió y regresó.

(J) - Y ni más fue a la casa con pantalones. Ella era muy respetuosa con todos nosotros en la casa y quería mucho a mi papá Manuel.

(V) - Efectivamente, ni siquiera después de haber muerto mi abuelito ella fue con pantalones. En muchas cosas confiaba plenamente en mi abuelo. A veces, Chabuca llegaba y le pedía a mi abuelo algún consejo o algo para hacer. Por ejemplo, una vez le hizo una parrilla para la clínica donde trabajaba el hermano de Chabuca, el Dr. Granda. Mi abuelo le ideó la parrilla, era muy creativo en ese sentido, hacía muchas cosas de esas. Siempre iba, le consultaba y le decía: Manuel, ¿qué te parece esto? ¿qué te parece el otro?, y él le decía que debe ser así o así y le hacía dibujos con las medidas y todo, y siempre le daba consejos. Chabuca así lo hacía. Así era la relación con mi abuelo, con mi abuela, muy lindos eran Victoria y Manuel Angulo con Chabuca y con todos.

(J) - Con ese cariño tan grande de verdadera amistad, Chabuca hizo el vals «La flor de la canela» en el año 1950. Así, el 21 de julio, día del cumpleaños de mi mamá, vino a la casa y se lo dio a Los Morochucos y lo cantaron. Después, llegó «Fina estampa» y «José Antonio».

Toyita, tú también fuiste testigo de esta linda amistad de familia que unió a varias genera-

ciones, ¿verdad? Sé que tú y Teresita (Fuller Granda) se mantienen siempre en contacto.

(V) - Eso es de toda la vida. Desde que nací he visto a Teresa. Efectivamente, es una amistad de familia que hasta ahora continúa. Incluso hasta el día de hoy, a veces, nos consultamos cosas. Yo trabajé con Chabuca como su asistente durante varios años. Le ordené la biblioteca personal que tenía ella, toditito eso yo se lo ordené. Le hice los índices a todos sus archivos y organicé sus documentos. Es más, hasta hoy hay cosas que Teresa me dice: Toyita, ¿te acuerdas de esto o del otro? ¿Está acá?, ¿está allá?, y así cositas que necesita saber me pregunta y nos consultamos. Incluso, hay fotos de las que Teresa no se acordaba y yo le digo esta es de tal fecha, esa es de esta fecha, esa otra es de tal evento, en esa está con tal persona. Ay, verdad, tienes razón, tengo que cambiar, me dice Teresa. No es fácil porque la cantidad de fotos que tenía también era impresionante.

¿Me imagino! Una persona tan famosa que hizo tantas giras y vivió en el exterior debe tener muchísimos recuerdos.

(V) - Así es. Por temporadas vivió en España, en Argentina, en México, y en esos lugares mucha gente la quería.

Toyita, esta pregunta es para ti, a modo más personal: ¿Qué representó en tu vida la figura de Chabuca como amiga de tu abuela, y cómo la recuerdas?

(V) - Como mi tía querida. Siempre ha sido mi tía Chabuca, a quien quiero mucho. Mi tía de cariño, claro, pero como sabemos las tías de cariño son las más cercanas a uno. Mira, ella tenía una personalidad muy fuerte, pero era una persona que te conversaba y te aconsejaba siempre. Nunca te criticaba. Siempre te decía las cosas de tal forma que no te sintieras mal a la hora que hayas cometido un error. Yo aprendí mucho de ella viéndola, estando ahí en su casa con ella siempre. A veces yo llegaba a su casa y estaba durmiendo, y había que cuidarle el sueño porque trabajaba en las noches. Era cuando ella

componía y se ponía a trabajar. Ya a la hora del almuerzo ella me llamaba Toyita, ven para acá, y nos sentábamos a la mesa para almorzar. Y de ahí ya llegaba uno, ya llegaba el otro. O llegaba César Calvo, o llegaba Augusto Polo Campos, o llegaba Félix Casaverde, o llegaba alguien para su ensayo, y así con ella muchas cosas hemos convivido en su casa.

Toyita, ¿Cuánto tiempo fuiste su asistente?

(V) - Fue por un determinado tiempo. Estuve trabajando con ella oficialmente como dos o tres años, justo antes de que ella abriera su Café Concert «Zeñó Manué» en Miraflores. Durante todo ese tiempo he estado con ella. Ya después se tuvo que ir de viaje por una temporada, y todas esas cosas fueron variando, porque ya no estaba constantemente en Lima. En esa época se fue a México. No podía estar en Lima por la frecuencia de sus espectáculos en el exterior. Tenía sus compromisos fuera y yo también trabajaba fuera.

Juanita, ¿qué anécdotas recuerdas tú?

(J) - Era una persona muy especial para mí. Teníamos una amistad muy grande. En una época yo puse un restaurante. Mi papá Manuel y Chabuca me ayudaron. Ella venía al restaurante siempre a visitarnos a mi mamá y a mí. Además, le gustaba lo que preparábamos. Llegaba y decía, Juani, ¿qué has hecho hoy?, y yo le decía tal o cual cosa. Y ella, inmediatamente, me decía la olla esa me la guardas; la olla de tal cosa, me la guardas. Iba y se llevaba la olla completa y ya no cocinaba, se llevaba la comida lista. Otras veces me decía que es el santo de su hermano o había una reunión en la casa. Me preguntaba ¿a qué hora cierras hoy? Hoy cierro a las ocho, le decía. Yo paso por ti y te recojo, y me recogía y nos quedábamos un buen rato en la reunión. Después, me decía ya Juani, vámonos que esto se va a poner bravo (risas). Así que nos íbamos, o yo le pasaba la voz y ya nos regresábamos. Ella me dejaba de nuevo ahí en el restaurante y se iba para su casa en 28 de julio. Siempre nos acompañábamos. Una época muy bonita. Para mí es muy querida.

Fue la madrina de mi última hija. Ella nunca quería ser madrina, pero yo le dije que sea madrina de Juana María, mi cuarta hija, y no se negó. Chabuca era muy respetuosa de su sacramento como madrina. Lo primero que pensaba era en su ahijada. Cuando viajaba, siempre les traía un recuerdito a mis hijos. Cuando se fue a Colombia, le obsequió algo especial, un recuerdito de tu patria, le dijo, y le trajo su cucharita de plata labrada, muy fina. Mi hija Juana María nació en Colombia, y guarda su recuerdo hasta el día de hoy como oro en polvo. Yo tengo muy buenos recuerdos de nuestra amistad. Chabuca era muy cariñosa y muy linda. Cuando murió mi marido, también llevo el recuerdo que ella no se apartó de mí hasta el último. Fue una amiga muy querida.

Hemos hablado de la amistad a través de tres generaciones en tu propia familia, Juanita. Sin embargo, tuviste tres hermanos. ¿La amistad fue igual con todos tus hermanos?

(J) - Nosotros fuimos cuatro hermanos, tres damas y un varón, y yo fui la última. Chabuca nos conoció a todos, claro. Ella siempre bromeaba que era la melliza de mi hermano Luis, porque nacieron por el mismo año y le decía de cariño «tocayo». Luis era el mayor, después venía Victoria, Mercedes y yo la cuarta. La amistad conmigo y mi familia fue muy estrecha. Nosotros somos los que nos relacionamos más con ella, porque vivíamos con mi mamá.

Ahora, cuéntame un poco de tu familia, Juanita.

(J) - Tengo siete hijos.

(V) - Somos siete hermanos. Yo soy la mayor, de ahí viene Elías, después José, de ahí viene Juana María (que es la segunda mujer), Fortunato, Omar y Cecilia.

(J) - Ahora tengo seis hijos. Uno de ellos falleció.

Son una familia numerosa, algo que ya no vemos tanto en estos días. Recuerdo la casa de mi abuela, ella también tenía una familia grande y siempre se reunían allí para los

almuerzos, las comidas y las jaranas. Ella siempre tenía algo que invitar, aunque fueran tantos los que llegaban de improviso (una costumbre antigua).

(J) - Antes, aunque no hubiera mucho, se cocinaba para todos, «al golpe de la olla», como decía mi comadre Chabuca.

(V) -Y generalmente en esa época, por ejemplo, yo recuerdo mucho a mi abuela Victoria, porque estaba desde el desayuno en la cocina; después, en el almuerzo, en el lonche y en la comida. Y llegaba uno a visitar, y ella que preparaba esto, después lo otro y todo el tiempo prácticamente estaba en la cocina. Cocinaba muy rico mi abuela; en realidad, cocinaba delicioso. Así era todo el tiempo, porque siempre llegaba gente a la casa, siempre, siempre... Llegaba el uno, llegaba el otro, siempre había gente en la casa. Ya sea para el almuerzo o para la comida, era igualito.

(J) - Así es, siempre las puertas estaban abiertas para los amigos que visitaban. Mi mamá era madrina del Señor de los Milagros y mi papá Manuel era capataz de la Primera Cuadrilla. Recuerdo una vez que tuvieron que cambiar las andas del Señor de los Milagros, porque los palos con los que lo cargaban se habían picado y tenían miedo que de que se rompieran. Entonces mi papá compró esa madera especial que no se pica y le hizo las andas. Entró toda la Primera Cuadrilla a casa y escogieron, con los 20 capataces del Señor de los Milagros, a mi mamá de madrina. Mi mamá fue la única madrina que tiene el Señor, porque siempre se escogían padrinos y no madrinas (risas).

Eso es un hecho histórico, porque las cuadrillas y los capataces son de la hermandad, es decir, solo participan varones.

(J) - Así es. Cuando llegaba mi mamá, parecía que había llegado el presidente porque todos la atendían. Desde el mayordomo hasta los capataces, salían todos a atenderla. Lo mismo ocurre cuando yo voy. Muchas atenciones me hacen todos ellos. También la Primera Cuadrilla me ha invitado para que yo vaya en representación de mi mamá. Cuando fueron los cien

años de mi mamá, le hicieron un homenaje, una misa, y a toda celebración que hicieron me invitaron. Así que yo fui y estuvimos ahí recordando.

Hablando del Señor de los Milagros, hoy lo celebramos y nos convoca. Tristemente, este es el primer año que no sale la procesión a la calle debido a la coyuntura que nos ha tocado vivir por el COVID-19 que nos tiene confinadas.

(J) - Así es. De toda la existencia del Señor, es la primera vez que no sale a la calle, por este virus que ha venido y que es la cosa más horrosa en todo el mundo. Estamos viviendo una vida muy distinta, aunque tenemos la suerte de poder conversar así por la computadora.

Quiero que me cuenten más de doña Victoria. Yo solo la conozco por lo que he escuchado de ella, pero quiero escuchar de ustedes cómo era, cómo era su relación con Chabuca, pero también cómo era ella como persona.

(J) - Mi mamá era muy acogedora, era muy conversadora. Ha sido muy desprendida de todo lo que tenía, porque ella siempre todo lo invitaba, todo lo daba. Era muy generosa y muy católica. En la iglesia también era así. Le hacía la misa a San Judas, hacía la misa por el santo de no sé quién, de no sé cuántos, del fulano de tal, del mengano de tal. Y ahí, ella siempre estaba en las misas.

(V) - Muy cambalachera también era ella (risas). ¡Ah, sí!, porque si le decían para ir a algún sitio, ella ya estaba lista y salía. No perdía tiempo. Era una persona que no esperaba que le dijeran vamos. Ella era la que decía vamos aquí o vamos allá. Siempre estaba lista. Era muy activa hasta antes de su muerte a los noventa años. Le decíamos abuelita, no te puedes ir sola, pero te dabas media vuelta y ella ya se había ido. Tomaba su colectivo y se iba a comprar. Tenía eso de comprar lo mejor; la fruta de la mejor, la verdura, la mejor carne, porque ella siempre ha sido muy exquisita para comer.

(J) - Yo no he visto nunca una persona como mi mamá, que sepa escoger tan bien la fruta.

Escogía unas paltas grandes. ¡Qué ricas paltas nos traía! Escogía la guanábana, la lúcuma, las fresas cuando estaban en su punto. Todo lo que compraba era exquisito. Mi mamá nunca te llevaba fruta mala. Ella decía, no, esa no, esta de acá es la que quiero. ¡Los quesos! Antes, me acuerdo que en el Mercado Central de Lima estaban todos esos puestos que disponían variedades de quesos y mi mamá siempre quería los que estaban bien arriba y decía quiero ese (apuntando hacia arriba), si no me das ese, no te compro (risas), y el casero le bajaba ese queso y era riquísimo. Ella tenía el mejor ojo para ver las mejores cosas. Cuando iba a comprar carne, le pedía una cadera entera al carnicero y era deliciosa.

¿Cuál era el plato favorito que tu mamá preparaba?

(J) - Mi plato favorito eran las albóndigas que le decíamos a las caiguas rellenas. Ella las hacía de una forma especial que también me enseñó. Nadie las prepara como las hacía mi mamá. Todas las personas rellenan las caiguas crudas, pero mi mamá no, ella las pasaba por agua caliente, las hacía hervir, las colaba y después rellenábamos las caiguas. Todo lo que hacía era un manjar. Hacía un estofado, pero delicioso. Riquísimo cocinaba.

¿Y Chabuca tenía algún plato preferido que tu mamá preparaba?

(J) - Ella decía lo que sea, lo que hagas tú, Victoria, yo como. De tus manos, veneno como, le decía en broma (risas). Todo le gustaba, nunca dijo no a un plato que cocinara mi mamá. Muy buena pobre era. Antes se comía mucho mejor de lo que se come hoy. Y en las fiestas de cumpleaños de mi mamá, Chabuca gozaba de todas las comidas. No faltaba a ninguna reunión. Y a mi mamá le encantaba celebrar. Ella era muy alegre. Ni bien pasaba el mes de julio, ya empezaba a prepararse para el próximo julio (risas).

Eso me lo puedo imaginar. ¿Qué más le gustaba a doña Victoria?

(V) - Mi abuela esperaba su santo como un niño cuando espera la Navidad. Para ella, su santo era lo máximo, lo festejaba con los mejores manjares de nuestra cocina. Y a Chabuca le encantaban todos los platos que ella preparaba. Realmente, le encantaba su santo a mi abuela Victoria y lo festejaba como nadie lo ha hecho. Ella era muy alegre y muy bailarina.

(J) - Y ella (señalando a su hija), mi Victoria, nació el día de su santo, el 21 de julio.

(V) - Yo fui un regalo para ella, por eso me llamo Victoria también. Mi abuela y yo éramos muy unidas. Donde ella iba, siempre me llevaba. Ya sea reunión, ceremonia, invitación a la Plaza de Acho, a la Hermandad del Señor de los Milagros, yo iba con ella. Era su acompañante oficial.

O, mejor dicho, eras su nietecita preferida, Toyita (risas).

(V) - En realidad, sí. Era su nieta preferida (risas). Fue así, a pesar de mis primas. Yo fui la más pegada a ella y me llevaba a todas partes.

Entonces tú has crecido de la mano de tu abuelita y la has gozado muchísimo. ¿Cómo la recuerdas?

(V) - Ella era muy muy consentidora.

(J) - Era demasiado consentidora con todos mis hijos. ¡Ay, Dios mío! Era demasiado consentidora.

(V) - Como toda abuela, era muy consentidora con todos sus nietos y siempre nos daba nuestros gustitos. Por ejemplo, yo me sentaba a la mesa al lado de ella y a mí no me gusta comer el pellejo ni la grasa del pollo. Ella le sacaba todo el pellejo y todo eso a mi presa y me dejaba la carne pura. Igual con el choncho, ella me daba solo la pulpa, y así por el estilo con muchas comidas que no me gustaban. Ella me daba mi gustito. Por eso, yo siempre estaba al costado de ella y mi mamá le decía, pero mamá deja que aprenda a comer, pero igual ella me consentía. Y le respondía a mi mamá que si a ella no le gusta para qué le vas a poner eso a la chica, pues. Y mi abuelo Manuel también

me consentía un poco, no tanto como ella. Mi abuela era ese tipo de personas que sabía cómo engrerir a sus nietos. Yo con ella he vivido muchas cosas muy lindas.

¿Cuál es la lección más grande que has aprendido de tu abuelita?

(V) - La lección más grande de ella es ser generosa. Sí, la generosidad. Saber dar sin esperar recibir nada. Ella siempre fue así y ese ha sido un modelo para mí. Ella siempre se sintió agradecida de que Chabuca hiciera un vals inspirado en ella, en su persona.

Primero, qué lindo que te escriban una canción, que te hagan un vals pensando en tu persona y, segundo, qué maravilla que llegue a ser famoso. ¿Ustedes piensan que eso cambió de alguna manera a doña Victoria, digamos a la persona que era en esa época?

(J) - No, no, nada.

(V) - No la cambió para nada.

¿La alegró?

(J) - Eso sí, la alegró muchísimo.

(V) - Mucho, claro.

¿Cómo lo tomó? ¿Qué representó para ella ser «La flor de la canela»?

(V) - Para ella era un orgullo. Eso decía ella siempre, que era un gran orgullo ser «La flor de la canela». Y para Chabuca también era un gran orgullo ser parte de la vida de mi abuela. En una entrevista que Jacobo Zabloudovsky les hizo a mi abuela y a Chabuca, en casa de mi abuela, cuando vino a Lima, Chabuca se dirige a México con estas palabras: «Están delante de lo más importante de mi vida, dentro de lo que es la canción popular, la señora Victoria Angulo».

¿Y cómo veías a tu mamá, Juanita? ¿Qué recuerdos tienes?

(J) - Yo tengo muy bonitos recuerdos. Mi mamá no era de decir, yo soy «La flor de la canela». Ella nunca decía eso. Sabía que lo era, pero nunca la escuché decir eso. Era una persona muy modesta.

(V) - Ella nunca ha sido ostentosa en ese

sentido. Y siempre lo ha tomado con alegría. Se sentía contenta, orgullosa cuando le preguntaban o entrevistaban, pero fuera de eso era Victoria las veinticuatro horas del día, estuviera quien estuviera, fuera quien fuera.

Pero ella era «La flor de la canela», no había necesidad de decirlo. Llevaba siempre puesta esa corona de jazmines por su gracia singular.

(J) - Así es. Por su gracia y sencillez. A mi mamá no le gustaba la ostentación.

(V) - Mi abuela siempre fue una persona muy discreta, pero inteligente también. Supo llevar su título con elegancia sin tener que decirlo. Las personas que la rodeaban lo sabían y la admiraban.

En esa época, en el Rímac, había una vida muy bonita y alegre, sobre todo porque los grandes músicos eran bajopontinos. ¿Cómo era ese ambiente criollo limeño?

(J) - Bueno, nosotras hemos nacido en ese ambiente rodeada por músicos. Los Azcuez eran primos de mi mamá. Bartola era la prima de mi mamá. Luciano Huambachano era un amigo queridísimo. Humberto Cervantes, lo mismo, también muy querido. Y todos venían a nuestra casa a celebrar. En el santo de mi mamá, le llevaban su torta, y las jaranas siempre se hacían con ellos allí. Todo el tiempo la casa estaba llena de músicos.

En su casa había un ambiente festivo con muchas y muchos artistas que componían e interpretaban la música criolla cuando creciste, Juanita. ¿Qué recuerdas?

(J) - A nosotros, que éramos chicos en esa época, nos encantaba. Les poníamos mucha atención y era lo que a ellos les gustaba. Nosotros los escuchábamos con atención cuando cantaban. Los mirábamos embelesados, los admirábamos y ellos se sorprendían porque éramos chicos, jóvenes y nos poníamos ahí a oír, cantar y a participar. Los grandes se sorprendían de que no estuviéramos brincando por aquí o por allá, sino que nos quedáramos escuchándolos cantar.

Es que antes todo se compartía con los jóvenes y los niños en los hogares. Las reuniones familiares no eran cosa de adultos o cumpleaños de niños solamente.

(J) - Sí, así era. A mí me encantaba cuando cantaban mis tíos. Yo me ponía adelante con mi silletita para oírlos cantar. Desde muy chica me ha gustado mucho estar allí.

¿Y Chabuca cantaba también algunas veces cuando visitaba?

(J) - Sí, siempre. Siempre cantaba. Ella siempre tenía su guitarra en el carro, corría, la sacaba y se ponía a cantar las canciones que estaba componiendo y todo lo demás. Mira que cuando hizo «Gracia» tenía más que dos pies, o sea una estrofa y un estribillo, y mi tío le dice está cojo ese vals, está cojo porque le falta un pie. ¿Cómo?, le dijo Chabuca. Mi papá Manuel le explicó que el vals debe tener un estribillo y dos pies, y le dijo que le falta un pie a la composición. Entonces, Chabuca tuvo que hacerle otra estrofa. Chabuca aprendió mucho cuando iba a escuchar a mis tíos cantar. Sus composiciones siempre siguieron esa regla de dos pies y un estribillo. A Chabuca le encantaba oír las marineras, los vales de ellos y los dichos que decían. Uno gozaba escuchando esos dichos que se decían entre ellos. Se ponían chapas y se respondían. Simpatiquísimas eran esas reuniones.

¿Qué otros recuerdos afloran ahora que estamos recordando a esas dos lindas amigas?

(V) - Bueno, Chabuca siempre iba a la casa. Un día se apareció con un ramo de flores porque había recibido un premio de la Municipalidad de Lima. Siempre le traía los reconocimientos a mi abuela. En otra ocasión, le dieron un diploma y ella le dedicó el diploma a mi abuela y le regaló las flores. Chabuca le decía a mi abuela la importante eres tú. Ahí mi abuela le respondía no, no, eres tú la importante. Eran gracias cuando ellas se ponían en ese plan de eres tú, no yo. Y luego pasaban a decir me voy a morir primero, no tú, y así se jugaban ellas dos

constantemente. Bueno, al final, primero murió mi abuela.

Nunca me voy a olvidar de que, el día que murió mi abuela, a los diez minutos, llegó Chabuca a la casa y se sentó al lado de ella. Yo no fui al cementerio, yo me quedé en la casa. Me tuve que quedar para que la casa no se quede vacía. Cuando Chabuca regresó del cementerio, me dice: Toyita, no sabes cómo se llama el cuartel donde han enterrado a tu abuela. No, digo. Y me dice: San Gelacio. Y me quedé muda porque Gelacio es un personaje de la historia de *La flor de la canela* que ella tenía para el cine. Y Chabuca estaba emocionada por la coincidencia, que justo la entierren en ese cuartel. Cosas así siempre nos pasan, Toyita, me decía Chabuca. La coincidencia era que justo la enterraron ahí en el cuartel de San Gelacio, y, en el guion de la película, San Gelacio fue uno de los mayordomos dentro de la historia de *La flor de la canela*. Se quedó todo el tiempo acompañándola hasta el final y la despidió cantándole el vals. Este proyecto de película nunca se llegó a filmar. Desafortunadamente, no se pudo realizar. Mi abuela murió en diciembre de 1981 y al año y meses, en marzo de 1983, falleció Chabuca. Las grandes amigas se fueron casi juntas.

(J) - Para terminar te cuento, Rocío, que sobre «La flor de la canela», Chabuca dio su propio testimonio y se publicó en *Selecciones*, en marzo de 1980, antes de que fallecieran. Cada una de ellas recibió una copia empastada en cuero y firmada por todo el personal de la revista (aquí te la muestro). Ahí habla ella de cómo conoció a mi mamá y explica que «La flor de la canela» es su quinta canción y la que le dio mucha suerte. Chabuca decía que no hay quinto malo, como los toreros, ya que esa canción le trajo muchísima suerte, la hizo famosa, y que mi mamá era como un talismán para ella. Ambas amigas se adoraban; eran amigas muy cercanas. Tanto así que nos dejaron casi al mismo tiempo. Como una ofrenda a la amistad, te voy a cantar «La flor de la canela», y con esto nos despedimos.

Déjame que te cuente, limeño
 Déjame que te diga la gloria
 Del ensueño que evoca la memoria
 Del viejo puente, del río y la alameda

Déjame que te cuente, limeño
 Ahora que aún perfuma el recuerdo
 Ahora que aún se mece en un sueño
 El viejo puente, el río y la alameda

Jazmines en el pelo y rosas en la cara
 Airosa caminaba la flor de la canela
 Derramaba lisura y a su paso dejaba
 Aromas de mixtura que en el pecho llevaba

Del puente a la alameda
 Menudo pie la lleva
 Por la vereda que se estremece
 Al ritmo de su cadera
 Recogía la risa de la brisa del río
 Y al viento la lanzaba del puente a la alameda

Déjame que te cuente, limeño
 Ay, deja que te diga moreno, mi pensamiento
 A ver si así despiertas del sueño
 Del sueño que entretiene, moreno,
 tus sentimientos

Aspira de la lisura
 Que da la flor de canela

Adornada con jazmines
 Matizando su hermosura
 Alfombra de nuevo el puente
 Y engalana la alameda
 que el río acompañará su paso por la vereda

Y recuerda que,

jazmines en el pelo y rosas en la cara
 Airosa caminaba la flor de la canela
 Derramaba lisura y a su paso dejaba
 Aromas de mixtura que en el pecho llevaba

Del puente a la alameda
 Menudo pie la lleva
 Por la vereda que se estremece
 Al ritmo de su cadera
 Recogía la risa de la brisa del río
 Y al viento la lanzaba del puente a la alameda

Muchísimas gracias a las dos por este lindo regalo que me dan, hoy 18 de octubre, día del Señor de los Milagros.

(J y V) - Gracias a ti, Rocío, por esta linda entrevista tan íntima hecha hoy con tanto cariño.

Chicago, 18 de octubre, 2020.



Victoria y Juanita junto con Rocío Ferreira al finalizar la entrevista

Entrevista a Ernesta Laguna Indalecio en San Luis de Cañete (1976)¹

William Tompkins

Ernesta Laguna Indalecio nació un 4 de marzo de 1900 en San Luis de Cañete. Fue hija de Julio Laguna y Visitación Indalecio. El 17 de abril de 1976 en San Luis de Cañete, fue entrevistada por el musicólogo canadiense William David Tompkins, autor de *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, uno de los estudios más íntegros sobre las tradiciones musicales afroperuanas, ya que entrevistó a longevos conocedores del folclore popular de las comunidades afroperuanas.

Justamente, la entrevista que aquí transcribimos fue una fuente de información importante para el estudio de Tompkins. La colección «Bill Tompkins Peruvian recordings», donde ubicamos la entrevista, se encuentra en la British Library (Londres, Reino Unido). Gracias a la autorización de William Tompkins y de la British Library podemos hacer público este valioso material para el público lector.

Ernesta mencionó en aquella entrevista que el «Toro mata» en San Luis de Cañete «era un baile amoroso, de parejas, que incluía pasadas imitando la corrida de toros, con cambios de posición —la mujer generalmente haciendo de torera y el hombre de toro». Esta información coincide con lo mencionado por el maestro Augusto Ascuez en Lima. Asimismo, recordó un viejo festejo de Cañete, cuyo texto decía «Lima 'ta hablar y Cañete 'ta pondé».

Los sanluisinos aún recuerdan a Ernesta, quien vivía en la calle Comercio, cerca del antiguo local de la Colonia China. Falleció el 23 de diciembre de 1977.

Eduardo «Lalo» Campos Yataco

Señora Ernesta, desde cuándo conoce usted la quijada

La quijada es antiguasa, el cajón también, las guitarras. Había una botija y le ponían un pellejo, un cuero, y le calentaban adentro, le ponían candela adentro. Era carbón. Entonces temblaba, había sonido, el cuero (Imita el sonido).

¿Por qué año existió eso?

Ya cuando estaba grande, quizás 1915, ya había eso.

¿En qué año nació usted?

En 1900. Yo tengo 76 años.

Para la grabación, ¿usted podría cantar como era el «Toro mata»? Para comparar todas las versiones que tiene.

Toro mata lo mató, Toro mata lo mató, Toro mata...

¿Y había pasos de toro?

Sí, había pasos de toro. No había ese «ay...», eso no tenía.

Y cómo era la coreografía, ¿una pareja bailando?

Tenía que ser dos parejas. El hombre y la mujer.

¿Y hubo parte de toro o cómo era?

Es decir, el hombre es el toro que estaba parado, y la mujer le sacaba la suerte. Por ejemplo, él estaba bailando echando su cintura y la mujer le bailaba, se ponía a sacarle la suerte. Y después ella iba a mover su cintura y se agachaba... «¡Hoy comemos carne toro mata! toro mata lo mató, toro mata lo mató, toro mata» (canta).

Y así como le estoy diciendo, esa era una voz de Lima que decía: «Lima 'ta hablar y Cañete 'ta pondé».

1 Esta entrevista ha sido proporcionada por Eduardo «Lalo» Campos Yataco, investigador y difusor del folclore afroperuano de Cañete. Las palabras introductorias también son de su autoría. (Nota del Editor)

¿Eso se cantaba en un Toro mata?

No, eso lo han agregado, eso era de un festejo, otro baile.

¿Usted se acuerda la letra completa de ese festejo?

De ese festejo sí no me acuerdo, pero eran dos palabras nomás. «Lima 'ta hablar y Cañete 'ta pondé». Es decir, era como una conversación. Por ejemplo, que yo le estoy avisando al señor «¿Cómo se sabe las cosas en Lima? ¿Cómo se sabe las cosas en Cañete?», «Es que Lima 'ta hablar y Cañete 'ta pondé» (responde). Eso era lo que se respondía, decía y contestaba. La palabra era la contestación, pero ella como no sabía decía «ta pondé».

¿Usted conoce algunas décimas?

Ahora ya poco están.

¿Había algún alcatraz acá?

¿Alcatraz? Cómo no. Eso también ha sido baile de acá.

¿Y bailaban el alcatraz como lo bailan ahora?

Yo no lo he visto bien bailar, pero sí un poquito, porque el alcatraz, a punto de cintura, no dejaba prender la vela. Pero ahora no sé, no veo a la juventud bailar.

A veces dejan prender para la broma, para que la gente se ría.

Por ejemplo, el hombre tiene que ir... ella va echando cintura sea hombre o sea mujer, se amarran aquí su talle, y a punto de cintura no deja prender la mecha, porque ella se pone una mecha acá. Y entonces ella va bailando el alcatraz y el hombre con una vela le prende la mecha.

¿El hombre trata de prenderle a la mujer y la mujer al hombre?

Cuando bailan los dos, pero más es que el hombre baila para prenderle la mecha. Lo único que no han sacado es el panalivio. ¿Usted se acuerda del panalivio? Eso también era de acá. También había de Ramón Castilla... mi primo... él expresamente para su santo se disfrazaba

de Ramón Castilla, su traje, su sombrero. Y se ponía en la sala y bailaba de Ramón Castilla cuando dio la libertad. Aquí este pueblo ha sido de mucho baile le digo a usted. Ya no me acuerdo. Había mucha marinera.

Usted se acuerda del «Ingá», un baile que bailaban con muñeco

¡Ungá ungá! Eso es «mi mama, mi taita, cuidado con la criatura». La criatura llora «ungá ungá ungá... la ñaña quiere mamar». Entonces agarra el muñeco y se lo da a otra, y ella comienza a bailar con el muñeco. «Ungá ungá ungá... la ñaña quiere mamar», «Mi mama, mi taita, cuidado con la criatura... Ungá ungá ungá... en mi casa se ha visto un cordón de sogá» (risas).

En el baile se busca a la mamá de la ñaña

No, a cualquiera se le avienta el muñeco. Por ejemplo, yo se lo aviento al señor y él tiene que salir a bailar, y después usted se lo avienta al joven y el joven también tiene que salir a bailar con la muñeca.

¿Y el «A sacá camote con el pie»?

También, pero eso lo han grabado como otro canto. Todos esos bailes eran de aquí, de La Quebrada, La Huaca y Casablanca, esas eran las haciendas de esclavos. En Casablanca había esclavos y luego hubo chinos, y La Huaca también. En Arona también había esclavos. Así como en La Huaca, ya no hay ni rastro, pero era una buena hacienda, existen aún esos pinos. En Gómez (Hacienda Unanue) también hubo esclavos. Tiene sótanos con salida a la hacienda Hualcará, para la playa y para Montalván, todo eso estaba conectado.

Ahora que estamos conversando, la marinera también eran señas de enamorados. Con la marinera, allí enamoraban. Así me hicieron comprender unas señoras antiguas, como yo he sido amiga de esas veteranas, me contaban. Así es que enamoraba.

Contrapunto había en Huachihualos. Así que uno canta, y el otro contesta. Como decían «Mi chinita me deja la puerta abierta», respon-

día «me deja la llave de oro». Eso es de Huachihualo. Es bonito. ¿Usted lo ha visto bailar?

Sí, en El Guayabo

Eso se canta «huanchihualito, huanchihualó, para amante solo yo». Ya el otro también contesta. Se hace una cadena, una ronda alrededor del árbol. Con cajón y guitarra se va contestando. Aquí se hacía, en esta pampita donde está la cruz (calle Santo Solano), ahí se hacía.

¿Y qué clase de árbol se usa?

Sauce nomás, bien coposo. Y eso se vestía con bastante fruta: pera, manzana, uva, de todo. Bastantes mujeres para vestir el árbol.

¿Y otras cosas como zapatos o ropa?

No, era frutas y papel de cometa. Después, la comida ya estaba lista, la carapulcra, su cau cau.

Ya se está abriendo el apetito (risas)

Puede ser que usted venga cualquier día para preparar un poco, con buen brillo y harto jugo (risas).

¿Y cómo bailaban la ronda?

Echábamos resbalosa. Uno se agarraba de la mano, como la ronda. Una vez que cantaba «solo yo» se soltaban las parejas, y ya se ponían a bailar, un hombre y una mujer. Se soltaban de la rueda y comenzaban a bailar, hasta que llegaban a la última pareja.

Yo he visto en El Guayabo al hombre haciendo golpes contra el árbol, imitando el acto sexual contra el árbol.

No, aquí no era así. Era el hombre con la mujer. Los dos bailando, «echando cintura». Nunca se pegaba el golpe fuera de tono. El golpe del machete era al compás. Se decía «huanchihualito, huanchihualó» y ¡zas!, «para amante solo yo» y otro ¡zas!. Hay huachihualo que se agarran y están dale y dale... no. Era «huanchihualito, huanchihualó» y ¡zas! se daba el golpe con machete. Si eran dos palabras que decía el cajonero, dos (golpes) nomás se daban. Entonces se soltaba esa pareja, y venían otras... entonces ese árbol se amanecía. Ya cuando estaba rayando la aurora se acababa el baile. Y el que tumbaba (el árbol) este año, lo paraba el otro año.

En algunos sitios me ha dicho que no hay tanta Yunza porque cuesta mucho.

Esa gente que bailaba ya no sale. La juventud tiene vergüenza. Ya no bailan como se bailaba. Si solo uno no lo paraba, no crea usted que, porque le tocaba parar el árbol, él solo lo paraba. Las mujeres que iban a bailar son las que daban. Yo iba con frutas, el otro también. No había problemas.

¿Y cómo era ese baile que se vestían de rojo y con rabo?

Ese es «Son de los Diablos». Un hombre se disfrazaba de diablo, con cachos y látigo. Eso más lo hacían en las haciendas, en el pueblo no.

¿Usted me puede dar su nombre completo?

Ernesta Laguna Indalecio

Breves notas

Entre la realidad y la ficción: el caso del soldado Ildefonso

Víctor Salazar Yerén

El 9 diciembre de 1924 se conmemoraba en el país el primer centenario de la Batalla de Ayacucho. Aquella épica y memorable gesta con la cual se sellaba el fin del dominio administrativo virreinal español iba a ser celebrado con creces en el territorio patrio. Entre las actividades programadas, que incluían banquetes, homenajes, proyecciones, desfiles, develaciones de monumentos, misa y *Te Deum*, se encontraba la inauguración del Panteón de los Próceres, aquel majestuoso mausoleo donde llegaría a descansar William Miller dos años después.

Chincha no quería mantenerse al margen de tales celebraciones. Y es así que la comunidad letrada intentó impulsar la creación de un monumento a su héroe máximo, José Santos Grocio Prado. «En las máximas solemnidades patrias —dirá el editorial de la revista *Chincha Ilustrado*—, los pueblos enaltecen siempre a sus héroes y mártires, llenando de este modo un deber que enorgullece; y, preciso es, por eso mismo, que Chincha, por su propio honor, cumpla también con el suyo» (1924: 3). Si bien la obra en mención no fue develada oportunamente, sino algunos años después, otra Comisión se conformaría a fin de premiar la mejor edición periódica local publicada en dicho aniversario, así como a la mejor composición literaria inserta entre sus páginas.

El jurado calificador —compuesto por los señores Antonio Roy Abrill, Javier Astudillo Peña y José Santos Chiriboga— reconoció unánimemente el esfuerzo del diario *La Acción*, cuya edición extraordinaria de dieciséis páginas, correspondiente al número 2830, traía en la portada una alegoría de la Madre Patria enarbolando la bandera peruana; le acompaña-

ba la figura egregia de Sucre en el margen central izquierdo, y una frase laudatoria: «Gloria a los héroes de Ayacucho». Poemas de los locales Abelardo Alva Maúrtua, Luis Schwarz Zuleta y Jorge Zuleta de Heredia adornaban sus páginas interiores, así como una tradición de Palma («El clarín de Canterac») y una semblanza sobre su director de entonces, Sr. Julio Da Fieno. Y en medio de los anuncios, acaso colocado como motivo central, ocupando las páginas 11 y 12, una composición narrativa titulada *Ildefonso*, del aún poco conocido escritor Carlos Camino Calderón.

En dicho relato, el distinguido escritor daba cuenta de las hazañas de un esclavo liberto, cuya labor, al lado de un alto mando castrense, coadyuvaba al logro del desafío independentista. El relato, de alto significado patrio, causó tal conmoción y revuelo que dibujó una nueva luz en el orgullo popular del imaginario chinchano. Tal fue la entrada triunfal de Ildefonso, de la mano de Carlos Camino Calderón, a la joven tradición literaria de nuestra provincia.

Sin embargo, esta no era la primera vez que se hablaba del joven héroe; su efigie y memoria habían sido fijadas desde hacía casi una centuria, cuando un 1 de septiembre de 1828, John Miller, hermano del valeroso general, publicó en Londres los dos tomos de su obra *Memoirs of General Miller, in the Service of the Republic of Peru*; en dicha edición —reeditada al español en 1829, 1910, 1912 y 1918, y que quizá fueron las que leyó Camino Calderón— se presentan datos elocuentes sobre el valeroso soldado, revelando su temperamento y audacia, amén de su compromiso y entrega con la gesta libertaria. El libro —compuesto sobre la correspondencia y

diarios de campaña del celebrado general— nos retrata significativamente a ambos personajes, dándonos un ejemplo de cómo la admiración y el respeto mutuo pueden retar al tiempo y romper las barreras de su inexorable anonimato.

Miller e Ildefonso, una sociedad entrañable

William Miller nació en Kent, Londres, Inglaterra, el 12 de diciembre de 1795 y murió en Lima el 31 de octubre de 1861. Desde muy joven estuvo ligado a la vida militar, tanto es así que desde los diecisiete años ya participaba en el ejército de su país contra las huestes napoleónicas en España. En 1817 llegó a Buenos Aires para ponerse a disposición de las órdenes del libertador San Martín y, en agosto de 1820, al mando del batallón número 8 del Ejército de los Andes, se embarcó desde el puerto de Valparaíso al Perú, llegando a Paracas el 7 de septiembre y a Pisco tres días después. Participó de diversas acciones bélicas en los puertos intermedios, así como en la formación de guerrillas y montoneras en la sierra central. En 1821 fue ascendido al grado de coronel y, estando a la cabeza del regimiento Legión Peruana, fue condecorado con la exclusiva Orden del Sol. Para 1824, Miller comandaba las montoneras y la caballería del Ejército Libertador y, en la batalla de Ayacucho, donde se selló el triunfo independentista, lideró a los Húsares de Junín, siendo promovido a gran mariscal de Ayacucho. Fue asignado como prefecto de Puno y, ya teniéndose a Sucre como presidente de Bolivia, asumió la prefectura de Potosí. Ese mismo año, 1824, abandona el país en favor de su salud, solo regresando cinco años después para ocupar distintos e importantes cargos en el fuero civil y militar hasta el día de su muerte.

En 1829, José María Torrijos, amigo íntimo del general Miller, a quien conociera en España cuando joven, escribió en el prólogo a la edición española:

Este general desde muy joven daba indicios positivos de valor, cierta probidad natural y mucha firmeza de carácter. Estas cualidades crecieron con su persona y le hicieron estimar por sus amigos [...] Su conducta afable, humana y generosa con los habitantes del país donde operaba, y su

celo por el bienestar y conservación de los individuos que mandaba, le granjearon el cariño de sus soldados y el respeto de aquellos habitantes (Miller, 1975: XII).

En dicha descripción, el amigo entrañable no solo destaca la valentía y arrojo del militar inglés, sino la calidez de su condición humana. Miller era afable, y sentía un real compromiso para con los desposeídos, compartiendo no solo experiencias bélicas con su batallón de negros bonaerenses, y luego negros prófugos peruanos, sino destacando la idiosincrasia y caracteres de su particular formación; así comprendió sus modos de vida y sus procedencias, además de sus urgencias y necesidades; se apiadó de ellos y los comprometió a un ideal humano sin distinciones. Al tener experiencias militares organizando guerrillas y montoneras, las cuales le dieron un acercamiento social amplio de nuestra realidad, visibilizó a los sectores menos favorecidos. Todo ello le granjearía el respeto y afecto de sus subordinados, en la creencia de que tanto negros como blancos poseerían las mismas condiciones si las oportunidades se equiparaban: «La revolución de la América del Sur y la de la Isla de Santo Domingo —dirá Miller— han suministrado muchas pruebas convincentes de que la capacidad de los negros no es inferior a la de los blancos» (Ibid.: 188).

Con ese carácter y espíritu benefactor era lógico que muchos de sus hombres sintieran respeto y admiración por su persona. Precisamente, uno de esos soldados que no escatimó en prestar servicios bizarros fue Ildefonso, negro chinchano, a quien Miller dedicó unas cortas pero significativas líneas en uno de los apartados de su diario. Lo poco que sabemos de él se lo debemos a Miller, quien lo particularizó —en un contexto social innominado— destacando sus aptitudes y deliberaciones en favor de la causa libertadora. Dirá Miller:

Ildefonso nació esclavo en Chíncha, cerca de Pisco. Tomó servicio en el ejército patriota cuando el teniente coronel Miller desembarcó el año anterior y poco después entró de asistente suyo. Por lo primero que se hizo conocer fue por su sagacidad en descubrir las cosas y su atrevimiento para atravesar vados (Ibid.: 242).

Miller desembarcó en Pisco la segunda semana de septiembre, entre el 9 y el 12, de 1820. El 13, el general San Martín estableció su cuartel en Pisco y el 22 el coronel Rudecindo Alvarado tomó posesión de los pueblos de «Alto y Bajo Chíncha». Al sentir su presencia, don Fernando Carrillo de Albornoz, conde de Montemar y Montebanco, poderoso hacendado costeño descendiente de una vieja estirpe de militares y políticos aristócratas de confirmada trascendencia, abandonó la provincia, aterrado, en septiembre de 1820.

Informado Rudecindo Alvarado de los movimientos de tropas del Conde de Montebanco, se dirigió a la casa hacienda de Carrillo de Albornoz en San José, quien presurosamente huyó hacia Cañete, hecho del que aprovecharon muchos esclavos para enrolarse al ejército libertador (Cánepa, 1984: 33).

Sabemos, por José Antonio del Busto (2014: 70), que los negros siempre fueron sospechosos de simpatizar con la causa libertadora. Y no era para menos: las condiciones infrahumanas en las que vivían eran realmente crudelísimas. Y es de suponer que cualquier intento de mejora, por más utópica que pareciera, respaldaba un expediente viable. Carlos Aguirre, en su *Breve historia de la esclavitud en el Perú*, será enfático al decir:

Las jornadas de trabajo eran por lo general agotadoras, aunque el grado de opresión y abuso de la mano de obra esclava variaba con las tareas, la edad, la condición del esclavo o esclava, las estaciones agrícolas y otros factores. No era raro que los esclavos fueran obligados a empezar el trabajo a las 4:30 de la mañana y recién pudieran descansar al ponerse el sol. El látigo del caporal estaba siempre a la mano para recordarles sus obligaciones (2005: 59).

El mismo Miller conocía todo ello; su experiencia militar le había permitido contrastar diversas realidades en Argentina y Chile. En sus *Memorias* escribiría: «Sujetos al capricho o crueldad de los capataces, el chasquido del látigo y los quejidos de los que azotan se oyen con frecuencia, y hasta se han encontrado instrumentos para dar tormento» (Miller, 1975: 188).

Demás está decir que Ildefonso padecía todo ello. Y una manera de acabar con ese su-

plício era congraciándose con la causa libertadora. Francisco Javier Mariátegui, en su libro *Anotaciones a la historia del Perú independiente de don Mariano Felipe Paz Soldán (1819-1822)*, señalaba que muchos negros esclavos huían de los «indecibles tormentos que sufrían» y que hasta hubo madres que «sobreponiéndose a todo sentimiento de la naturaleza, dieron sus hijos a los jefes y oficiales para que fuesen libres» (1971: 48).

Ildefonso, tal como lo cuenta Miller, era hábil para el lazo, ducho con los caballos y diestro para cruzar los vados; estuvo presente en todas las acciones acaecidas en los puertos intermedios durante las campañas de 1821. Si bien por momentos pareciese que Miller destaca sobremanera la presencia de Ildefonso, esto lo hará solo con razón de particularizar una generalidad:

Los soldados del batallón núm. 8 [...] en todo el transcurso de la guerra se distinguieron por su valor, constancia y patriotismo. Eran dóciles, fáciles de instruir y amantes de sus oficiales: muchos se hacían notar por su natural despejo y limpieza, y casi todos por su buena conducta. Maniobraban perfectamente y era opinión generalmente recibida que marchaban mejor que los cuerpos formados de blancos (Miller, 1975: 187).

Ildefonso —siguiendo el retrato de Miller— era alto y bien proporcionado; poseía un rostro dulce, afable y expresivo como él; además de bazarra, ostentaba determinación, sobre todo en los momentos en que su general corría peligro. Se sabe que en Mirave, por ejemplo, Ildefonso desobedeció una orden directa de su superior y que en vez de emitir una justificación que remediara su falta, concluyó: «No, señor; donde hay peligro, ahí estaré yo; donde muera mi amo, ahí morirá Ildefonso».

La lealtad de Ildefonso hacia Miller fue expresa y, a todas luces, sincera. De no haberlo sido, hubiese resultado lógico que el suspicaz general así lo intuyera, menoscabando toda muestra recíproca o mención posterior. Ildefonso, el jovencísimo «Infernal» del batallón número 8, estuvo allí cuando Miller padeció las tercianas que lo aquejaron en Pisco y fue —junto a Ortega y la señora Martínez, otras dos presencias negras— quien lo ayudó y cuidó.

El 1 de agosto de 1821, Miller desembarcaba por tercera vez en la bahía de Pisco. Al día siguiente, Ildefonso fue enviado a hacer trabajos de espionaje por la villa. En dicha misión fue interceptado y perseguido por la caballería española y, al no poder escapar ni alcanzar a la cuadrilla patriota, buscó refugio en el mar a fin de no caer preso en manos realistas. Los montoneros enemigos le instaron rendirse, pero Ildefonso les increpó que prefería morir antes que obedecer nuevamente a un español. Ante esta negativa, los realistas arremetieron con disparos atravesándole el cuello. Su cuerpo se perdió en la mar, saliendo a la costa solo al día siguiente. Fue enterrado el 3 de agosto «en medio del más profundo sentimiento de sus compañeros».

Ildefonso de Carlos Camino Calderón

Es difícil evaluar una obra de ficción con criterios históricos. Si bien la obra de arte tiene sus propias dinámicas y se advierte intrínsecamente que en ella abundan adaptaciones de la realidad, esta no puede enjuiciarse a menos que sea con criterios estéticos.

Carlos Camino Calderón publicó un relato de ficción con fuertes raíces históricas; la parte verídica la tomó prestada del joven Miller —abundan las líneas donde figura la reutilización de diversas descripciones y detalles— y la parte ficticia, de una serie de vacíos en la narración del personaje. En esta amalgama de información y vacío, el autor se permite tejer una red de significados posibles, donde juega con la inferencia, la ensoñación y el delirio. La literatura lo permite. Y así como este caso, hay otros más: ¿qué es sino el origen de la bandera peruana según la narrativa de Valdelomar?

Es cierto que el relato presenta una finalidad loable: «sacar, del fondo de los hechos [...], el nombre de un joven chinchano que, no por ser de pobre origen, y desconocido, fue menos patriota y valiente que aquellos brillantes héroes» (Camino, 1924: 11). Creemos que lo logró. Más de un historiador se ha valido de su relato para traerlo a la memoria en diversas fechas y publicaciones, pero sin llevar a cabo las respectivas

distinciones entre ficción y «realidad». Historiadores como López Martínez en Lima, o escritores como Peschiera González y Tolmos Marcos en Chíncha se han resistido a ejercer dichos criterios promoviendo una imagen ficticia sobre un sujeto real. Creemos que ninguna intención que busque sublimar a un personaje histórico necesita de la exacerbación ni del misticismo para ensalzar una obra vital; son las acciones las que hablan por sí mismas y es imperativo que a cualquier héroe se le aprecie con justeza. El hecho de participar en una gesta libertadora como la nuestra, con todas sus vicisitudes y adversidades, en condiciones límite, ya de por sí es un mérito; y si es necesario morir por tamaña causa, librando al prójimo de un yugo tirano, el actuar se vuelve doblemente inestimable.

Ildefonso de Carlos Camino Calderón fue publicado como folleto entre el 16 y 24 de diciembre de 1924. El ejemplar de apenas 37 páginas contiene, además del fallo del jurado, una carta donde se anuncia y felicita al autor por su obra. Previa a su historia, en la página 9, Camino exhibe una suerte de presentación titulada «A los niños de Chíncha», donde refiere su interés de no «dejar en el olvido a la inmensa multitud de hombres humildes que, silenciosa y oscuramente, han servido para formar, con sus despojos, el pedestal de la Gloria» (1924: 9). Loable y esperada actitud, ciertamente, viniendo de un hombre de letras y un sensible servidor de los intereses locales. Sin embargo, las buenas intenciones trazadas por el autor han traído a la larga, y sin quererlo, algunas situaciones pintorescas rayanas con un lirismo innecesario.

Fue Miller quien tuvo siempre la primera y última palabra respecto a Ildefonso. Y están allí, en esos tres párrafos del capítulo XV de su obra citada y algunas otras referencias adicionales que se infieren y entresacan de sus correrías bélicas, verbigracia: las tercianas de Miller en Pisco, la presencia de Ildefonso como parte de los Infernales, las campañas victoriosas en los puertos intermedios.

Lo que no se explicita ni menciona por ningún lado es el «afectuoso recibimiento al hu-

milde joven chinchano» dado por Miller, como tampoco el reencuentro idílico de Ildefonso con la campiña local; tampoco encuentra asidero los soterrados diálogos del joven héroe intentando convencer a sus congéneres en las haciendas aleñañas, mucho menos sus visitas «de puerta en puerta» intentando hallar algo que pudiera calmar las tercianas del alicaído general.

Cuando la imaginación de Camino Calderón se exagera es cuando encontramos escenas rayanas con el sentimentalismo más absurdo: «Cuando Ildefonso visitó a su amo, y lo vio convertido en huesos y pellejo, no pudo contener las lágrimas y, entre los brazos de Miller, lloró como un niño» (Camino, 1924: 24). No decimos esto porque la imagen sea imposible de asimilar: ambos eran jóvenes y de espíritu sensible, pero no refleja el comportamiento habitual en un soldado. Lo mismo nos parece el hecho de que Ildefonso se comportara como una suerte de nodriza del afamado general: «En su solicitud, Ildefonso llegaba, muchas veces a extremos que hacían reír a Miller: no lo dejaba comer ciertas cosas que eran “pesadas”; no le permitía levantar ni una silla» (Ibid.: 25). Ildefonso, cuidador de toneles; Ildefonso, sobreprotector de su «amo»; Ildefonso, profeta y místico; Ildefonso, lloroso siempre, son las postales que nos presenta continuamente Camino Calderón.

Un momento importante que ejemplifica mejor los delirios del autor lo demuestra la úl-

tima escena, cuando Ildefonso, ya muerto, es devuelto por el mar.

Cuando Miller, y un grupo de oficiales y soldados, llegaron ante el cadáver de Ildefonso, se cuadraron militarmente y saludaron con las armas. Después Miller tomó una bandera peruana y la colocó en el pecho donde había latido el corazón del valiente y abnegado chinchano. Y cuando se arrodilló, para besarlo en la frente, parecía como que esa masa inerte se animaba con la idea de que su sueño empezaba a cumplirse (Ibid.: 32).

Como se puede apreciar, la imagen presentada por Camino Calderón no solo resulta paternalista sino estereotipada; resaltan adjetivos y diminutivos, además de los dobles y contrapartes propios de toda construcción narrativa. El resultado: un relato ameno, pero sensiblero e idílico acerca de las relaciones entre ambos personajes.

Creemos que lo dicho resultará suficiente para advertir y erradicar la hipérbole. Ildefonso fue un valeroso soldado chinchano que luchó al lado del general Miller en una coyuntura hostil, y que puso al servicio de su destacamento toda su sapiencia respecto a la geografía local. Era un soldado que se resistía a volver a un estado opresor y creyó firmemente en una causa libertaria. A esa causa se aferró y ofrendó, para las generaciones posteriores, un legado de entrega y afirmación nacional. No creemos justo que, a pesar de las buenas intenciones de toda pericia literaria, se siga propalando una imagen ficticia en desmedro de una destinada a la gloria.

Bibliografía

- Aguirre, Carlos (2005). *Breve historia de la esclavitud en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Camino Calderón, Carlos (1924). *A los niños de Chincha. Ildefonso*. Chincha: s/e.
- Cánepa Pachas, Luis (1984). *Monografía de Chincha*. Chincha: J&C Impresores.
- Chincha Ilustrado (3 de mayo, 1924). «Editorial». *Chincha Ilustrado*, p. 3.
- Del Busto, José Antonio (2014). *Breve historia de los negros del Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- López Martínez, Héctor (08 de septiembre, 2020). «Ildefonso: Ni dádivas ni amenazas lo trocaron en delator. Solo repetía: “Prefiero morir mil veces por la causa patriota, antes de ser traidor”». *Perú 21*. <https://peru21.pe/cultura/ildefonso-hector-lopez-martinez-noticia/>
- Mariátegui, Francisco Javier (1971). «Anotaciones a la historia del Perú independiente de don Mariano Felipe Paz Soldán (1819-1822)». En *Memorias, diarios y crónicas. Colección Documental de la Independencia del Perú*. Tomo XXVI. Vol. 2. Lima: Comisión Nacional del sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Miller, John (1975). *Memorias del general Guillermo Miller*. Tomo I. Colección Perú Historia. Lima: Editorial Arica.
- Peschiera González, Adolfo (2014). *Ensayos y crónicas*. Chincha: Doble impresos.

A Delia Zamudio con amor

Alessandra Corrêa

Este texto es un homenaje a la autora afroperuana Delia Zamudio. Elegí aportar hechos muy significativos de su obra *Piel de Mujer* (1995) para valorar todo lo que ella nos permitió aprender sobre su vida, desde la infancia hasta su madurez, y cómo los ejes de raza, género y clase hacen parte de su travesía como mujer negra en diáspora.

El objetivo principal, además de la exaltación al trabajo de Delia Zamudio, es dar a conocer al público la importancia de leer obras de autoras que desnudan el sistema racista, misógino, capitalista y que, desafortunadamente, tenemos que enfrentarlos desde la niñez.

Piel de Mujer es una obra testimonial que nos presenta historias plurales de nuestras hermanas transatlánticas. Delia es mi anciana. Para nosotras, negras en diáspora, el respeto por las *griots* es el corazón de nuestra comunidad ancestral.

La conocí, por primera vez, en un congreso en celebración a Nicomedes Santa Cruz y parecía que ya la conocía de otras vidas. Aquel día de nuestro (re)encuentro nos abrazamos con mucho amor y afecto. Le conté que era una estudiante brasileña de doctorado que investigaba su obra *Piel de Mujer* de manera transversal con Carolina Maria de Jesus, que era un honor poder conocerla en persona después de leerla un montón de veces.

Supe que nuestras ancestas hicieron trampas para que yo pudiera salir de mi país y aprender cómo nuestras *escrevivencias* son semejantes en Brasil y Perú. En *Piel de Mujer* descubrí que ella también carga ejes de opre-

siones de raza, género y clase como muchas de nosotras en Brasil. Descubrí que, para estudiar, no salimos del mismo lugar que los blancos privilegiados de nuestra sociedad. Descubrí que las madres negras también se equivocan. ¡Qué rabia! Lo percibí de su mamá cuando destruyó su muñeca, porque la pequeña Delia se olvidó del pescado en la sartén y se quemó.

Hoy, sé que ella, desafortunadamente, reprodujo la severidad que vivió en lo cotidiano. Su mamá, muchas veces, repitió la violencia del colorismo¹. Ella interpretó el episodio de sus hermanitos al frecuentar la escuela. Ya adolescente, no sabía ni leer, pues su madre la sobrecargaba de todas las tareas del hogar y no autorizaba que ella estudiase.

Soy negra retinta y, desgraciadamente, aprendí muy temprano que los niños y las niñas no tenían ganas de compartir los juguetes y las artes de la infancia conmigo también. Solo, a nivel de aporte, diferente de su historia, mi mamá siempre creyó en la educación como transformación y emancipación.

En *Piel de Mujer* conocí su esfuerzo para aprender a leer con más de doce años. Llegó al punto de tener que salir de la casa de su mamá y vivir con una madrina «buenaza» que la invitó a vivir con ella solamente para explotar sus servicios a cambio de un plato de comida y «estudios». Después de haber aprendido a leer y hacer cuentas, la sacó de la escuela. La *blanquitud* no desea que estudiemos, pues los que estudian pueden volar...

Valoré cada conquista suya con mucha determinación. Ya adulta, terminó la primaria, la

1 Pienso que el colorismo es hermanastro del racismo. Un sistema que fue construido por la blanquitud para jerarquizar por tonos de piel. Cuanto más cerca se está del ideal de blancura, existen más posibilidades y accesos en una sociedad racista y patriarcal como la peruana y brasileña.

secundaria y completó sus estudios de enfermería. Fue muy importante para todas las mujeres negras que leyeron su testimonio.

El capitalismo es tan crudo, que ella misma no tiene en sus manos su propia obra original para guardarla como recuerdo de su gran experiencia magistral. Además, las editoriales no se interesan en publicar nuevos ejemplares de su testimonio. Me acuerdo, por ella misma, de que su libro se vendía y no le compartían los beneficios por los derechos autorales.

El racismo estructural interconectado al patriarcalismo moldea el inconsciente de todos, a tal punto de que Delia se casó obligada por su mamá y no fue feliz. El gran esposo «arreglado» la violó en la noche de nupcias, la golpeaba a diario, al límite de perder su primer embarazo por las palizas recibidas innumerables veces. Fue duro leerlo y saber que consiguió romper con el verdugo que estuvo casada. Desgraciadamente, hay muchas mujeres que no lo logran y son nuevos casos de feminicidio

El feminicidio es el brazo del machismo, del sistema patriarcal que todavía coloca a las mujeres como propiedades de sus «señores». Lamentablemente, en Brasil, los casos son alar-

mantes, sobre todo para las mujeres negras, que son especialmente las que más mueren por esa violencia institucionalizada.

Piel de Mujer fue la pieza clave para encontrarla dos veces más en 2017, con derecho a probar platos brasileños hechos en conmemoración de nuestra amistad atlántica y por todo el aprendizaje que me transmitió durante el tiempo que viví como becaria y estudiante en Perú. Cambiamos recetas de mermeladas de mango con maracuyá por chicha morada, tamales y otros.

En 2019, nuestro encuentro fue muy rápido en el Congreso Internacional del CEDET, pero llevé su grabación de audio a mis alumnos de literatura hispanoamericana como mensaje de valoración a los estudios desde Perú. En 2021, el congreso fue virtual y, lamentablemente, no pude abrazarla como lo hice en los años anteriores. Estoy sin su correo y con teléfonos nuevos, y sigo preocupada por su salud en esta pandemia.

Hago este pequeño texto en gratitud a su vida, y ojalá nos veamos pronto. Terminó esta celebración a su existencia y coraje con nuestra Conceição Evaristo: «nosotros acordamos no morir».



Alessandra y Delia juntas en Lima el 2017

«Joche»: palabras (y canciones) que persiguen

Daniel Mathews Carmelino

Sus palabras me perseguían hasta agarrarme

Antonio Gálvez Ronceros

Los amigos me han perseguido hasta agarrarme para que regrese a la literatura hecha para ser leída. Yo estaba cómodo entre mis décimas (en verdad me salen pésimas) y vales. No sé de dónde sacaron la idea de que me dedico a la «literatura afrodescendiente», cuando yo no suelo escribir palabras de seis sílabas. No son muy útiles cuando uno escribe versos de ocho. Cuando me dijeron que escriba sobre Gálvez Ronceros, la verdad es que yo creía que se trataba de Luis Gálvez Ronceros. Su «Tierra añorada» bien valdría un comentario en el bicentenario (¿o es vil centenario?). Pero ellos insisten en que se trata de Antonio.

Antonio, sin embargo, alguna relación tiene con nuestra música, como la tiene en general con toda la vida de los hombres de pueblo de nuestra costa, desde las pasiones, amores y odios, hasta el lenguaje. En el presente ensayo, veremos cómo la canción y la palabra son personajes del cuento «Joche», el primero y más extenso de *Los ermitaños* (1962), que es, a la vez, su obra primigenia. Desde esta primera serie de cuentos, se ve que Gálvez Ronceros está trayendo a la costa lo que supuso el indigenismo al espacio transcordillerano. En palabras de Antonio Cornejo-Polar, son literaturas que «se proyectan hacia un referente cuya identidad socio-cultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra» (1978). El sistema culto, letrado y urbano imaginando al iletrado y rural.

La presencia de la canción introduce un tercer sistema. La canción es urbana, pues se crea en la ciudad; es letrada, pues se escribe; pero

no es culta, sino popular. Antonio, el hermano de Luis Gálvez Ronceros, lo sabe. Introducir en su primer cuento a un cantante profesional, de esos que se presentan con nombre y no como un colectivo cantor, nos está hablando del interés por abarcar una complejidad cultural mayor. Y, hay que decirlo, se trata de un cantante que efectivamente existió y fue bastante popular en Chincha: Vicente Torres.

La crítica literaria ha prestado mucha atención a la oralidad y la escritura como sistemas contrapuestos. La poesía que se escribe para ser cantada, la canción popular, ha sido dejada de lado. Sin embargo, desde fines del siglo XIX tenemos poetas populares que registran sus producciones en cancioneros, discos, películas. Muchos de ellos son obreros (los Ascuez fueron albañiles), otros son periodistas (Abelardo Gamarra) o músicos profesionales (José Libornio). Étnicamente también diversos: negros (Manuel Justo Arredondo), blancos (Eduardo Montes Rivas), mestizos (César Manrique). Ocurre que la ciudad ha crecido, existe un público consumidor de canciones en los distintos registros mencionados y, frente a él, aparecen los productores culturales. Si los críticos literarios han sido ciegos al hecho, no ha pasado lo mismo con los creadores. Hay, incluso, quienes han renunciado a la poesía para ser leída por pocos para incorporarse a aquella que es escuchada por muchos, como es el caso de Juan Gonzalo Rose

Los productores de poesía popular tienen trabajo en ella. Hasta bien entrado el siglo XX, había verbenas en varias plazas de Lima los fines

de semana, pero también son contratados para fiestas particulares. En el caso de Vicente Torres, Manuel Miguel del Priego nos cuenta «que animaba los bailes de los marginados, tratándose de las fiestas de bautismo, cumpleaños, bodas o velorios» (2000: 44-45). Una de esas fiestas, una orgía en verdad, es la que se desarrollará en el cuento «Joche», como veremos más adelante.

Pero en «Joche» no solo nos habla la canción, también la palabra hablada es parte de la agonía del relato. Las conversaciones, o la imposibilidad de ellas, están presentes como parte del cuento. Antonio Gálvez Ronceros es un enamorado de la palabra. La palabra que comunica o la que impide la relación. En *Monólogo desde las tinieblas* lo veremos inventando un lenguaje, como dice Estuardo Núñez, «logrando redefinir una lengua típica, sin desvirtuarla, con calculada calidad expresiva y artística» (1981: 19-28). Ese esfuerzo no es, todavía, el de *Los Ermitaños*. Yo diría que es lo contrario, la comunicación no lograda, ya sea por la violencia («Joche») o el engaño («El Buche»).

La muerte y la incomunicación

Joche es el niño no querido, el que huyó de una golpiza del caporal solo para caer en otra de su padre; solo que el padre lo golpeó ya muerto. En su huida, se había cortado el pie y una infección se lo llevó más rápido de lo esperado. Y es en el velorio de Joche donde aparece la primera mención a la canción y el baile. El padre, borracho y mujeriego, organiza una orgía en medio del velorio. «Por encima del ruido se levantaba, clara y fuerte, la voz de Vicente Torres» (1962: 14), pero una voz de la que nadie se daba cuenta porque estaban ocupados en el licor. Es la triste suerte del cantante profesional que, como dice algún amigo, hace las veces de florero, un adorno sin importancia. Felizmente, hay espacios donde el arte es respetado, pero este no era el caso.

El cuento nos dice que Vicente Torres cantaba «como si quisiera empujar a los hombres al lado de las mujeres para el baile» (1962: 14). En realidad, no solo para el baile. El progenitor del muerto será sorprendido por su esposa, la

mamá de Joche, en pleno acto sexual con otra mujer. Minutos antes, en lo que bien puede tomarse como un acto de venganza, había sido orinado por uno de los amigos de Joche. Es sacado mojado y a golpes de la casa. Esas escenas orgiásticas traen a la memoria de los amigos de Joche una segunda mención a la música, también lasciva. Creyendo escuchar una procesión religiosa, se aproximaron a un lugar que resultó ser un prostíbulo, en cuya sala de baile observaron actitudes que ahora ven repetidas en medio de un velorio.

Así, la canción y la sexualidad, que deberían ser actos comunicativos, se vuelven parte de la violencia que circula entre los humanos y que ha provocado la muerte de un niño. Lo mismo ocurre con la palabra. Se convierte en un gran ruido: «No hacían más que arrimar sus palabras y formar un gran ruido» (1962: 14). La capacidad de integrarse a partir de un diálogo sereno estaba excluida de la orgía. Además, lo importante para los amigos de Joche era su muerte y, justamente, era el tema del que nadie hablaba.

La palabra cobra aires de incomunicación una y otra vez en el cuento. Así, cuando los amigos, ignorando la muerte, van a buscar a Joche, escuchan «una rumazón de palabras revoltijadas» (1962: 12). Luego, cuando el padre sale a informarles de la muerte, «daba miedo con su voz y con su vara» (1962: 13). Así, la palabra es acompañante de la violencia que marca la estructura de todo el cuento.

Las palabras viven

Si en el espacio de la borrachera y la orgía las palabras pierden significado y son solo ruido, en el de la amistad las palabras cobran vida. Así, la descripción que hace Vito del muerto conmueve al narrador. No es el relato sino las palabras las que «me persiguieron hasta agarrarme» (1962: 16). Lo mismo ocurre cuando se piensa que con la muerte se acababa la explotación de Joche. Son palabras llenas de sufrimiento y que hacen temblar los labios «como si las mismas palabras hubieran salido temblando» (1962: 15). La palabra es pues un ser vivo capaz

de perseguir, agarrar o temblar. Muy distinto al ruido anterior.

Entonces, la música también cobra un sentido distinto. Si en la orgía los vivos no escuchaban al cantante en el cementerio, su voz puede despertar a los muertos o hacerlos sentir en el cielo. La tercera mención a la música se produce en el cementerio. Vicente Torres quiere entrar con su guitarra y el guardián se lo impide. Pareciera una reivindicación del profesional de la música. Luego de que se le ha presentado contratado en una orgía de la que se toma distancia, ahora quiere dedicar su música a los fallecidos. Y se enfrentan dos visiones de la canción y de la muerte. El guitarrista quiere que los difuntos se sientan en el cielo con su música. Aclara que va «a cantar, no a gritar». El guardián se le enfrenta, lo golpea «resoplando de cólera», no lo deja entrar y «Vicente Torres se quedó sentado en la puerta. Para no aburrirse, se puso a cantar» (1962: 26). Estas dos visiones se corresponden con las tradiciones andina y costeña de los entierros. Interesante que se vuelvan a repetir dos

temas anteriores: los golpes desde el guardián de la muerte; los gritos, esta vez para negarlos, desde el cantante profesional.

Así, vemos dos espacios enfrentados en el cuento. La muerte no tiene que ver con los cadáveres, su relación es con los gritos y los golpes. La música, la amistad, la palabra bien orientada, son vida, aun en el cementerio. Y regreso a los vales que hoy es viernes y el cuerpo lo sabe.

Bibliografía

Cornejo Polar, Antonio (1978). «El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatuto sociocultural». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IV, n.º 7-8, 67-85.

Del Priego, Manuel (2000). «El mundo de Joché». *La casa de cartón de OXY*, n.º 20, 44-45.

Gálvez Ronceros, Antonio (1962) *Los ermitaños*. Lima: Difusora cultural peruana.

Núñez, Estuardo (1981). «La literatura peruana de la negritud». *Hispanamérica*, n.º 28.

Traducción

«Movimiento en negro» y otros poemas de Pat Parker

Traducción de José Miguel Herbozo

Pat Parker (Houston, TX, EEUU, 1944 - Los Ángeles, CA, EEUU, 1989), nacida Patricia Cooks, fue una activista y poeta afrolesbiana norteamericana. Tras completar su educación básica en Texas, Parker estudia en el City College de Los Ángeles, y el posgrado en San Francisco State College durante la década de 1960. En un periodo definido por la labor de movimientos sociales en relación a intelectuales como Martin Luther King y Malcolm X, Parker aparece junto a Audre Lorde, June Jordan, Nikki Giovanni y Sonia Sánchez, entre otras, como agente activa en las luchas de las clases trabajadoras, universitarias y artistas que denunciaron la segregación y la brutalidad policial contra afroamericanos e identidades no heteronormativas, fenómeno que perdura hasta hoy.

Tanto los problemas como la extensión de la obra de Parker responden a la expresión de su condición afrolesbiana en un momento en el que hasta los sectores más progresistas eran conservadores en cuanto al género y la raza. Parker es pionera en asumir el término derogatorio *dyke*, equivalente a «tortera», «tortillera» o el más reciente «leca», para convertirlo en lugar de enunciación. Al entender lo privado como histórico y colectivo, sus poemas señalan la discriminación explícita y la socialmente normalizada como un mismo problema.

Los poemas de Parker tienden a ser largos y extensos o breves y minimalistas. Además de la relación con las poetas antes mencionadas, la poesía de Parker muestra influencia de Lucille Clifton y Langston Hughes, una tensión polémica con los poetas del Black Arts Movement —neovanguardistas en lo racial, aunque abiertamente homofóbicos— y una expresión afín a la oralidad Beatnik —neovanguardista en lo social y el género, pero conservador en cuanto a

la raza—. Cheryl Clarke, editora de la poesía de Parker y poeta, señala que Parker era reticente a corregir y editar su trabajo, y modificaba palabras, versos o estrofas enteras para la lectura en mítines, conferencias y recitales (19-20), complicando la fijación de un texto para la imprenta. Prueba de ello está en la circulación del poema «Movement in Black» (Diana Press, 1978), que Parker presenta con cambios antes y después de su publicación, como ocurrió en el concierto *Varied Voices of Black Women* (Nueva York, NY, 1978) o en la *National Conference of Black Lesbians and Gays* (St. Louis, MO, 1985), según refieren las también poetas y activistas Jewelle Gomez y Barbara Smith (Parker 30, 38).

En cuanto a sus entregas, el primer libro de Parker es *Child of Myself* (Women's Press Collective, 1972), en el que cuestiona lo social desde una perspectiva lésbica. En su tercera entrega, *Woman Slaughter* (Diana Press, 1975), Parker atiende al género y la raza en un sentido norteamericano, utilizando juegos de palabras que revelan la relación entre patriarcado y malestar social. Ese es el caso de la palabra *manslaughter* —«carnicería»— que da título al libro. *Movement In Black* (Diana Press, 1978) permite la circulación de una obra conocida en lecturas orales. Aunque Parker fue importante en su tradición, su trabajo se había difundido poco fuera del circuito afrofeminista y el estudio de los movimientos sociales estadounidenses. Parker muere de cáncer en 1989, meses antes de la tercera edición de su poesía completa.

Bibliografía

Clarke, Cheryl. Goat Child and Cowboy: Pat Parker as Queer Trickster. En Pat Parker. *An Expanded Edition of Movement in Black* (pp. 15-22).

Parker, Pat. (1999). *An Expanded Edition of Movement in Black*. Firebrand Books.

ES UN SUEÑO SENCILLO

tengo un sueño
no
no el de Martin
aunque mis pies andaron
muchos caminos
es un sueño sencillo

tengo un sueño
no el de la vanguardia
no el de transformar este mundo
por completo
no el sueño de las masas
no el sueño de las mujeres
no el de transformar este mundo
por
completo
es un sueño sencillo

en mi sueño
puedo caminar por las calles
de la mano con mi amada

en mi sueño
puedo ir a un puesto de hamburguesas
& que no me molesten los motociclistas un feriado

en mi sueño
puedo ir al baño público
& sin que me chillen las mujeres

en mi sueño
puedo caminar las calles de un gueto
& no ser golpeada por mis hermanos

en mi sueño
puedo salir de un bar
& no ser arrestada por los tombos

he puesto este cuerpo
puesto esta mente
en montones de sueños
en el de Martin & el de Malcolm
en el de Huey & el de Mao
en el de George & el de Angela
en el norte & el sur
de Vietnam y América
& África

he puesto este cuerpo & mente
en sueños
sueños de otras gentes
ahora estoy cansada
¡ahora escucha!
yo también tengo un sueño.
es un sueño sencillo.

A LA PERSONA BLANCA QUE QUIERE SABER CÓMO SER MI AMIGA

Lo primero a hacer es olvidar que soy negra.
Segundo, nunca olvides que soy negra.

Te tiene que gustar Aretha
pero no la pongas cada vez que vaya a visitarte.
Y si decides escuchar Beethoven, no des detalles
de su vida. Nos hicieron llevar
apreciación musical también.

Come comida para el alma si prefieres, pero no esperes
que te recomiende restaurantes
o que cocine para ti.

Y si alguna persona negra te insulta,
te asalta, viola a tu hermana o te viola a ti,
o destruye tu casa —o solo es un maldito—
por favor no te disculpes conmigo
por querer sacarles la mierda en represalia.
Me harías pensar que eres imbécil.

E incluso si realmente crees que los negros son mejores
en la cama que los blancos, no me lo digas. Estoy considerando
cobrar como semental.

En otras palabras, si realmente quieres ser mi
amigo, no lo hagas tan difícil. Soy ocioso.
Recuerda.

¡VIAJE POR ESTADOS UNIDOS!

¡Viaje por Estados Unidos!
dice un comercial de TV.
Lo haré
pero hay cosas que necesito:
cheques de viajero en Nueva York
máscaras de gas en Berkeley
mascarillas en Los Ángeles
guardias nacionales que me protejan
en el sur
marines que me protejan
de los guardias nacionales
en el Midwest
policías que me protejan
de los acosadores
en los guetos
chalecos antibalas y casco
para protegerme de la policía
en todas partes.

¡Viaje por Estados Unidos!
Tal vez
sería mejor
destruirlos.

MOVIMIENTO EN NEGRO¹

Movimiento en negro
 Movimiento en negro
 No los puedo detener
 Movimiento en negro

I

Vinieron en barcos
 de una tierra distante
 comprados en cadenas
 para servir a su dueño.

Yo soy el esclavo
 que escogió morir
 Yo salté a la marea
 & nadie lloró.

Yo soy el esclavo
 vendido como ganado
 iba de un lado a otro
 en el puesto de venta.

Ellos pueden aprender
 si les muestras cómo
 son fuertes como toros
 & más inteligentes que vacas.

Yo trabajé en la cocina
 preparé jamón y sémola
 sazoné los platos
 con una cucharita de saliva.

Trabajé en los campos
 recogí mucho algodón
 pedí todas las noches
 que el cultivo se pudriera.

No todo esclavo era desleal
 eso es así eso es verdad

pero los que lo eran
 eran más que pocos.

Movimiento en negro
 Movimiento en negro
 No los puedo detener
 Movimiento en negro

II

Yo soy la mujer negra
 & estuve en todas partes
 cuando los colonos
 pelearon contra ingleses
 Yo estuve allí
 ayudé a los colonos
 ayudé a los ingleses
 llevé notas
 robé secretos
 guié a los hombres
 & nadie pensó
 en detenerme
 yo era solo una
 mujer negra
 los británicos perdidos
 & yo perdida
 pero yo estuve ahí
 & seguí mi camino.

Yo soy la mujer negra
 & estuve en todas partes
 fui al oeste, sí
 los soldados negros
 tenían mujeres,
 & asenté la tierra
 & cultivos & niños
 y eso no fue todo.
 Llevé la carga

1 Leído por primera vez en el Oakland Auditorium el 2 y 3 de diciembre de 1977 junto a Alberta Jackson, Vicki Randle, Linda Tillery y Mary Watkins.

& correspondencia
 tome mucho whiskey
 maté a algunos hombres
 nada dicen los libros
 sobre lo que hice
 pero yo estuve ahí
 & seguí mi camino.

Soy la mujer negra
 & estuve en todas partes
 en estrados & escenarios
 hablando de libertad
 libertad para los negros
 libertad para mujeres
 & en la Guerra Civil
 llevando mensajes
 vendando cuerpos
 espionando & mintiendo
 el sur perdido
 & yo perdida igual
 pero ahí estuve
 & seguí mi camino.

Soy la mujer negra
 & estuve en todas partes
 estuve en el bus
 con Rosa Parks
 & en las calles
 con Martin King
 estuve marchando
 y cantando
 y llorando
 y rezando
 estuve con la SNCC
 & estuve con CORE
 estuve en Watts
 cuando las calles
 estaban en llamas
 fui un Pantera
 en Oakland
 en Nueva York
 con NOW
 en San Francisco
 con el movimiento gay

en DC con las
 lecas radicales
 sí, estuve ahí
 & sigo mi camino

Movimiento en negro
 Movimiento en negro
 No los puedo detener
 Movimiento en negro

III

Soy la mujer negra

Soy Bessie Smith
 cantando blues
 & todas las Bessies
 que nunca lo cantaron.

Soy la sureña
 que fue al norte
 Soy la nortea
 que volvió a casa.

Soy la profesora
 en la escuela de negros
 soy la graduada
 que no puede leer.

Soy la trabajadora social
 en el gueto urbano
 el mozo que va al auto
 en un pueblo del delta.

Soy el adicto con heroína
 Soy la leca en el bar
 Soy la tumba en la cárcel
 Soy la acusada sin nada que decir.

Soy la mujer con 8 hijos
 Soy la mujer que no tuvo ninguno
 Soy la mujer que es pobre como el pecado
 Soy la mujer que tuvo en abundancia.

Soy la mujer que
 crío bebes blancos &
 enseñó a mis hijos
 a criarse solos.

Movimiento en negro
 Movimiento en negro
 No los puedo detener
 Movimiento en negro

IV

Llamando lista, ¡atención!:

Phillis Wheatley
 Sojourner Truth
 Harriet Tubman
 Frances Ellen Watkins Harper
 Stagecoach Mary
 Lucy Prince
 Mary Pleasant
 Mary MacLeod Bethune
 Rosa Parks
 Coretta King
 Fanny Lou Hamer
 Marion Anderson
 & Billies
 & Bessie
 la dulce Dinah
 A-re-tha
 Nathalie
 Shirley Chisholm
 Barbara Jordan
 Patricia Harris
 Angela Davis
 Flo Kennedy
 Zora Neale Hurston
 Nikki Giovanni

June Jordan
 Audre Lorde
 Edmona Lewis
 y yo
 y yo
 y yo
 y yo
 y yo
 & todos los nombres que olvidamos decir
 & todos los nombres que no conocíamos
 & todos los nombres que aún no sabemos.

Movimiento en negro
 Movimiento en negro
 No los puedo detener
 Movimiento en negro

V

Soy la mujer negra
 soy la hija del sol
 la hija de la sombra
 llevo fuego para incendiar el mundo
 llevo agua para saciar su garganta
 soy producto de esclavos
 soy descendencia de reinas
 estoy quieta como el silencio
 fluyo como la corriente
 Yo soy la mujer negra
 soy una sobreviviente
 soy una sobreviviente
 soy una sobreviviente
 soy una sobreviviente
 soy una sobreviviente

Movimiento en negro.

VER A UN HOMBRE LLORAR

Ver a un hombre llorar
es como mirar animales
en el zoológico,
por ejemplo
al elefante bebé
cuya trompa es
muy corta
o mi brazo
no es lo suficientemente largo
y los maníes
no estarán al alcance
sino que caerán entre las cáscaras
como tus lágrimas
mezcladas con las mías
en frustración.

Incluso en nuestros peores momentos
alguna parte nuestra
se encuentra con otra.

¡Jimmy!¹

Amiri Baraka²

Traducción de Manuel Barrós

Sabemos o ya deberíamos saber que lo que llamamos «realidad» existe fuera de cualquiera de los múltiples subjetivismos que sin embargo distorsionan y, en verdad, ponen en peligro aquí toda la vida. Un claro ejemplo de la dicotomía entre lo que realmente es y lo que podría reflejarse en algún espejo manchado de necesidad privada es ¡la caracterización pública del poderoso ser por el que estamos reunidos aquí para ofrecer nuestras lacrimosas despedidas!

Con felicidad o cualquier grado de confusión social predecible, notarán que he hablado de *Jimmy*. Y es él, este Jimmy, de quien seguiré hablando. Es este Jimmy, este glorioso y elegante griot de nuestra oprimida nación afroamericana a quien estoy elogiando. Entonces, permitamos que los verdugos correctores de texto de nuestro cautiverio dejen por un eterno momento sus muertos dedos de borrador por nuestra celebración.

Habrás, y debería haber, resmas y resmas de análisis —incluso elogios— para nuestro amigo, pero también mayores proporciones de no análisis y, sin duda, de condena para James Baldwin, el escritor Negro. Lamentablemente, aún no tenemos el poder de volver estériles o imposibles los errores y las mentiras que solo hacen que Estados Unidos siga siendo lo que es en lugar de su promesa poco convincente.

Pero la gran brecha, el abismo mundial que se extiende entre el James Baldwin del periodis-

mo amarillista y los departamentos de inglés —aquí pensamos que esto era Estados Unidos—, y el Jimmy Baldwin de nuestras vidas reales ¡es impresionante! Cuando nos dijo *Nadie sabe mi* —decía Nuestro— *nombre*, ¡estaba tratando de prepararte para eso incluso desde entonces!

Por un lado, no importan los montones de prosa mortal que citan influencias, relaciones, metáforas y críticas que intentarán hablarnos sobre nuestro hermano mayor. ¡La mayoría se equivocará, porque estará volviendo a contar viejas mentiras, inventando otras nuevas o dando forma a otra vida negra para adaptarla al gran estómago blanco que aún gobierna y trata de digerir el mundo!

Porque, en primer lugar, Jimmy Baldwin no solo era un escritor, una figura literaria internacional. Era un hombre, un espíritu, una voz: viejo, negro y terrible como aquel primer antepasado.

Como hombre, vino a nosotros desde la familia, las vidas humanas, nombres que podemos llamar David, Gloria, Lover, Robert... y esta extensión es una identificación íntima como lo pudo hacer tan casualmente en esa forma suya: sonrisa propia y ojos no más grandes que aquel primer antepasado, frágiles como lo es siempre la verdad, grandes ojos que salían como monitores honrados de lo conmovedores que eran.

1 Baraka, Amiri. «Jimmy!». En *Eulogies*. New York: Marsilio Publishers, 2002, pp. 91-98.

2 Newark, 1934-2014. Fue un poeta, escritor, músico y activista afroamericano. Entre otros libros, publicó los poemarios *Preface to a twenty volume suicide note* (1961), *It's nation time* (1970) y *The book of monk* (2005); las piezas teatrales *Dutchman* (1964), *Slave ship* (1970) y *Song* (1983); y los ensayos *Blues people* (1963), *Poetry for the advanced* (1979) y *The essence of reparations* (2003). También tiene una importante discografía y filmografía.

¡Los africanos dicen que ojos grandes como esos significan que alguien puede hacer que las cosas sucedan! ¿Y él no lo hacía?

Entre la sonrisa y la gracia de Jimmy, su insistente elegancia aun cuando te maldecía, aun al golpear. Qué mal fue desdichado, respirando o no, al tropezar en su camino. ¡Todo el camino estuvo en vivo, todo el camino consciente, todo el camino hacia arriba, recibiendo y transmitiendo —a veces, con gran dificultad— lo que necesitaba! ¡Él lo confirmaría con esos dos tubos de televisión que se asoman en su cabeza!

Como hombre, él era mi amigo, mi hermano mayor —bromeaba—. No bromeaba realmente. Como hombre, era Nuestro amigo, Nuestro hermano mayor o menor. Lo escuchábamos como lo haríamos con alguien de nuestra familia, con lo que sea que puedas pensar de lo que él podría decir. Podíamos oírlo. Estaba cerca, como hombre, como pariente humano. Podíamos hacer que algunas estaciones frías fueran simplemente abrigadas por su apretón de manos, por su sonrisa o por sus ojos. Al calor de su voz, jocosa pero instantáneamente cortante. Amable, pero perfecta, clara. A veces podíamos oírlo solo al recordar su brazo agitado como confirmación o indignación, el rápido discurso de fuego, empujando hacia afuera el mundo cual mensajes urgentes para quienes les serían verídicos.

Este hombre recorrió la tierra como su historia y su biógrafo. Informó, criticó, embelleció, analizó, engatusó, poetizó, atacó, cantó, nos hizo mejores, nos hizo conscientemente humanos o quizá más ácidamente prehumanos.

Él era espíritu porque estaba vivo. E incluso después de esta hora trágica en la que lloramos, él se ha ido. Y por qué y por qué, nos seguimos preguntando. Hay montañas de malvadas criaturas de las que voluntariamente nos despediríamos: a pedido, Jimmy podría haberles dado algunos de sus nombres. Maldecimos nuestra suerte, a nuestros opresores, nuestra edad, nuestra debilidad. ¿Por qué y por qué de

nuevo? ¡Y por qué puede volverte loco o decirlo suficientes veces incluso podría volverte sabio!

Sin embargo, este *por qué* en nosotros también está en él. Jimmy fue sabio. Al preguntarnos por qué nos dio su sabiduría y sus porqués para ir con los nuestros, para convertirlos en un porqué más grande y en un Sabio más profundo.

El espíritu de Jimmy, que estará con nosotros mientras nos recordemos a nosotros mismos, es la única verdad que nos mantiene cuerdos y transforma nuestros porqués en sabiduría. Es su espíritu —el del primer antepasado pequeño y negro— lo que sentimos. Aquellos de nosotros que realmente lo sentimos sabemos que este espíritu estará con nosotros «mientras el sol brille y el agua fluya». Porque suyo es el espíritu de vida que emociona a su propia consciencia.

Su espíritu es parte del nuestro, es la culminación de nuestros sentimientos. La amplitud de nuestras percepciones, la linde de nuestra lógica, el paradigma para nuestro mejor aprovechamiento de este mundo.

Cuando lo veíamos y lo escuchábamos, nos hacía sentir bien. En primer lugar, nos hizo sentir que podíamos defendernos y definirnos a nosotros mismos, que estábamos en el mundo no solo como esclavos vivificados, sino como las medidas terriblemente sensibles de lo que es bueno o malo, bello o feo. Este es el poder de su espíritu. Este es el vínculo que germinó nuestro amor por él. Este es el fuego que aterroriza a nuestros despreciables enemigos. Que no solo estamos vivos, sino que somos tan tremendos como precisos en nuestras canciones y nuestro desprecio. ¡Cómo pueden considerarse justos, Asesinos, cuando vieron o fueron desgarrados por el espíritu de nuestro Jimmy! Él lo llevaba como nosotros llevamos su espíritu.

Jimmy será recordado, incluso como James, por su palabra. Solo los completamente ignorantes pueden dudar del dominio que tenía de ella. Jimmy Baldwin fue el creador del discurso estadounidense contemporáneo aun antes de que los estadounidenses pudieran socavarlo. Él lo creó para que pudiéramos hablar entre noso-

tros con inimaginables intensidades de sensibilidad y así podamos tener sentido el uno para el otro en tiempos cada vez más altos.

Pero esa palabra, dispuesta como arte, brillante y gesticulante desde la página, también era hombre y espíritu. Nada era más inspirador que escuchar esa voz, ver ese rostro y ese látigo de lengua, sus significativos dedos: ¡revelar y exponer, levantar y derribar, condenar o elogiar!

Lo había conocido años antes en Howard, cuando Owen Dodson presentó allí su *Esquina Amén*. Pero no fue hasta más tarde, confinado por las fuerzas armadas, que llegué a sentir ese espíritu desde otro ángulo más desesperado de necesidad y, por lo mismo, de entendimiento.

El rostro de Jimmy, sus ojos, el rubor de su consciencia animando el aliento de mi mente brotaron de mi lectura previa de sus primeros esfuerzos en revistas literarias y el aura que esos esfuerzos crearon. Se estiró, se despertó —por así decirlo— cuando —recién llegado a Nueva York de mi encarcelamiento y confusión interna— vi fijamente a este hombre negro mirándome sin pestañear desde la portada de *Notas de un hijo nativo*. Miré esa cara y escuché esa voz, incluso antes de leer el libro. ¡Oye, en verdad era yo! Cuando leí esos maravillosos ensayos, esa voz se convirtió en parte de mi vida para siempre. Esos ojos eran parte de mis herramientas críticas y determinación. Esas deliberaciones, esa experiencia, la severidad y el gran arte se hicieron míos al instante. Desde el momento en que vi su rostro, fue mi héroe más profundo, el agente de la consciencia en mi joven existencia. Jimmy fue eso para muchos de nosotros.

Lo que se dijo de él, el supuesto análisis —a menudo hediendo el olor a muerte de la supremacía blanca y su inexistente humanidad— no hizo ninguna diferencia. En verdad, todo eso no se registró, excepto como recordatorio de conversaciones aburridas cerca de bocas de incendio, con sillas o en escalones de piedra, afuera en la adiestrada indiferencia de la llamada sociedad estadounidense.

Lo que me dio, lo que nos dio, lo percibimos al instante y crecimos enormemente por dentro a causa de ello. Esa negra y cálida verdad. Ese gesto invencible de sagrada preocupación humana, proyectado con nitidez, lo absorbimos con lo que da vida en este confrontado mundo contra los peligrosos poderes de la muerte.

Jimmy creció como lo hicimos todos nosotros, pero él fue creciendo primero y fue la medida, incluso cuando reclamamos comprensión y trascendencia. Así como quiso distanciarse de un mentor como Richard Wright para entender mejor y con mayor claridad dónde comenzaron él mismo, su propio yo y su voz y dónde se detuvieron las de Richard.

Por fortuna, para algunos de nosotros, cuando nos distanciamos de Jimmy, esto no solo nos permitió entendernos con más claridad, sino que finalmente nos permitió enfrentarnos al verdadero y existente poder y a la belleza de este artista y héroe.

Fue Jimmy quien nos condujo del realismo crítico a una estética más vasta que la hizo más útil para los que aún viven. Se parecía tanto a nosotros, constantemente creciendo, constantemente midiéndose ante sí mismo y, por lo tanto, ante el mundo.

Era evidente que amaba la belleza y el arte, pero cuando el movimiento por los derechos civiles alcanzó su punto más alto, sin importar su temprano esteticismo y su aparente arrogancia, él era nuestra verdadera definición, nuestra educada consciencia hecha irresistible por su alto sentido crítico.

Jimmy también era un «líder de los derechos civiles», ¡*al mismo tiempo!*, pensadores de la anticuada indignación social. Estaba en la auténtica tradición de los grandes artistas de todos los tiempos. Aquellos que comprenden que lo que buscamos es *la belleza y la verdad* y que, de hecho, una no puede existir sin la otra y como una extensión de la otra.

En la cúspide del movimiento, Jimmy era una de sus voces más sinceras. Su postura, que es *nuestro juicio* del mundo: la mayoría de noso-

tros —los esclavos— que todavía luchamos para sobrevivir a la brutalidad de la llamada civilización. Esta verdad y no la de nuestros torturadores fue una peligrosa profundidad y, como tal, ¡combustible para nuestro escape y liberación!

Él era nuestro consumado y completo hombre de letras: no como un artefacto sin vida, sino como un hombre negro con el que podíamos relacionarnos y tocar incluso allí en ese espacio lleno de fuego negro en la base y contorno de nuestras almas. Y lo que era sumamente irónico es que, a pesar de todo su esteticismo y ultrasofisticación, ahora estaba exigiendo que nos insertemos por completo en el mundo, ¡que alcemos la mayor inteligencia para nuestro forzado compromiso de, al final, darle humanidad al mundo!

La voz de Jimmy, al igual que la del Dr. King o la de Malcolm X, nos ayudó a cuidarnos y a guiarnos hacia la liberación negra.

Y, claro, por eso los pistoleros intelectuales del animal soberano trataron de vencerlo. Por último, incluso el raro lirismo de su canto, la profunda obsesión estética con lo sensible ¡no podían cubrir el peso social de su mensaje!

¡El célebre James Baldwin de épocas anteriores no podía ser usado para los valerosos cánticos de libertad del Jimmy que caminaba con King y el SNCC o el pequeño y malvado negro que escribió *Blues para el Sr. Charlie*!

En lo que a mí respecta, fue *Blues para el Sr. Charlie* el que anunció el Black Arts Movement, incluso al describir, en diminutos fragmentos de aliento, la lucha de clases que se libra dentro de la comunidad negra. Incluso cuando está amenazado por maníacos prehumanos.

Pero atacado o no, reprimido o no, sin repentino interés periodístico o no, Jimmy hizo lo que Jimmy era. Vivió su vida como testigo. Escribió hasta el final. Oímos hablar de las cuadras de célebres escritores estadounidenses, cuán grandiosos son: en verdad, sus dedos para escribir se habían convertido en cheques. Pero Jimmy escribió. Produjo. Habló. Cantó, sin importar las probabilidades. Siguió siendo hom-

bre, espíritu y voz. ¡Siempre en expansión, cada vez más consciente!

Me complacía mucho que cada año nos acercáramos más, que nos entendiéramos cada vez más. Al final entendí, como siempre lo hice, pero ahora conscientemente, que él era mi hermano mayor, ¡¡un hermano del espíritu comunitario!!

Un día lo llevé a Scudder Homes de Newark, el inodoro del mundo, con un equipo de filmación. Aparentemente, las calles estaban desiertas al principio. Una vez que la vid comenzó a enverar, se llenaron enseguida y Jimmy se encontró rodeado de ansiosa gente negra solo por mirarlo, hacerle preguntas o decirle que todavía era importante para ellos. En ese nadir de dislocación social, un hermano joven con su gorra medio volteada dijo: «Acabo de leer *Sobre mi cabeza*, Sr. Baldwin. ¡Es grandioso! ¿Cómo le va?» Por sí sola, la sonrisa de reconocimiento de Jimmy habría iluminado incluso las regiones más oscuras bajo la tierra.

Una vez pasamos el rato toda la noche. Salimos a trompicones de Mikell's después de hablar con David y, a la mañana siguiente, Jimmy seguía notorio y gesticulante, claro como una campana. Todavía me estaba diciendo algunas cosas que realmente necesitaba saber y todavía le estaba diciendo que sí. Había un montón de nosotros que sabíamos quién era y lo amábamos por eso. ¡¡Era una de las escasas maneras en que podíamos amarnos a nosotros mismos!! Jimmy era una de esas personas cuya celebridad es reconocida, si no por su nombre, por la misma aura que lo acompañaba. Su inteligencia se revelaba en el gesto más casual o en el cambio de ropa y sus modales. De inmediato, nos dimos cuenta de que esa dignidad era la base y el resultado de una gran hazaña de seria consideración por lo hondo, lo grave, lo profundo que era.

Sin embargo, por esta integridad profunda y profundamente sentida por nosotros que Jimmy llevaba como sus muchos sombreros, su película *Malcolm X* fue rechazada. Las reseñas de sus trabajos posteriores comenzaron a aparecer en la página dos, porque no se le podía permitir

decir la verdad con tanta fuerza. Finalmente, incluso grandes mentes le prohibieron publicar su última obra, *La evidencia de las cosas no vistas*, que exponía la doble cara de las maquinaciones legales que ocultan a los verdaderos asesinos de los niños negros de Atlanta. ¡Él tuvo que demandar al editor para sacar el libro! Cuando me contó este último ultraje, recuerdo que la palabra *Weimar* pasó por mi cabeza. Al leer este formidable trabajo —completamente maduro y asombroso—, en su apariencia pude entender el terror de la supremacía blanca y sus adoradores. Es importante que incluya esta cita de la obra como su hombre, la voz espiritual, la carne de su alma que nos habla con la claridad de la revelación:

El mundo occidental se encuentra en algún lugar entre la Estatua de la Libertad y el pilar de sal.

En el centro del horror europeo está su religión: una religión por la que se busca que uno sea coaccionado y en la que nadie cree. Las pruebas son las condiciones u opciones en Blanco/Negro, el horror en el que el cobarde delirio de la supremacía blanca parece haber transformado África y la pesadilla en extremo intolerable del sueño americano. Hablo con la autoridad del nieto de un esclavo, descendencia de una esclava, hijo de Agar. Y lo que hizo el esclavo, despreciado y rechazado, arruinado y desdeñado con la paranoica visión europea de la vida humana fue convertirla en una fuerza que contenía un uso humano. Como la iglesia era la única institución Civilizada a la que se nos permitía entrar —segregados—, el predicador Negro fue nuestro primer guerrero, terrorista o guerrillero. Dijo que la libertad era real, que nosotros éramos reales. Nos dijo que los problemas no duran para siempre. Nos dijo que nuestros hijos y nuestros ancianos eran sagrados, cuando los Civilizados les escupían y los despedazaban, en nombre de Dios, y para seguir ganando dinero. Además, no se nos permitió entrar a la iglesia, sino acorralarnos en ella, como medio para hacernos dóciles y para obligarnos a corroborar la inescrutable voluntad de Dios. Este había decretado que fuéramos esclavos para siempre.

(La evidencia de las cosas no vistas)

Pero fue la vida de Jimmy la que puso tal tragedia demoniaca en un peligro cada vez mayor a nivel mundial. Él no estaría quieto, no lo haría y nunca podría ser solo un portavoz de lo bellamente obscuro. Él cantó sobre nuestras vidas y nuestras necesidades y nuestra voluntad de triunfar, incluso en su hora final.

Jimmy siempre nos hizo sentir bien. ¡Siempre nos hizo saber que éramos peligrosamente inteligentes y tan valientes como el deseo de ser libres!

Mantengámoslo en nuestros corazones y mentes. Hagamos de él parte de nuestras invencibles almas negras, la inteligencia de nuestra trascendencia. Dejemos que nuestros corazones negros crezcan en un gran mundo absorbiendo ojos como los suyos, nunca cerrados. Dejemos que un día seamos capaces de celebrarlo como debe ser si queremos tener verdadera entereza. Para Jimmy, era la boca negra y revolucionaria de Dios. Si acaso hay un Dios, y la revolución su justa expresión natural. Y la canción elegante es el lugar común más profundo y fundamental de estar vivo.

Si no podemos entender nuestro amor por Jimmy Baldwin, es demasiado tarde para hablar de libertad o liberación. ¡Ya la hemos perdido!

Pero su vida fue la confirmación de nuestro amor. Y nuestro amor es una prueba continua —Oye, ¿anoche viste a Jimmy...? ¿Escuchaste que dijo tal y tal...?—, una parte de nuestra larga narrativa de esclavos, mientras nos hablamos a nosotros mismos desde nuestro interior. Y es la voz de Jimmy lo que escuchamos. ¡Siempre lo ha sido!

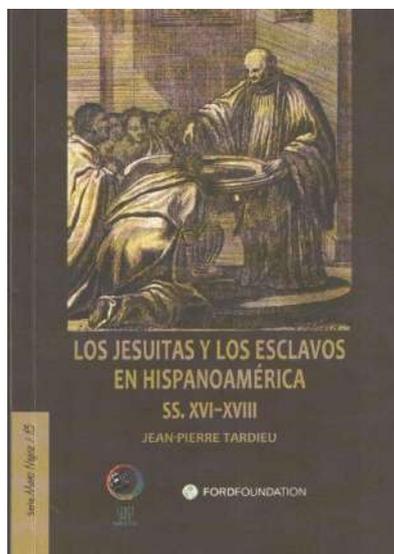
1987

Reseñas

HERNÁN HURTADO CASTRO

Tardieu, Jean Pierre

Los jesuitas y los esclavos en Hispanoamérica siglos XVI-XVIII. Lima: Cedet, 2020, p. 315.



El libro del profesor Jean Pierre Tardieu, sin duda, es una nueva contribución a la visibilización de la historia de la población afrodescendiente, no solo en el Perú, sino en la América colonial. Este libro consta de dos partes y se divide en nueve capítulos. Es una investigación que no solo se centra en un espacio físico, sino que recorre varios lugares donde la presencia de los jesuitas ejerció un control y desarrolló un proceso de evangelización a favor de la entonces población esclavizada. El autor nos revela, desde el inicio, este rol activo de la Compañía de Jesús, que se puede explicar en dos ideas: se distingue un plan material aunado a un plan espiritual. Es decir, los jesuitas fueron los principales dueños de esclavizados, los compraban para propósitos de mano de obra de sus haciendas, pero en este proceso se diferenciaban de los otros poseedores de mano de obra esclavizada porque, según lo expuesto en el libro, varios de los integrantes de la compañía se cuestionaron el hecho de poseer esclavizados. Incluso, varios de los jesuitas buscaban que los cautivos tuvieran las mejores condiciones de vida en este sistema desigual.

Tardieu nos presenta el ejemplo de lo que él ha definido como los operarios de negros, quienes fueron personajes de la Compañía que buscaron remediar en parte la poca preocupación del clero secular en torno a la evangelización de los negros en el Nuevo Mundo. El autor, en ese hilo conductor, nos desliza la idea de que, sin la presencia de la Compañía de Jesús, hubiese sido muy difícil que los esclavizados encontraran sosiego a la dominación ejercida sobre ellos. También nos presenta a estos operarios de negros, entre los que resaltó la figura de Alonso de Sandoval (Pedro Claver y Diego de Torres Bollo, quien fue el difusor del método de Sandoval), quien en su libro *De instauranda aethiopum salute: el mundo de la esclavitud negra en América* (1956) rescató al bautismo como la puerta de entrada al universo católico y denuncia las malas prácticas de este sacramento en los puertos de embarque. Para Sandoval, los sacerdotes eran las únicas personas con capacidad de consolar a la población esclavizada. También entendía las dificultades lingüísticas que representaba la evangelización, por lo que era necesario que los integrantes de la Compañía conocieran diversas lenguas africanas para un mejor entendimiento. Esta no fue una tarea fácil. En el libro se afirma que el provincial Vázquez de Trujillo compuso un «arte y vocabulario» para que se utilizara en los colegios de la provincia. Se mencionó también un manual que no llegó a publicarse.

Por otro lado, retomaré la idea sobre esta predestinación que asumieron los jesuitas al momento de evangelizar a los esclavizados y que el autor desarrolla ampliamente. Tardieu afirma que los jesuitas, por medio de la cristianización de los negros, les permitían encontrar la libertad, la cual consistía en liberarse del pecado. Sin embargo, su cuerpo y su fuerza de trabajo siguieron siendo dominados, porque lo real fue que los jesuitas, en espacios rurales, eran los principales propietarios de esclavizados. Por ello, nos preguntamos si esta libertad del espíritu que preconizaban ¿no era la búsqueda de la aceptación de su condición servil? Con esto no negamos que la preocupación de

tener humanidad con los hombres en cautiverio sea real, sino que observamos que esta noción de humanidad iba acompañada de la búsqueda de que esa condición servil y desigual sea aceptada, porque lo más importante no era lo que vivían en ese momento, sino la idea de la salvación del alma.

Asimismo, el autor mencionó en reiteradas oportunidades al concilio tridentino y a los concilios limenses, pero obvia un hecho muy importante. Esta legislación, si bien fue respetada por la Compañía de Jesús, el clero secular fue muy activo en la difusión de la legislación canónica. Así lo confirman las diversas demandas de los hombres esclavizados contra sus amos. Por consiguiente, nos lleva a pensar en una actividad compartida. Es decir, en espacios urbanos como Lima o México, la presencia importante del clero secular permitió que los conocimientos de los derechos sacramentales de los esclavizados sean conocidos y difundidos. Esta idea no niega un papel activo de los jesuitas en la ciudad, pero que fue compartido. Donde sí podemos subrayar un papel central es en el área rural. Las haciendas del norte del Perú o todas aquellas que estuvieron bajo el control de la Compañía evidencian que fueron bien administradas en lo material y espiritual.

Esta administración permitió a los esclavizados un trato más humano, una preocupación por su salud, por su vinculación matrimonial, construcción familiar, ausencia de la reventa (un hecho vital porque permitía mantener sus vínculos familiares), sus alimentos, espacios de descanso, propio cultivo de alimentos, etc. Estos hechos le permiten al autor sustentar que los esclavizados de los jesuitas pudieron haber tenido una mentalidad particular, hecho que se diferenció sustancialmente luego de la expulsión de la Compañía de Jesús. Para ellos, un mal manejo de la relación con los esclavizados iba a incidir directamente en la producción de sus dependencias agrícolas.

Por otro lado, los administradores señalaron que estas concesiones eran negativas para el manejo de las exhaciendas y arrebataron estos

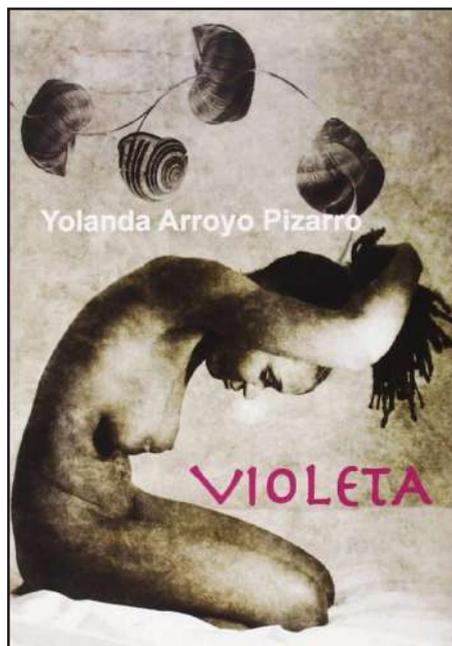
espacios a los esclavizados, quienes no tardaron en rebelarse ante estos abusos y pérdidas de privilegios. Este punto es el primero en el libro donde vemos una participación de los esclavizados. Se resaltan sus reclamos o alzan sus voces, mientras en los otros momentos son los jesuitas quienes tienen la voz principal. En suma, es importante destacar que en los espacios rurales no se podía escuchar las voces de reclamo o protesta de los esclavizados, donde el cimarronaje era una opción muy débil en el caso del Perú, como se ha demostrado a lo largo del libro. Entonces, era necesario el activismo de la Compañía de Jesús. Sin embargo, en los espacios urbanos como Lima y la capital novohispana, el activismo en la defensa de sus derechos sacramentales lo cumplió el propio esclavizado.

No cabe duda de que la presencia de los jesuitas, como afirma el autor, le devolvió la dimensión humana al esclavizado, puesto que eran los funcionarios de Dios, como lo afirmó Pablo Macera, y tras la expulsión se quedaron desamparados y volvieron a ser instrumentos de producción. Sin embargo, creo que esta situación no fue uniforme a todo el espacio colonial, como ya lo he explicado líneas arriba.

Por último, creo que el libro nos ayuda a tener una visión panorámica y con casos muy concretos, donde la economía y la evangelización fueron de la mano y lograron conciliarse. Además, el trabajo es muy rico en información y anexos como ya nos tiene acostumbrados el autor. Sin duda, este último punto ayuda a tener acceso a documentos y fuentes de primera mano. Ya en anteriores trabajos, el profesor Tardieu nos presentó fuentes documentales importantes como las célebres publicaciones *Los negros y la Iglesia en el Perú: siglos XVI-XVII* (1997) y *Resistencia de los negros en el virreinato de México* (2019). También, señalamos la importancia de que su trabajo sobre la redhibitoria de esclavizados sea traducido al español, porque este tópico es recurrente en la documentación colonial y, hasta donde se conoce a la fecha, no ha sido trabajado por nadie.

CLEDJA SOUZA NASCIMENTO

Arroyo Pizarro, Yolanda

Violeta. Barcelona: Editorial Egales, 2014, p. 125.*Transcaribeñx*. Barcelona: Editorial Egales, 2017, p. 108.

Las identidades de género en los textos literarios de Yolanda Arroyo Pizarro

En el presente texto, nuestro objetivo reseñar las obras *Violeta* (2014) y *Transcaribeñx* (2017), ambas de la escritora puertorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro. Además, destacamos historias plurales de los afrodescendientes, a partir de la narrativa *queer*, y de las identidades de géneros abordadas en dichas obras.

Yolanda Arroyo Pizarro es novelista, cuentista y ensayista puertorriqueña, nacida en Guaynabo en 1970. Fue elegida entre las escritoras latinoamericanas más importantes menores de 39 años del «Bogotá39», convocado por la Unesco, el Hay Festival y la Secretaría de Cultura de Bogotá en 2007. Fue seleccionada por la prestigiosa plataforma de contenidos virtuales TED Talk (www.Ted.com). Sus obras han sido publicadas en varios países y traducidas a varios idiomas.

Su obra *Violeta* narra la historia de amor de Iolante y Vita Santiago, y *Transcaribeñx* está compuesta de cinco cuentos, con historias que abordan temáticas de identidad de géneros y orientación sexual. Como la propia autora puntúa, «es un libro de cuentos más atrevido que ya escribí».

Algunos comentarios acerca de *Transcaribeñx* muestran que la obra retrata muy bien la narrativa *queer*. Al respecto, Rea (2018) aborda la teoría *queer*, las temáticas *afroqueer* y decolonialidad, y presenta también una concepción sobre «una África poco conocida». Además, apoyándose en Fátima El-Tayeb, Rea señala que lo *queer* no se refiere solamente a la homosexualidad, sino también a «processos de construção de populações e comportamentos normativos e não normativos».

Citar este artículo aquí es muy pertinente, porque más allá de escribir sobre su ancestralidad y sobre la comunidad LGBTQIA+, para denunciar los prejuicios y cuestionar la opresión, Yolanda escribe también con la intención de deconstruir, descolonizar, a partir de su identidad afro, como podemos observar en *Transcaribeñx*. De hecho, también muestra una África que pocos conocen, que va contra la heteronormatividad, y que, además de existir gente fuerte, luchadora y resistente, hay otras historias y vivencias para contar y conocer, diferentes de las que están acostumbrados a reproducir.

Podemos observar esta narrativa muy bien representada en las dos obras, principalmente en los cuentos de *Transcaribeñx*, ya que existen varias historias con esa narrativa, mientras que *Violeta* aborda, de manera más específica, la relación lesbiana: los personajes centrales son afrodescendientes, que «se transmutan por medio de historias que ultrapasan el binario hombre/mujer». En las dos obras, observamos las diferentes maneras de amor y de amar, de manera muy intensa y desarrollada, según las vivencias de la autora, pues su «lugar de enunciación» es el de una mujer afrolesbiana.

Confieso que, de todos los cuentos de *Transcribeñx*, el que más me llamó la atención fue «Hijos de la tormenta». Hay varias «problemáticas» en este cuento, desde un personaje terciario, Paola, la novia de Roberto (amigo de Mario), que vio sus fotos íntimas publicadas en una red social por su exnovio; la historia del personaje principal, Mario, que es transgénero y genéticamente güevedoce; el prejuicio de su propio amigo con él; sin embargo, lo peor de todo fueron las muertes/suicidios, y más aún las aparentes «causas» de esas muertes, y la riqueza de detalles que la escritora nos da a conocer. Además, es interesante el contexto en el que ocurren algunos acontecimientos. En el nacimiento de Mario se revelan hechos históricos y sociopolíticos que transitan por las memorias que él mismo narra; por ejemplo, la lucha de Lolita Lebrón por la independencia de Puerto Rico.

Además de eso, y haciendo hincapié en otra obra leída, *Necropolítica* (2018), del filósofo camerunés Achille Mbembe, interesante cómo las dos obras dialogan. Achille trata del poder de matar y también hace una correlación entre muerte, soberanía y sexualidad. Yolanda Arroyo, por su parte, trae narrativas de la comunidad *queer*, LGBTQIA+. Sabemos que en Latinoamérica existe una mayor vulnerabilidad de personas de este colectivo. Hay personas que se creen soberanos y con el poder de matar o de determinar quién va a vivir y morir. Además, mueren por falta de oportunidades. Para el caso brasileño, Mariana Janeiro señala que «mueren por falta de políticas públicas del Estado para garantizar la sobrevivencia de esta parte de la población que son odiados y socialmente marcados para morir». No solo se trata de comunidad, pero es importante destacarlo para hacer la relación entre las dos obras. Sin duda, es muy significativa la lectura de las obras de Yolanda Arroyo, así como la de Achille Mbembe.

Finalmente, las obras de Yolanda Arroyo proporcionaran una visión amplia y hacen po-

sible conocer mejor «otras» narrativas. De esta manera, contribuye no solo a la formación académica, sino también personal, para un trato con igualdad y respeto a las personas de esta comunidad, respetando las diferencias y teniendo empatía por todos.

Bibliografía

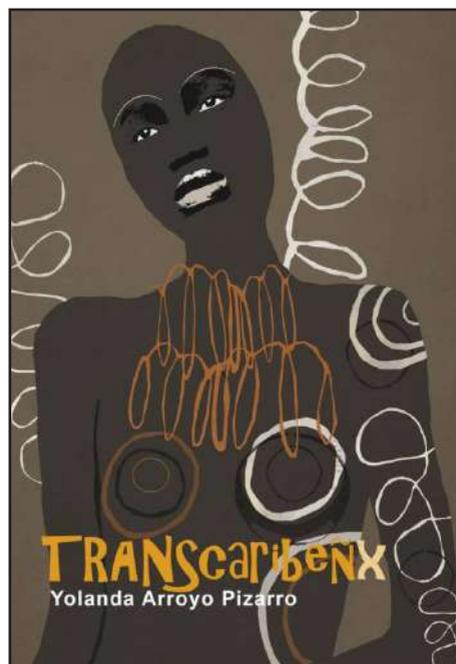
Arroyo, Yolanda (2014). *Violeta*. Barcelona: Egales.

_____ (2017). *Transcribeñx*. Barcelona: Egales.

_____ (s.f). *Biografía literaria*. Blog Boreales. <http://narrativadeyolanda.blogspot.com/p/biografia-literaria.html>

Mbembe, Achille (2018). *Necropolítica*. 3ra ed. São Paulo: n-1 edições.

Rea, Caterina (2018). Descolonização, feminismos e condição queer em contextos africanos. *Revista de Estudos Feministas*, 26(3), 1-21. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n348439>



COLABORADORES

Lorena do Rosário Silva (Brasil)

Lorena es natural de Itabirito, una ciudad en el estado de Minas Gerais – Brasil. Tiene una Licenciatura en Estudios Literarios en la Universidad de Ouro Preto (UFOP) y una Maestría en Literatura Moderna y Contemporánea (LMC) en la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG). Actualmente, es estudiante de la Licenciatura en Lengua Portuguesa de la UFOP y también estudiante de Doctorado en LMC en la UFMG. En su tiempo libre le gusta escribir. Considera la escritura como un hogar y una cura.

Dimas Arrieta Espinoza (Perú)

Docente investigador de la especialidad de Literatura de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Es magíster en Literatura hispanoamericana por la Universidad Nacional Federico Villarreal y realizó estudios de Doctorado en Literatura peruana y latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es autor de múltiples ensayos y trabajos de investigación, así como de poesías, cuentos y novelas que han merecido el reconocimiento de diversas instituciones, como universidades, COPÉ, CONCYTEC y oficina de educación y cultura de municipalidades locales. Ha dirigido la Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal, logrando en su periodo la indización de la *Revista Cátedra Villarreal*. Correo: darrieta@unfv.edu.pe

Nécker Salazar Mejía (Perú)

Es docente universitario e investigador RENACYT. Es doctor en Literatura peruana y latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y magíster en Literatura hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado artículos en revistas de literatura y en volúmenes colectivos. Es miembro adherente del Grupo de Investigación ESANDINO de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es editor del libro *Churata desde el Sur*. Actualmente, se desempeña como docente de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Federico Villarreal, de la Escuela Universitaria de Posgrado de dicha casa de estudios y de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Correo: nsalazar@unfv.edu.pe

Cledja Souza Nascimento (Brasil)

Nació en Aracaju en 1994, pero desde su nacimiento reside en Cumbe, Sergipe. Es graduanda en Letras Español en la Universidad Federal de Sergipe – UFS. Discente del 8º período. Fue becaria en el *Proyecto de iniciación a la docencia – PIBID/UFS* (2018 – 2019), en la cual tuvo la oportunidad de vivir las prácticas docentes en la enseñanza básica de Sergipe. Actualmente es becaria en el Programa de Apoyo al Desarrollo de Aprendizaje Profesional – PRODAP/UFS en «Plan de Trabajo Análisis y Gestión de la Internacionalización de la enseñanza superior, Inglés para Internacionalización y Español para Internacionalización» (2020 – 2021) como auxiliar de traducción.

Milena Carranza Valcárcel (Perú)

Licenciada en Comunicación Audiovisual, fotógrafa, gestora cultural y activista. Su trabajo, interdisciplinario y decolonial, se ha centrado en la cultura afroperuana, en la diáspora y en los últimos años también en la cultura africana. Escribe artículos pero sobre todo poesía, por herencia familiar. Actualmente vive en París, donde está terminando una maestría en Dirección de Proyectos Artísticos y Culturales Internacionales. @milencarranzav / perroresonante.lamula.pe / www.milencarranza.com

Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante (Perú)

Después de obtener su Bachillerato en el Liceo Franco-peruano (1991), partió a Francia, donde cursó (1992 – 2001) licenciatura, máster y doctorado en Ciencias para la Ingeniería (Universidad de Poitiers). Hasta el 2006 ejerció como ingeniero de investigación y docente contratada. Desde entonces es Lecturer en la Universidad de Caen, con actividad docente en ESIX, Escuela de ingeniería (mecánica, ventilación y aerocontaminación) y afiliación en investigación al laboratorio IUSAC (mecánica de fluidos). En su niñez, su formación musical estuvo a cargo del maestro César Santa Cruz Gamarra. Después estudió la guitarra clásica con el maestro Juan Brito Ventura hasta sus 18 años. En 1992, presentó, junto con Octavio Santa Cruz Urquieta, la transcripción a dúo de guitarras de la Muñeca Negra, suite de Victoria Santa Cruz Gamarra, material grabado en 1994. Actualmente, participa en la coordinación del Movimiento de Amigos Normandía Cultura Hispano-americana (Cherburgo), cuyo objetivo es difundir los diversos aspectos de las culturas hispanas. Actividades a su cargo: Coordinación de Talleres de Cocina hispano-americana; exposición «la ruta del maíz» (Cinemovida 2019), traducción y adaptación (Cinemovida 2017) de la exposición «Todo es Ritmo» - Victoria y Nicomedes Santa Cruz (Casa de la Literatura).

Octavio Santa Cruz Urquieta (Perú)

Es doctor en Historia del Arte por la UNMSM (2017), magister en Literatura Peruana y Latinoamericana (2009) y licenciado en Arte (1994). Diseñador Gráfico con exposiciones. guitarrista, decimista, cantautor y narrador con obra publicada. En 1982, recibió la Medalla de la Paz-ONU. En 2013, el Ministerio de Cultura del Perú le otorgó el reconocimiento como Personalidad Meritoria de la Cultura. Profesor principal y director EAP de Arte (2013-2016). En 2014 la Municipalidad Provincial de Cañete le otorgó la Medalla Cívica y de la Cultura, declarándolo Personaje Ilustre. En diciembre de 2019 fue declarado «Jaujino ilustre honorario». En diciembre de 2019 fue designado Profesor Emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En junio de 2020 recibió el homenaje de la Municipalidad de Lima y «LimaLee» por su trayectoria y aporte a la cultura nacional. Publicaciones: *La Guitarra en el Perú* (2004), *Cuentos de negros* (2012), *Escritura y Performance en los Decimistas de Hoy* (2014), *Mi Tío Nicomedes* (2015), *El Diseño Gráfico en Lima 1960* (2018), *Mis 21 años* (2020), *Selección poética y narrativa* (2020), 10 cuadernos de partituras, 4 CDs.

Andernisia Messias (Brasil)

Posee máster en Letras, Literatura Comparada (2018-2021) y licenciatura en Letras con titulación en Portugués y Español (2010-16) por la Universidad Federal de Ceará (UFC). Su línea investigativa consiste en el estudio de autores afrodescendientes marginalizados por el canón peruano y latino-americano, especialmente sobre Nicomedes Santa Cruz y sus contribuciones a la literatura afroperuana y latinoamericana. También estudia la construcción de la visibilidad del sujeto afroperuano por medio de la acción afirmativa de la alteridad negra y las manifestaciones culturales que ponen de relieve el aspecto plural y diverso presentes en el corpus peruano y latino-americano. Tiene interés en las categorías de identidad, alteridad, reterritorialización, extraliterariedad / extratextualidad y en la relación entre otros saberes y otras hispanidades.

Fidel Alcántara Lévano (Perú)

Nace en la ciudad de Chincha el 17 de noviembre de 1951. Es escritor, poeta, comunicador y compositor musical. Radica en Moquegua hace 49 años. Parte de su aporte literario está en el portal web: ma-

riateguino.ujcm.edu.pe/ donde a la fecha hay 5 975 décimas con imágenes a todo color. Sus creaciones decimísticas ya pasan las 10 000, siendo de pie forzado con dos estrofas adicionales. Sus creaciones poéticas figuran en antologías de Chile, Brasil y España. Ha publicado siete libros de poesía en Perú y Poetas del Mundo le ha editado dos obras en Chile. Tiene reconocimientos, medallas, diplomas, galvanos, tanto de Moquegua como del Perú entero, además del Congreso de la República. Fue declarado «Ciudadano Ilustre» de Chíncha en el 2004. En la actualidad, sus poesías se publican en diarios, revistas de la localidad y actúa en radio y televisión de acuerdo a las fechas cívicas. De igual manera, participa en recitales vía zoom, tanto en Lima como en Chiclayo y en los países de Chile y Panamá. En sus ratos libres se dedica a la formación de nuevos valores en la poesía y la declamación.

Ana Mércia dos Santos (Brasil)

Mujer negra, nacida en una familia de cinco hijos. Apasionada por los libros y la escritura. Es graduanda del curso de Letras Español en la UFS – Universidad Federal de Sergipe. Miembro del proyecto de pesquisa «Escrivivências de Mulheres Negras em Diáspora» coordinado por la profesora Alessandra Corrêa de Souza. Investigadora en el proyecto «Representaciones literarias en las obras de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Mónica Carrillo y Yolanda Arroyo Pizarro», también en la UFS. Trabaja como funcionaria pública en el departamento de salud en el área administrativa. Fue el quinto lugar en el XXXVIII FESPOFALE – Festival de poesía hablada de Estância, en el año 2021. Miembro del grupo de teatro «Sociedade de los Incautos», también fundado en la ciudad de Estância, en el estado de Sergipe, donde reside.

Marcos Antonio Batista da Silva (Brasil)

Tiene un doctorado en Psicología Social de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP) Brasil. Es investigador postdoctoral en el Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad de Coimbra, Portugal, donde forma parte del proyecto de investigación POLITICS, con investigación sobre estudios de relaciones étnico-raciales (culturas académicas y universidades). Entre otros trabajos, destaca la tesis doctoral *Discursos étnico-raciales de investigadores negros en estudios de posgrado: acceso, permanencia, apoyos y barreras*, de 2016; el artículo «El racismo anti-negro y la (in) visibilidad de la Pueblo afroperuano en la universidad», en coautoría con Luana Xavier Pinto Coelho, publicado en revista *D'Palenque: literatura y afrodescendencia* en 2020 y la revisión del libro *O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*, de Nilma Lino Gomes (2017), publicada en *Revista Quaders de Psicologia* (Universidad Autónoma de Barcelona) en 2020. e-mail : marcos.psyco@yahoo.com.br

Máximo Torres Moreno (Perú)

Poeta nacido en el Callao. Ha publicado los libros *Poesía Experimental* (1973), *Canto a las 200 Millas y poemas del alma popular* (1975), *La Clave* (1981), *Armónica* (1991), *Tótem* (2003), *Vene-ración a Obatalá (Sincretismo de M.T.M)* (2004), *Africamía* (2004), *Battá* (2005), *N'dombe N'sulo Batán* (2017). En 2017, el Ministerio de Cultura del Perú lo reconoce como “Personalidad Meritoria de la Cultura”. En 2021, formó parte de la delegación peruana invitada a la 35° FIL-Guadalajara, México.

Manuel Barrós (Perú)

Sociólogo, investigador y traductor. Licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Como traductor, ha publicado versiones de distintos escritores y poetas en revistas de Brasil, Chile, Colombia, Cuba, España, Estados Unidos, Inglaterra, México y Perú. Con Óscar Limache

ha publicado *Doze noturnos da Holanda / Doce nocturnos de Holanda* (Ediciones Andesgraund, 2016; 2018), de Cecília Meireles; y *Na pata do cavalo há sete abismos / En la pata del caballo hay siete abismos* (Editorial Cronos; La Apacheta Editores, 2021), de Clarissa Macedo. Desde 2010, forma parte del Proyecto Tabatinga de Traducción Literaria. Entre 2015 y 2018, coeditó la revista *Diente de León*. Desde 2016, codirige la colección Lengua Ilusa. Sus intereses de investigación son: sociología de la literatura, traducción literaria, poesía, cine, gobierno de Juan Velasco Alvarado, historia del libro, cultura impresa, herencia africana, literatura latinoamericana y políticas culturales. Contacto: mfbarroso@gmail.com

Alessandra Corrêa de Souza (Brasil)

Doctora en Literaturas Hispánicas por la UFRJ. Actualmente es profesora de literatura en la Universidad Federal de Sergipe. Líder del Proyecto de Investigación *Escrevivências* de Mujeres Negras en Diáspora. Coordinadora de los Proyectos de Investigación Científica - PID9021-2020 - Representaciones Literarias en las Obras de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Yolanda Arroyo Pizarro e Mónica Carrillo. Correo: professoralessandra@academico.ufs.br

Milagros Carazas Salcedo (Perú)

Investigadora de la tradición oral y especialista en literatura afroperuana. Es doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana. Es docente de la Unidad de Posgrado y del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado *Tradición Oral de Chíncha* (2002), *La Orgía lingüística y Gregorio Martínez* (1998/2009) y *Estudios Afroperuanos. Identidad y literatura afroperuanas* (2011). En 2007, se le concedió el Premio “Heroína Nacional María Elena Moyano”, mientras que el Ministerio de Cultura le otorgó el reconocimiento como “Personalidad Meritoria de la Cultura”, en 2015.

Daniel Mathews Carmelino (Perú)

Doctor en literatura latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Especialista en literaturas populares, tema sobre el que ha publicado el libro *La ciudad cantada. (Lima, Santiago, Buenos Aires)* (2016) y diversos artículos. Escribe en el blog mesaleespuma.lamula.pe. Es socio de La Catedral del Criollismo.

Hernán Hurtado (Perú)

Es licenciado en Arqueología por la Universidad Nacional de Federico Villarreal. Becario por excelencia y magister en Humanidades por la Universidad de Zhejiang de China. Candidato a magister en Gestión del Patrimonio Cultural por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y actualmente maestría en Botánica Tropical con mención en Etnobotánica de la facultad de Ciencias Biológicas de la misma casa de estudios. En 2018 estuvo a cargo de la nueva museografía del museo de Acho y, durante el 2019-2020, dirigió el Complejo Arqueológico Huaca Huantille.

Luz Ramírez Ojeda (Perú)

Nació en Lima, en setiembre de 1964. Estudió en el colegio salesiano María Auxiliadora de Breña. Se formó inicialmente como maestra de Lengua y Literatura en las aulas del IPNM, hoy Monterrico Escuela de Educación Superior Pedagógica Pública, en donde ganó el primer puesto en creación poética durante los Juegos Florales de 1984. Luego, vinieron los estudios universitarios de Bachillerato, Licenciatura, Audición y Lenguaje, Tutoría Virtual, Docencia Superior y de Maestría en Educación;

además, llevó cursos de actualización y perfeccionamiento. Ha laborado como docente en aula de los niveles de Básica Regular y Superior. Ha realizado acciones de capacitación docente y asesoría pedagógica para diversas organizaciones de gestión privada y pública. Se ha desarrollado como guionista de programas de radio y televisión; también, como especialista en recursos didácticos para web. Es autora de varios artículos académicos y periodísticos que desarrollan temas pedagógicos. Ha formado parte de casi todas las antologías poéticas tituladas *Palabras sin fronteras. Fronteras sin palabras* de la URP. También, publicó en la antología poética *Metamorfosis del verso* (2012), de la Sociedad Peruana de Poetas. Asimismo, compartió sus creaciones líricas en varias de las publicaciones mensuales de la Sociedad Literaria Amantes del País. Ha publicado el poemario *Espiral de lesa alma* (2021) y se encuentra en imprenta *Sutura de Seda*. Actualmente, se desempeña como consultora educativa y retoca sus proyectos de narrativa y literatura infantil.

Víctor Salazar Yerén (Perú)

Chincha Alta, 1981. Docente y escritor. Ha publicado los libros de poesía *Frívola Musa* (2011); *Cuando al fin tu voz toque mi nombre* (2014); *Quince poemas dispersos* (2018) y *Toqra* (2019); así como diversos estudios en torno a la literatura de Chincha. Actualmente dirige la colección «Cuadernos Esenciales», la cual se dedica al fomento de clásicos chinchanos vía Horfandía ediciones. Textos suyos pueden apreciarse en diversas publicaciones, entre ellas: *Piel de Kamaleón*; *La manzana mordida*; *Lucerna*; *D'Palenque*, *Ruido Blanco* y *BIT*; así como en la muestra poética *Confesiones de un descreído*.

Rocío Ferreira Reverditto (Perú)

Es Directora del Departamento de Estudios de la Mujer y Género y Profesora Titular de literatura, cultura y cine latinoamericano de la Universidad DePaul en Chicago; es, asimismo, co-presidenta de la Sección Perú de Latin American Studies Association (LASA). Se doctoró en literatura latinoamericana y en estudios de las mujeres, género y sexualidad por la Universidad de California, Berkeley. Se especializa en la cultura visual y literaria del siglo XIX y contemporánea escrita por mujeres. Es autora de numerosos artículos de investigación en libros especializados, revistas académicas, y de ediciones críticas de libros, además de su monografía *De las Veladas literarias a la Cocina ecléctica: mujeres, cultura y nación en el Perú decimonónico*. Acaba de publicar su artículo titulado «Breaking the Silence: Telling Herstories of the Peruvian Post-Internal Armed Conflict» en la revista *Diálogo*. En la actualidad prepara un libro sobre el conflicto armado interno peruano, titulado: *Las mujeres disparan: Imágenes y poéticas de la violencia política (1980-2000) en la cultura literaria y visual peruana contemporánea*.

Luis Eduardo Campos Yataco (Perú)

Nacido el 15 de enero de 1988. Licenciado de la Facultad de Ciencias Administrativas de la UNMSM. Ha desarrollado actividades culturales en Lima y Cañete. Administrador de las páginas «Cañete Arte y Folclore Negro» y «San Luis de Cañete, Perú». Desde el 2011 organiza, junto con la Asociación Cultural Colectivo Sur-real, el Festival Cultural Afroperuano Kutuká, que se lleva a cabo anualmente en San Vicente de Cañete. Integrante del equipo que elaboró el expediente que logró el reconocimiento de San Luis de Cañete como «Repositorio vivo de la memoria colectiva afroperuana» por el Ministerio de Cultura. Recientemente laboró como asistente del Programa Cultura Viva Comunitaria de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

José Miguel Herbozo (Perú)

Es autor de los poemarios *Catedral* (Estruendomudo, 2005), *Los ríos en invierno* (PUCP, Premio nacional PUCP de poesía, 2007), *El fin de todas las cosas* (Celacanto, 2014) y *Las ilusiones* (Alastor, 2019). Ha sido editor de narrativa en Estruendomudo (2004-2009) y de poesía y narrativa en Celacanto (2014-2017). Es bachiller en literatura hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y magister y doctor en literatura latinoamericana por la Universidad de Colorado Boulder. Actualmente escribe el poemario *Huamanga* y prepara una traducción de la poesía completa de Alberto Caeiro, heterónimo de Fernando Pessoa. Es profesor visitante en el departamento de español y portugués de Colorado College.

Fernando Ojeda Mendoza (Perú)

Decimista nacido en Barrios Altos en 1926. Publicó el libro de décimas *Un barrioaltino. Décimas* en 2002. Integró el grupo «Los caballeros de la décima». Su producción poética ha sido publicada también en diversas antologías; entre ellas, *Sonrisas. Décimas* (2001), *Los caballeros de la Décima en broma* (2002), *Los caballeros de la Décima (en afro)* (2003). El poeta falleció en marzo de 2017, y dejó inédita una vasta obra que, en algún momento, tendrá que rescatarse.

Mónica Carrillo Zegarra (Perú)

Activista afroperuana con raíces en las comunidades rurales de El Carmen, Puquiosanto, Pisco y Cañete. Periodista de la UNMSM, con Maestría en Bellas Artes del Brooklyn College y estudios de postgrado en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y la Universidad de Oxford en Derechos Humanos. Fundadora y ex-directora de LUNDU Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos, uno de los movimientos nacionales de lucha contra el racismo que más logros ha tenido en los últimos diez años. Es autora del poemario *Unícroma* (2007) y ha grabado un disco con el mismo nombre, en el que recita sus poemas con músicas de la diáspora africana. Ha participado como poeta en discos ganadores del Grammy y Latin Grammy y sus obras son materia de piezas de teatro y estudios académicos. Es autora del libro *Rostros de violencia. Rostros de poder* (2017) sobre memoria intergeneracional de mujeres afroperuanas. Ha sido organizadora comunitaria del Museo de Queens y actualmente trabaja en una fundación filantrópica que apoya a movimientos sociales que luchan por la justicia climática.

Lima - Perú

2021

Seis años, seis números publicados y un sinnúmero de esfuerzos ininterrumpidos para continuar poniendo en valor las raíces africanas en el Perú y Latinoamérica. Incluso inmersos en un contexto de pandemia, la producción literaria de raigambre afrodescendiente, sus autores, así como otras manifestaciones discursivas de la diáspora, no pueden quedar al margen del debate. Por el contrario, el bicentenario de una República que aún no repara las injusticias históricas contra el pueblo afroperuano, es un aliciente para continuar visibilizando su aporte a la construcción de nuestra nación. Esperamos que *D'Palenque* n.º 6 —y nuestros números anteriores— puedan llegar a una vasta cantidad de lectores en todas partes del mundo gracias su libre acceso, pero sobre todo porque consideramos que el trabajo de cada uno de los que escriben aquí merece leerse, discutirse y compartirse.

Juan Manuel Olaya Rocha
Fundador y director

COLABORADORES

Dimas Arrieta Espinoza
Nécker Salazar Mejía
Octavio Santa Cruz Urquieta
Milagros Carazas Salcedo
Milena Carranza Valcárcel
Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante
Andernísia Messias
Máximo Torres Moreno
Luz Ramírez Ojeda
Mónica Carrillo Zegarra
Lorena do Rosário Silva
Fidel Alcántara Lévano
Ana Mércia dos Santos

Marcos Antonio Batista da Silva
Rocío Ferreira Reverditto
William Tompkins
Luis Eduardo Campos Yataco
Daniel Mathews Carmelino
Alessandra Corrêa
Víctor Salazar Yerén
José Miguel Herbozo
Manuel Barrós
Hernán Hurtado Castro
Cledja Souza Nascimento
Fernando Ojeda Mendoza
Ángel Reyes Centeno (LION)

Lima - Perú

2021