



PERÚ

Ministerio de Cultura

CULTURA AFROPERUANA

ENCUENTRO DE INVESTIGADORES
2021





PERÚ

Ministerio de Cultura

CULTURA AFROPERUANA

Encuentro de investigadores 2021



PERÚ

Ministerio de Cultura

Leslie Urteaga Peña

Ministra de Cultura

Haydee Victoria Rosas Chávez (e)

Viceministra de Interculturalidad

Ricardo Miguel García Pinedo

Director de la Dirección General de Ciudadanía Intercultural

Susana Flor de María Matute Charún

Directora de la Dirección de Políticas para Población Afroperuana

Cultura Afroperuana. Encuentro de investigadores. 2021

© **Ministerio de Cultura**

Av. Javier Prado Este 2465 – San Borja, Lima 41 Perú

www.gob.pe/cultura

Autores: Héctor Renán Arévalo Robles, Luis Alberto Casanova Lazarte, Percy Alberto Martín Chinchilla Villanueva, José Orlando Izquierdo Fune, Theddy Cruz Lobatón Beltrán, Juan Felipe Miranda, Luis Alberto Sandoval Zapata, Luis Antonio Vilchez Vargas, Ana Júlia França Monteiro, Augusto Zavala Rojas, Santiago Loayza Velásquez, Erick Sarmiento Fernández, Sara Ruth Talledo Hernández, David Durand Ato, Enrique Carlos Holsen Guzman, Julio César Sevilla Exebio, Luis E. Mendoza, Octavio Santa Cruz Urquieta.

Colaboración: Rosa Dorival y Alicia Quevedo

Corrección de estilo: Newton Mori Julca

Diseño, diagramación e ilustración: Newton Mori Julca

Primera edición: Lima, julio 2023

Edición electrónica

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2023 – 06438

ISBN: 978-612-4391-95-8

Encuentro de Investigadores sobre Cultura Afroperuana (5°: 2023: Lima, Perú)

Cultura afroperuana: encuentro de investigadores 2021 / autores: Héctor Renán Arévalo Robles [y otras diecisiete]. —Primera edición— Lima: Ministerio de Cultura, 2023. 161 páginas.

1. Afroperuanos -- Congresos
 2. Afroperuanos -- Condiciones sociales -- Congresos
 3. Discriminación racial -- Perú -- Congresos
 4. Afroperuanos -- Historia y Cultura -- Congresos
- I. Perú. Ministerio de Cultura, editor.

305.896085 (SCDD)

El Ministerio de Cultura no se solidariza necesariamente con las opiniones vertidas en el libro. Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores.

Se permite la reproducción de esta obra siempre y cuando se cite la fuente.

A la memoria del Maestro
Eduardo "Lalo" Izquierdo Fune 1950-2022

ÍNDICE

Presentación	9
Memorias y prácticas en torno al zapateo afroperuano <i>Héctor Renán Arévalo Robles, Luis Alberto Casanova Lazarte, Percy Alberto Martín Chinchilla Villanueva, José Orlando Izquierdo Fune, Theddy Cruz Lobatón Beltrán, Juan Felipe Miranda, Luis Alberto Sandoval Zapata, Luis Antonio Vilchez Vargas</i>	11
“Ladinoamérica”: donde el afroperuano y la América Latina se encuentran <i>Ana Júlia França Monteiro</i>	29
Dando rostro a nuestra historia <i>Augusto Zavala Rojas</i>	43
Santa Efigenia de Cañete: un recorrido historiográfico y análisis sobre la reinención de un culto afroperuano <i>Santiago Loayza Velásquez</i>	52
Cimarrones y su poética de resistencia: 46 años después <i>Erick Sarmiento Fernández</i>	64
Afrodescendencia y estereotipos: el conocimiento como instrumento de descolonización mental para unir diferencias <i>Sara Ruth Talledo Hernández</i>	82
Fuera de juego: la representación del afrodescendiente en cinco películas peruanas de la década del 80 <i>David Durand Ato</i>	95
La trinidad de la cocina afroperuana <i>Enrique Carlos Holsen Guzman</i>	112
Lambayeque: danzas afro, andinas y mochicas de Navidad <i>Julio César Sevilla Exebio</i>	118
Victoria y Nicomedes Santa Cruz y la noción de “memoria ancestral” en la décima Ritmos Negros del Perú <i>Luis E. Mendoza</i>	143
Los Santa Cruz Gamarra, recuperando la historia <i>Octavio Santa Cruz Urquieta</i>	152

PRESENTACIÓN

El Ministerio de Cultura planifica y gestiona, con todos los niveles de gobierno, actividades que permitan la promoción y protección de derechos de los pueblos amazónicos, andinos y afroperuanos, todo ello propiciando el fortalecimiento de la ciudadanía e identidad cultural y abriendo espacios de participación y democratización de la cultura, en concordancia con la misión de promover y gestionar la diversidad con enfoque intercultural y de derechos de manera eficiente para beneficio de la ciudadanía.

En ese sentido, es una línea de trabajo importante para el Ministerio de Cultura, asegurar que se realicen estudios y trabajos de investigación, a fin de difundir los conocimientos ancestrales y las tradiciones populares, ricas y variadas, del pueblo afroperuano representadas en todas las regiones del Perú. Al respecto, el ***Encuentro de investigaciones sobre la cultura afroperuana*** es un evento de convocatoria abierta, que desde el 2017, es promovido desde la Dirección de Políticas para la Población Afroperuana, propiciando la reunión de investigadores e investigadoras, académicos y cultores de las artes, con el propósito de difundir diversos aspectos de la cultura afroperuana, poniendo especial énfasis en los recientes avances de investigación.

En este caso, presentamos el libro sobre el Encuentro de Investigaciones 2021, con nueve mesas temáticas y dos conferencias magistrales que se titularon “Contrapunto de zapateo criollo: la tradición de crear e improvisar”, los aportes del recientemente fallecido y Personalidad Meritoria de la Cultura, “Lalo” Izquierdo, y la “Presentación de hallazgos del Museo virtual de San Luis de Cañete”.

CULTURA AFROPERUANA. Encuentro de Investigadores. 2021

Las mesas temáticas fueron variadas: Procesos históricos, Personalidades históricas, Artes audiovisuales y escénicas, Música afroperuana e infancias, Afro latinidad y poder, Género, Gastronomía, Música y La familia Santa Cruz. Asimismo, en el presente libro se muestran diez ponencias y la transcripción de una mesa magistral a fin de apreciar la riqueza del intercambio que se generó en la conversación.

Es importante resaltar que el libro se presenta en el marco de la implementación de la Política Nacional para el Pueblo Afroperuano al 2030 (PNPA), en la senda de implementación del Servicio de gestión de información y el conocimiento del pueblo afroperuano. De esta manera, se brindan condiciones favorables para seguir profundizando en las posibilidades y alcances del Encuentro de investigaciones sobre cultura afroperuana.

Dirección de Políticas para Población Afroperuana

MEMORIAS Y PRÁCTICAS EN TORNO AL ZAPATEO AFROPERUANO

PRESENTACIÓN

El Ministerio de Cultura como ente rector en interculturalidad, promueve el reconocimiento y la valoración de los aportes del pueblo afroperuano a la identidad nacional, asimismo, reconoce la importancia de diseñar e implementar políticas públicas que recuperen la identidad, además de afrontar diversas situaciones de exclusión y discriminación.

En el marco del Decenio Internacional para los Afrodescendientes, declarado por Naciones Unidas hasta 2024, junio es el mes de la Cultura Afroperuana; y el V encuentro de investigadores sobre cultura afroperuana, inicia con una mesa magistral dirigida por Juan Felipe Miranda,¹ denominada “Contrapunto de zapateo criollo. La tradición de crear e improvisar”.

INTERVENCIONES

Juan Felipe Miranda Medina

En esta oportunidad, los maestros que nos acompañan se encuentran muy involucrados en la cultura afroperuana y cada uno viene

¹ Juan Felipe Miranda, es el primer peruano en graduarse con honores de la prestigiosa Maestría Choreomundus, Danza como Conocimiento, Práctica y Legado Cultural. Actualmente se desenvuelve como músico, bailarín, maestro e investigador en la ciudad de Arequipa.

Cuenta con una licenciatura en musicología y un doctorado en telecomunicaciones. Su campo de investigación tiene énfasis particular en el zapateo afroperuano, usando la antropología, la filosofía y la semiótica como enfoques teóricos.

haciendo historia desde su quehacer. Considero que esta es una ocasión muy oportuna, porque nos encontramos justo aquí los que hemos trabajado el año pasado, como colectivo, en un proyecto que tiene por finalidad investigar el zapateo criollo.

Entonces, ese va a ser nuestro tema, el zapateo, y para abordarlo tenemos acá a tremendas figuras que nos contarán sus experiencias.

Nos acompañan, el maestro de maestros José Orlando “Lalo” Izquierdo, cofundador de Perú Negro y actual director de la Escuela Kumaku; tenemos también al maestro Luis Casanova, ex integrante de Perú Negro y músico acompañante de artistas como la maestra Tania Libertad; seguimos con Freddy “Huevito” Lobatón, percusionista del sexteto de Jazz Afroperuano “Gabriel Alegría”; está presente también el maestro Luis Sandoval, director y fundador del Teatro del Milenio; nos acompaña Héctor Arévalo, director del Proyecto Cultural Repiquetea e investigador de las tradiciones afroperuanas; tenemos también a Percy Chinchilla, director de la agrupación “Perkutao” y también ex integrante de Perú Negro y nos acompaña también Antonio Vílchez, creador y director de Adú Proyecto Universal y creador de Lima Zap Festival.

El tema está planteado, pero quisiéramos comenzar abordando el zapateo como un espacio y práctica de diversidad, de articulación ya que el zapateo nos enseña a relacionarnos de otras formas, aun siendo diferentes como somos. Entonces, vamos a comenzar por el atajo con el maestro “Huevito”, quien ha señalado en otra oportunidad, que desde el comienzo había negros, blancos y andinos en el zapateo ¿cómo es eso maestro?

Theddy Cruz Lobatón Beltrán - “Huevito”

Bueno, lo que yo viví en el Ballet Perú Santa Cruz es la diversidad de razas. Había chinitos, cholitas, negros, era un ballet multicultural. Luego algunos llegamos al ballet de la Señora Teresa Palomino, quien nos invitó a formar parte de su grupo. Recuerdo que había un chinito y zapateaba las coreografías del zapateo; o sea el zapateo es del Perú, y ¡cualquier raza lo puede ejecutar!

Juan Miranda

Como también sabemos, el zapateo tiene una fuerte presencia o base en el atajo y corresponde a varias familias el mérito de mantenerlo vivo. Ahí creo, que algo interesante es el tema de la identidad afroandina, pues recuerdo que la familia Ballumbrosio se identifica como afroandina. Maestro Sandoval, nos puede hablar un poco sobre este aspecto de la identidad, porque la otra vez usted decía que también se reconoce como afroandino ¿en qué consiste esta identidad afroandina?

Luis Alberto Sandoval Zapata

Quiero agradecer la oportunidad de estar aquí, con todos los Maestros, y de manera especial con Lalo Izquierdo, que ha sido mi

maestro fundamental del zapateo. Hasta ahora creo que recuerda como lo correteaba por todos lados para que me enseñe una pasada básica y eso es un poco el resumen de toda nuestra historia, de como nosotros hemos ido aprendiendo, de los maestros ¿no?, que nos han ido legando poco a poco todo su conocimiento y también la herencia ancestral que viene de la mano, junto a ese conocimiento. Esta herencia mezclada que nosotros tenemos desde siempre, desde la llegada de los afrodescendientes al continente americano, nos hemos ido mezclando cotidianamente, porque nosotros somos parte pues, de todo esto que ahora se conoce como minorías, pero que en realidad son mayorías étnicas, donde está la gente del ande, los amazónicos y los afrodescendientes.

Entonces, al formar parte de este gran grupo humano y habiendo compartido vivencias cotidianas, espacios cotidianos y también la cultura, que viene junto con todos nosotros, es por eso que toda nuestra cultura en realidad es una cultura mestiza. La cultura afroperuana es una cultura mestiza, es una mezcla de lo occidental, por parte de lo español, de lo andino y de lo afroperuano venido con los africanos en los barcos negreros. Lo único que traíamos era nuestro equipaje que era nuestra cultura, no traíamos nada más, ¡hasta desnudos llegábamos! pero la cultura venía con nosotros, y esto es parte de lo que ahora se denomina resistencia cultural. Creo que eso está presente en toda nuestra vida y en la vida de nuestros ancestros, la resistencia cultural.

Cuando yo era chico, mi madre salía a trabajar y me dejaba con la vecina, que era ancashina. Ella me enseñaba sus canciones y me enseñaba a zapatear, a bailar. Yo bailaba con mis amigos, que eran los hijos de la vecina, ¡y aprendíamos juntos! los cantos de ellos y los cantos que me enseñaba mi madre. Eso creo que es una historia común para todos nosotros.

Igual pasa, por ejemplo, cuando uno ve el atajo de negritos, que me interesa mucho desde hace tiempo. Hace casi 20 años que vengo siempre a El Carmen, tanto así, que ahora casi soy un vecino de El Carmen, y lo que me interesa es esta mezcla, esta apropiación, por ejemplo, del violín que ha sido un instrumento europeo, el cual fue primero asimilado por los andinos y luego asimilado también por la cultura afroperuana. Y no solamente con el violín, sino también en diferentes danzas. Por ejemplo, en El Carmen hay una danza que se llama serrana, hay otra que se llama serrana vieja, y así, hay diferentes danzas, inclusive me contaba Miguel Ballumbrosio que su papá, el recordado Don Amador, hasta las cantaba en quechua. Entonces, es interesante esta mezcla con la cultura andina que hace que nuestra presencia y nuestras manifestaciones se compongan de esas mezclas. Todos hemos visto en un video que se presentó hace poco [Sigo Siendo], cómo Máximo Damián acompañaba con el violín, mientras que los Ballumbrosio zapateaban y se fusionaba lo andino y lo negro.

Uno ve en la fiesta del agua también, o en la danza de los negritos, hay pasadas o danzas que tienen en sí mismos, nombres y el espíritu afro. Por ejemplo, el aguanieve, que es un baile en el atajo y en la danza de tijeras.

Juan Miranda

Si hablamos de alguien que ha visto y vivido la historia del zapateo, esa persona es el maestro “Lalo” Izquierdo, así que le pido que nos cuente un poco de sus inicios, de esta diversidad; inclusive creo que quien le enseñó a usted a zapatear, su primer referente, no fue un afrodescendiente ¿es verdad?

José Orlando Izquierdo Fune - “Lalo” Izquierdo

Bueno, vamos a empezar por la familia. Por ejemplo, yo soy Izquierdo Fune y mis primos son Izquierdo Chuquisaico. O sea, cuando camino con mi primo, parecemos los “reyes magos”, entonces está la influencia de ambas partes (risas). Entonces, la primera vez que yo vi bailar un zapateo fue a Chelo Mayurí, sobrino de mi cuñado Matías Mancilla; mi cuñado Matías Mancilla es descendiente de chinos. Mira las etnias cómo están compenetradas. Él era, sinceramente, un zapateador muy bueno.

Él me contaba que allá en Pisco, ellos se iban a practicar a la arena, como estaban cerca a la playa, y entonces en la playa hacían movimientos, ¡claro! no el zapateo, pero movimientos de resistencia; ejercicios de movimientos de resistencia para emplearlos posteriormente en el zapateo. Como dije, Chelo Mayurí, fue la primera persona que vi zapatear, ¡y mira que yo tenía aproximadamente 4 años! y el Chelo Mayurí ¡todavía está vivo!, él está en el Rímac, es un gran mecánico. Voy a ver si puedo conseguir alguna referencia de él para hacérselas llegar, o de lo contrario grabarlo y traerles ese testimonio, porque es buenísimo para el zapateo.

Yo fui aprendiendo zapateo en casa con mi familia, con mi hermano, mi hermana y, con el correr del tiempo, llegué como a los 16 años al Teatro y Danza Negra del Perú, ahí conozco a Ronaldo Campos; paralelamente conocí a Mario Lobatón, que era extraordinario, los buenos zapateadores eran Mario Lobatón, José “Mono” Guadalupe, Ronaldo Campos ¡ni se diga! y así sucesivamente; Olivos tocaba muy bien la guitarra, el “mono” Vigo ¡y en fin!

En aquella época ellos eran grandes para nosotros. Imagínate cómo serían de buenos ¡Talaviña se paraba de manos y zapateaba contra la pared (risas). Esa creatividad es como si te estuviera contando un cuento de fantasía, pero son vivencias que uno ha disfrutado.

Luis Sandoval

Lalo, discúlpame que te interrumpa, pero lo que cuentas me hace ver que se piensa que la gente joven hace cosas nuevas, pero ya se han hecho tantas cosas en el pasado, tantas cosas creativas. Es infinito el conocimiento y la creatividad, ¿verdad?

Lalo Izquierdo

¡Sí! se ha hecho una serie de pasadas, pero bueno, lamentablemente ya la edad ¡pues!, el reloj biológico es (risas) ... ¡ya te pasa factura!, hacíamos el “molino” hacíamos la “regadera”, hacíamos... ¡bueno!

Juan Miranda

Por favor no nos deje con el “clavo” maestro Lalo ¿cómo es eso del “molino” y la “regadera”? Por ejemplo, Acosta Ojeda cita esos nombres de pasadas de zapateo, pero uno dice ¡y eso cómo es! cómo se veía, cuéntenos, aunque sea por descripción.

“Lalo” Izquierdo

El molino era, como cuando uno hace estas pasadas acrobáticas. Lo hacen con las manos y giran, las manos y los pies; entonces uno golpeaba con las manos, “taconeabas” en el aire y ¡plap! y mientras ibas girando, ibas “taconeando”. ¡Claro, ahora no lo puedo hacer!, no lo puedo hacer porque se va a copiar “Huevito” (risas).

“Huevito” Lobatón

¡No, no, no! (risas), yo vi a mi papá zapateando y se metió un salto mortal, caía parado y seguía zapateando, retrocedía y seguía y se metía otro; como era futbolista, era flaquito ¡era ágil! y yo una vez intenté hacer eso y casi me traigo la mesa abajo (risas).

“Lalo” Izquierdo

Ha habido una serie de innovaciones antes y ahora. Lo único que nos queda es el recuerdo de haber participado, de haber vivido esos momentos y, sinceramente, hubo mucha creatividad, especialmente cuando se habla de pasadas amarradas. Era cuestión de creatividad repentina y destreza; especialmente de resistencia. Imagínate, hacerte cinco pasadas de ida y cinco de regreso, y considerarla una. Si había que hacer siete ¡imagínate! La gente en esa época se vanagloriaba de ser el primero en este tipo de danza.

“Huevito” Lobatón

...y no repetían pasadas, ¿sí o no, tío?

“Lalo” Izquierdo

Claro que no. No se podía repetir la pasada, entonces era cuestión de reto y ya, y sobre todo cuando ellos me decían ¿aceptas un reto? o de lo contrario ¡vamos a echar pasadas! (risas)... y tuvimos una serie de maestros en este sentido, que nos han dejado tantos ejemplos. Obviamente que a estas alturas, no se puede mostrar todo lo que nos han dejado, porque como te repito, ya el reloj biológico nos “pasa factura”.

“Huevito” lobatón

¡Se fue la juventud! (risas)

“Lalo” Izquierdo

A mi reloj, ya le tengo que cambiar de pila (risas).

Juan Miranda

Ahí yo quisiera darle pie al maestro Casanova, porque también es un maestro que ha vivido bastante. Usted me contó una historia, de la vez que el maestro “Huevito” y usted se metieron un contrapunto ¿no maestro? y se puso medio duro.

“Huevito” Lobatón

¡Cuenta la verdad, Luchito! (risas).

Luis Alberto Casanova Lazarte

Así como comentan, cada quien ha tenido la suerte de haber visitado a los maestros en nuestras épocas. Cada uno ha tenido la posibilidad de poder alternar con muchos de ellos y, pues, lo del contrapunto nace de una forma espontánea. La suerte que yo tuve fue haber nacido, vivido, y crecido en el Callejón de El Buque, que todos nosotros conocemos, y el privilegio que eso significa.

Yo tengo una conexión muy especial con El Buque, porque yo ahí he podido aprender y desarrollarme dentro de lo que es mi gusto muy particular, muy personal, que es la danza, y Lalo ha sido uno de mis maestros, con quien tuve el placer de aprender mucho del zapateo, que era una de las danzas que más me llamó la atención; pero también dentro de la familia, he tenido la suerte de poder experimentar y ver cómo se hacían los contrapunto ¿no?, como nacía el interés de cada quien por mostrarse, porque es así como nace -yo creo- el contrapunto, el interés de demostrar cuál es la capacidad que tú tienes como bailarín y la destreza que posees.

El esposo de mi madre es Moisés Goyeneche, más conocido como “chantato” y a su vez, él es suegro de Abelardo Vásquez, y siempre en la casa de mi abuela se reunían los Vásquez y había pues, estas jaranas que terminaban en contrapunto, ya bien sea de zapateo o de canto de jarana. Pero, a lo que más atención presté fue el zapateo, porque además, era una cosa impresionante ver a los hermanos Vásquez. José Santos “Cuchilla”, mi tío Abelardo y Vicente acompañando en la guitarra, ver cómo ellos tomaban el contrapunto en serio, porque no era simplemente el hecho de que “bueno, somos hermanos, vamos a bailarla suave”. ¡No! el contrapunto era respetarle de “pe a pa”, es decir, tenía reglas y siempre terminaban unos “picándose” porque la pasada del otro lo dejaba mal. Entonces, eso he podido ver y vivir en El y con “Huevo” hay una anécdota (risas).

Me acuerdo mucho de ello. En uno de nuestros muchos viajes, nos fuimos con un grupo musical que teníamos y que no tenía nada que ver con la danza, pero la mayoría teníamos esa “dualidad”, podíamos tocar y podíamos bailar también. Bueno, en El Carmen, estábamos con “Huevito” en la plaza echando unas pasadas, entonces se acerca un vecino de El

Carmen y lo queda mirando. "Huevito" le dice: ¡tú que tanto nos estás observando! (risas) entonces viene el reto directo y se armó un contrapunto y "Huevito" comenzó a hacer su "ring" de boxeador. En una esquina hizo que estiraba los hombros, estiraba las piernas y al final fue un bonito contrapunto, porque, lo que definitivamente marca una diferencia entre lo que es el zapateo criollo y atajo de negritos, es el estilo. El zapateo criollo, es más sutil mientras que en el zapateo del atajo se usa más la planta entera del pie. Entonces, la destreza de ambas partes fue demostrada y hubo que "declarar un empate honroso" porque no podíamos nosotros quedar como ganadores jugando de visitantes (risas)... Sino, no había forma de poder salir vivos. (risas)

"Huevito" Lobatón

¡O empatábamos o no había partido!

Luis Casanova

¡O regresábamos esa misma noche a Lima y a pie! (risas).

Te trae esta familiaridad, además, yo creo que todos nosotros hemos tenido experiencias al respecto ¿no? he visto grandes zapateadores, no solamente "Lalo" Izquierdo, no solamente "Huevito". "Huevito" me hizo acordar ahora lo que era el ballet de Teresa Palomino, en donde también tuve mucho contacto con todos ellos, y nos conocemos, por ejemplo, con Don Eusebio "Pititi", gran zapateador. Hay toda una gama de zapateadores a los cuales, ahora, desgraciadamente es difícil ver en vivo y en directo. Como bien decía mi compadre, hay que "adaptarse" a la tecnología.

Juan Miranda

Bueno, lo interesante es que el contrapunto tiene una especie de genealogía. De pronto, aparece el tema del desafío. El maestro Lalo contaba que el desafío a veces se daba en el contexto de los atajos y después se empieza a dar en el contexto de la jarana, o de manera espontánea. Una de las cosas que me impresiona, y me gusta mucho de este colectivo, es que hay distintas generaciones, y quisiera darle el pie a la generación más joven, para que hablen de cuál ha sido su experiencia hasta ahora con el contrapunto. Entre los abanderados tenemos a Percy Chinchilla, Héctor Arévalo y Antonio Vílchez, no sé cuál ha sido su experiencia contrapunteando. Sé que ya es otra época, pero sería interesante saber.

Percy Alberto Martín Chinchilla Villanueva

Yo me encuentro siempre muy agradecido, porque he aprendido mucho de los maestros que están aquí presentes. Yo vengo de una familia que siempre se ha dedicado al arte, difusores de la música, de la cultura, de la danza afroperuana. Yo he nacido en el Callejón de El Buque, entonces, desde pequeñito vi zapateando a mi tío Caitro, a mi tío Ronaldo ¡papito Ronaldo!, mi tío "Colorado" Enrique. Posteriormente, cuando ya

estoy más grande, llega mi tío Caitro, Iván Villanueva, Rony Campos, Marco Campos, Luchito Casanova, que lo tenía frente a mi casa; bueno, y así vi también a “Huevito” cuando iba a El Buque, y al Maestro Lalo ¡ni hablar!, o sea, nosotros somos como que, ¡todos descendemos de ahí! de ese conocimiento, de esa escuela. Yo admiro muchísimo a todos los que están aquí.

Al principio, mi escuela principal fue la casa y luego, conforme fui avanzando en la vida, llegué a Perú Negro, donde ya me formaron, me dijeron: “¡las cosas son por aquí!”, entonces, incorporé todos estos estándares de lo que era la música, de lo que era la danza, de lo que era el zapateo, la estética, la forma, el estilo. Siempre recuerdo mucho el estilo de Luchito Casanova, a quien siempre he admirado.

Creo que una de las últimas experiencias de un proceso formativo, es cuando perteneces al grupo Perú Negro. Luego, de Lalo recibimos una genial clase maestra, antes de una gira por Europa en el año 98. Veníamos ya trabajando desde el 96-97, preparándonos para esa gira de casi 3 meses y Lalo brindándonos apoyo. Yo estaba jovencísimo, recién empezaba en lo que era la carrera profesional en verdad, y, bueno a Lalo y Gilberto Bramón, los tenía siempre aquí, diciéndome al oído “las cosas son así” y de una manera diferente a cómo se enseña ahora, con una exigencia terrible. ¡Rony Campos era muy fuerte!, entonces teníamos que aplicarnos, porque si no te salía, teníamos que practicarlo “cien mil veces” hasta que salga, desde el movimiento de la pestaña hasta el movimiento de toda la estructura corporal y eso fue genial para mí.

Fue una experiencia enriquecedora, porque posteriormente, cuando ingreso al Teatro del Milenio, llego con este conocimiento y bueno, ahí la experiencia del grupo, centrada en la investigación de la historia de los afrodescendientes en el Perú y lo que querían transmitir a través de la expresión corporal, a través del teatro, fue un espacio propicio para explorar e investigar. Lucho Sandoval fue nuestro maestro, junto con Oscar Villanueva, Jaime Zevallos, el tío Roberto Arguedas en la música, la tía Charo Goyeneche en el canto, y todos ellos, nos conducían a la investigación del cuerpo, de la expresión, del lenguaje, del zapateo, del lenguaje corporal.

Entonces yo soy un aprendiz, soy una “esponja”, siempre tratando de “agarrarle” lo más fino, lo más importante de todo. Así me he venido encaminando y ahora me dedico también a la enseñanza de nuestras manifestaciones culturales: la danza, el zapateo, la percusión, y bueno, yo contentísimo de seguir esta carrera tan linda y dar a conocer nuestras tradiciones culturales.

Agradezco al maestro Lalo, a Luchito Casanova, a “Huevito”, a Lucho Sandoval y a mis compañeros de arte que son Tito [Héctor Arévalo] y Toño [Antonio Vilchez], que viniendo de una generación, digamos, un poco más contemporánea, seguimos en la tradición y nos vamos también un poco para la parte contemporánea, haciendo un poco de lo que se hace ahora. El sonido es tal vez un poco diferente, siempre un sonido actual, pero sin

perder la tradición, que es lo que siempre se remarca, para mantener vivas nuestras danzas, nuestras culturas, entonces ¡vamos pa' lante siempre!

Juan Miranda

¡Claro! Difundir la cultura afroperuana es una labor muy importante. Héctor, sé que tú estabas por participar ¿Cuál ha sido tu experiencia en el contrapunto de zapateo?

Héctor Renán Arévalo Robles

Yo tengo una experiencia un poco traumática con el zapateo, cuento así una cosa muy breve. En mi casa, yo, a diferencia de Percy, por ejemplo, no escuché sino hasta después de los 18 años un cajón, tampoco vi zapatear a nadie, pero entonces mi hermano Andrés y yo sacamos una vena artística. Nosotros mirábamos al lado y no había ningún artista cercano a nuestra casa.

Yo soy de Huaral, mi familia viene de Aucallama. Entonces, yo recuerdo haber ido a Caqui, que es la hacienda que está en Huaral y haberle preguntado a mi tío Pablo Muñoz: “¡tío ¿Qué ha pasado con nosotros? ¿nosotros de dónde venimos? porque, o sea, estamos bailando, y zapateamos y todo, pero ¿de dónde viene la línea?”. Él respondió: “no, hijo, mira, lo que pasa es que mi hermana Edelmira fue bailarina de marinera limeña”. Entonces mi línea viene por ahí, e incluso cuenta una anécdota que uno de los hacendados de Huando, que eran los Graña, vino en un carro a buscar a mi abuela para bailar y le pidió permiso a mi tatarabuela. Era como se hacía antes, en esos tiempos tú venías, pedías permiso a la mamá para poder bailar.

Entonces, mi línea artística fue a través de mi abuela. Pero continuando con esta búsqueda, Guillermo Durand al enterarse de mi interés por el zapateo, me facilitó unos apuntes que tenía y algunas cosas tipeadas en máquina. Recuerdo claramente que vi el nombre de mi tío bisabuelo, que se llamaba Elías Muñoz, y para aquellos que no conocen a Elías Muñoz, él fue el primer alcalde afroperuano, o sea, el primer alcalde de Aucallama. Él era hermano de mi bisabuelo que se llamaba Erasmo Muñoz. Los maestros José Matos Mar y Jorge Carbajal hicieron un libro que en su memoria que lleva el mismo nombre, se titula “Erasmo Muñoz, yanacón del Valle de Chancay”. Eso es para contarles de dónde vengo y de dónde viene mi línea artística.

Mi primer maestro de zapateo fue Daniel Paredes. Él estaba haciendo un taller del “Son de los Diablos”. El segundo maestro que tuve fue Gilberto Bramón y recuerdo mucho que mi hermano Andrés, me llevó a un contrapunto. Me acuerdo que eso fue en un restaurante ubicado en la Costa Verde, y entonces me dice: “Tito, vamos a zapatear”. “Ya, genial”, le digo. Yo pensaba que zapateaba, entonces nos aventarnos al contrapunto y mi hermano se hizo toda la secuencia que yo sabía. Yo me sabía cuatro, cinco pasadas y él se hizo las cinco y me desarmó, pues [risas] ¡y ahora qué hago!, empecé a improvisar y salí muy mal. honestamente, me sentí muy

mal; pero yo hasta ese momento no entendía por qué lo hizo, y ahí nace mi interés por querer aprender. Ya con el maestro Gilberto, fui profundizando un poco más ese trabajo cuando tuve un breve paso por Perú Negro. Ahí también pude ver a Rony Campos zapatear, cuando estaban preparando la coreografía de la “Navidad Negra”. Con Gilberto hicimos el trabajo de “Navidad Negra” también, pero yo considero que aprendí a entender cómo era el zapateo cuando entré a Teatro del Milenio.

En Teatro del Milenio estaba Lucho, estaba Cata Robles, estaba Peta, mi tía Charo Goyeneche y mis otros compañeros que también venían de esa línea. Nuestra propuesta en Teatro del Milenio era tomar la tradición del zapateo para contar una historia, es decir, era coger la rítmica y la tradición para convertirla en un lenguaje. Eso fue algo muy especial y fue así como yo empecé a interesarme en el zapateo y no encontraba fuentes de estudio, no había bibliografía, encontré apenas el artículo que escribió Victoria, creo que fue en el 82, en una revista que se llama “Revista del Folklore”, luego encontré información también en el libro de William Tompkins, Las Tradiciones Musicales de la Costa del Perú que se publicó en el 2011. También el libro que escribió Chalena Vásquez con el que ganó el premio Casa de las Américas en Cuba, pero que habla más de la tradición del atajo, y por ahí, uno que otro artículo, pero no encontré más. Y no fue hasta hace más de dos o tres años que yo hablé con Guillermo Durand, él es investigador, trabajó muchos años en el Instituto Nacional de Cultura, y él me facilitó documentos, apuntes y algunas anotaciones. Todo ese material lo tengo y me ha servido para hoy elaborar un trabajo que se llama “El zapateo afroperuano como espectáculo” que fue lo que me permitió obtener mi bachiller en la Escuela del Folklore, y ahora justo estoy trabajando una investigación más profunda, que habla acerca de cuál es la técnica del zapateo.

Juan Miranda

Ahí te voy a interrumpir para dar respuestas a las preguntas que nos están haciendo llegar y la primera, que me parece muy importante abordar es ¿por qué no hay mujeres zapateadoras? Y yo puedo decir que hay mujeres zapateadoras, si bien en la tradición del zapateo es más predominante la figura de los varones, hoy eso ha cambiado. Por ejemplo, Elizabeth Santa María es una de las zapateadoras “más bravas” y es bastante joven...

“Huevito” Lobatón

¡La chiquitita!

Juan Miranda

¡Claro pues! Ganadora del concurso de zapateo que organizó Héctor Arévalo. Tremenda zapateadora, es una exponente importante. También por supuesto tenemos a Ivon Muñoz Romero, otra brava del zapateo. Ahora, doy paso a los maestros para que compartan otros nombres de mujeres zapateadoras.

“Huevito” Lobatón

¡Luisa Valencia!

Luis Casanova

Me quitó la “palabra de la boca” (risas), Luisa Valencia, es una de las más “bravas”, Vicky Falcón también es muy buena.

Juan Miranda

¡Katalina Robles, también está!

“Huevito” Lobatón

¡Claro también! (risas), mira, mi tía, hermana de mi papá, se llamó Constanza Lobatón, ella es abuela de Luchito Advíncula, jugador de fútbol ¡es mi sobrino! y mi tía fue de las primeras mujeres zapateadoras que yo he visto.

Juan Miranda

Otra zapateadora que yo quisiera mencionar es Nadia Calmet, que también tiene mucha trayectoria. Vive en los Estados Unidos realizando un trabajo muy importante en las artes afroperuanas, entonces, en pocas palabras, para responder contundentemente a la pregunta ¿si hay mujeres zapateadoras! y lo bonito es que esa fuerza está creciendo, ¡Maestro Lalo!

“Lalo” Izquierdo

Mira, si hablamos desde atrás, han habido zapateadoras ¡pues! de la época de Clara Advíncula, Isabel Cuenca de la Gumercinda, Rosa Prada, y pues, ni hablar, Vicky Izquierdo.

Luis Sandoval

Además, yo quería manifestar que por ejemplo, en El Carmen hay una tradición importante acerca de las payitas, ¿verdad? Y todas las mujeres de El Carmen o la gran mayoría desde hace muchos años, han venido zapateando y participando de las payitas. Entonces, también son una presencia de zapateadoras femeninas ¿no?

Luis Casanova

Mira, existe contrapuntos entre mujeres ¡yo lo vi!

“Lalo” Izquierdo

De hecho, cuando nosotros estábamos en Danza negra del Perú, una vez terminados los ensayos, junto con Adolfo Zelada nos íbamos a Lince, a la casa de Lucila Campos. Llegábamos y entre conversación y

conversación se formaba la jarana y llegaba Lucha Reyes a compartir. Dentro de ese compartir cantaba ella por satisfacción de sentirse parte de la reunión, y ahí se “agarraban” a zapatear las chicas, inclusive estaba Gladys Rey. “Esta media pasada no más”, decía, pero participaba. Fue una de las primeras competencias de chicas que hubo, en Lima, estoy hablando al menos de 1966, yo tenía 16 años.

Juan Miranda

Justo tenemos un comentario que dice: “la mejor zapateadora es Rocío Graciela Nicasio Albán”. Aquí quisiera hacer una pequeña aclaración, porque en realidad nosotros, los que estamos presentes y compartiendo este momento, nos constituimos como colectivo simplemente porque accedimos a un fondo del Ministerio de Cultura, y como ya habíamos trabajado antes entre nosotros, también nos agrupamos y hemos estado investigando la práctica del zapateo. Sin embargo, esta noción de colectivo es muy importante y justamente, quisiéramos que se pueda formar un colectivo aún más grande de zapateo y muy importante sería que se integren un colectivo de mujeres zapateadoras.

Ahora la historia de la mujer en el zapateo, es algo que las mismas mujeres tendrían que narrar, así que ahí hay un campo muy rico para la investigación y para la acción también ¿verdad? para ponerse a zapatear y consolidar una generación de mujeres zapateadoras. Ahora, hay otra pregunta

“Lalo” Izquierdo

¡Siempre que sea con pasadas amarradas! en una pasada amarrada se ve al buen zapateador. ¡Chicos, yo ya tengo que retirarme!

Juan Miranda

¡Muy bien! nos despedimos del Maestro Lalo, gracias por habernos acompañado maestro.

“Huevito” Lobatón:

¡Un abrazo, tío Lalo, te quiero mucho!

Juan Miranda

Aquí hay una pregunta muy buena ¿por qué se ha perdido o se está perdiendo el “aguanieve” y qué posibilidades de rescate hay; ya que están aquí las fuentes natas del folklore?.

“Huevito” Lobatón

Por lógica no preguntan ¿el aguanieves es el escobilleo? o ¿es parte del escobilleo? Antiguamente todos los zapateadores entraban a zapatear “escobillando”, ya se perdió ese estilo de zapateo, que consistía en una

pasada de puro escobilleo, se hacían figuras escobillando, ¡pero ya nadie lo practica!; dejé de practicarlo un tiempo. Yo vi escobillando a mis tíos, pero eso es pura práctica.

Luis Casanova

“Huevito”, se desconoce un poco el tema ¿no?, uno puede armar una rutina que tenga una secuencia de zapateo escobillando pero, eso implica el esfuerzo y el conocimiento del zapateador. Así como se puede armar una rutina de punta y taco, se puede inventar una rutina de puro escobilleo. Como bien dices tú, el conocimiento está en proceso de desaparecer del todo, pero hay quienes aún hablan del aguanieve.

“Huevito” Lobatón

Como hay muchos estilos que desaparecieron. Mi papá me hablaba mucho del “caiduco”, me decía: “¡tú sabes, tú sabes, tú no zapateas nada! ¡tú sabes caiduco!”. Yo no sabía qué era “caiduco”. Es un estilo de zapateo que desapareció, porque mi papá nunca lo enseñó, yo no supe nada.

Juan Miranda

El tiempo se nos está yendo rápido. Percy, quisiera darte pie, porque yo, la verdad me acuerdo que en el contrapunto que hicimos en la casa del maestro “Pepe” Villalobos, tú abriste con un “aguanieve”, y la verdad no he visto a nadie más bailar “aguanieve”. Me da curiosidad cómo es que aprendiste, cuál es tu visión sobre la práctica, porque tiene su toque de guitarra específico; si bien es escobillado, tiene su estética, ¿verdad?

Percy Chinchilla

Bueno, sí hay el “aguanieve”. Es uno de los estilos o zapateos más antiguos. La música, el bordón en guitarra creo que lo hizo Vicente Vásquez. Eso aparece en los discos de Socabón de Nicomedes Santa Cruz, allí está la música y el bordón de la guitarra, y también da una explicación de que también hay una parte lenta y una parte rápida. La parte lenta es para hacer la parte del zapateo, y en la parte rápida, se dice ahí que es para bailarlo, o sea, digamos que tampoco he visto lo que es la parte bailada del aguanieve, pero sí la parte zapateada en donde la referencia que tengo, es haber visto a mi tío Pablito, a Ronaldo Campos y a mi Tío Caitro Soto.

Yo me acuerdo que tenía como 12 o 13 años y estaban en una reunión, y dijeron: “¡yo me acuerdo de ese aguanieve!” y Ronaldo con Caitro estaban ahí. Eso creo que fue en La Victoria, en el callejón del Buque, si mal no recuerdo, y comenzaron a hacer unos movimientos de “aguanieve”. Entonces observé y después les hice preguntas como más íntimamente ¿no? y me daban estas mismas explicaciones de lo que era el escobilleo y yo le decía: “¡muévete un poquito para verte!”. A veces no te decían mucho, pero en algún momento sí te explicaban y te hacían ver, entonces ellos son mis mayores referencias.

Después bailé “aguanieve en un contrapunto que hice en la casa de Pepe Villalobos, junto con Toño. Yo abrí, hice una secuencia de “aguanieve” y luego lo he hecho en un espectáculo”. ¡No me acuerdo ahorita de la cantante! Fue en el Cocodrilo Verde. Son esas dos oportunidades en que he podido mostrarlo a nivel de espectáculo y otra a nivel de contrapunto, pero la verdad, es lo que han dicho los maestros, secuencias de escobilleo. Pero como dice Lucho, tú te puedes inventar un montón de secuencias, de zapateo, pero tienes que tener el conocimiento. Si no tienes el conocimiento, la práctica, la resistencia, la rítmica interior de la guitarra y contigo la conexión en el piso o en la tierra.

“Huevito” Lobatón

¡La improvisación sobrino, improvisación, la pasada, movimientos!

Juan Miranda

Ya que justo estamos hablando de demostración aprovechamos y se “echan” unas pasaditas pues, tú Percy acá, Héctor Arévalo también ¿no? a ver si mostramos...

“Huevito” Lobatón

¡Agua!

Juan Miranda

... ya hablamos mucho del zapateo, y nadie ha zapateado; tal vez empiezas tú Percy, de ahí sigue Héctor.

Luis Casanova

¡Luz para mis ojos!

Percy Chinchilla

Voy a zapatear sin sonido de la guitarra, solamente con el ritmo interior y haciendo las pasadas que he aprendido de los maestros. Aquí un zapateo con mucho cariño para el pueblo afroperuano, para todo el Perú y todo el mundo. ¡Vamos! ¡dice así!...

(demostración de zapateo de Percy Alberto)

Juan Miranda

¡Asu (aplausos), bravazo, buena Percy, de lujo! (risas)

“Huevito” Lobatón

¡Una chiquita, un pase para Tito! (risas)

Héctor Arévalo

Vamos hacer una pasada, así a capela y luego vamos a intentar mostrar algo, a ver si sale algo con guitarra. Muy bien, dice así...

(demostración de zapateo de Héctor Arévalo)

“Huevito” Lobatón

... ¡vaya, vaya ... agua! (risas)

Héctor Arévalo

Es muy importante, quiero aprovechar este momento, y ahí están mis tíos, mi tío “Huevo”, Luchito Sandoval, Percy Chinchilla, que es lo importante, que implica no zapatear, si es que no tenemos el famoso “palo”, la guitarra, y como la guitarra y el zapateo hacen la perfecta combinación, y dice más o menos así ¿no? (suspiro) todos sabemos que existen dos líneas melódicas, que es: 1) la línea en mayor, y 2) la línea en menor. Voy hacer una pequeña demostración de la línea en mayor, dice así (demostración-melodía)

“Huevito” Lobatón

¡Agua!

Héctor Arévalo

Vamos en la menor ... (demostración-melodía)

Juan Miranda

Yo te voy a dar un reto, ¡a que no puedes zapatear y tocar al mismo tiempo ¡a ver!

Héctor Arévalo

... tengo mi gancho, veremos qué puedo hacer (demostración de zapateo y guitarra)

“Huevito” Lobatón

Mira sobrino, que he terminado cansado yo (risas)

Juan Miranda

Faltaba Percy Chinchilla, con la quijada de burro ¡ayayay!

Percy Chinchilla

(demostración con la quijada de burro)

“Huevito” Lobatón

¡Ajá! ¡agua, agua!

Juan Miranda

¡De lujo, de lujo!, eh, ahora que estamos pues en la parte creativa ¡uy, ya vino la escoba! a ver, a ver, Percy ¡dale!

Percy Chinchilla

(Demostración con la escoba) ¡ajá, a barrer! (risas)

Juan Miranda

Ya que nos hemos puestos creativos y contemporáneos, voy a aprovechar para darle pie a Antonio Vílchez, quien también es un importante integrante de este colectivo, desafortunadamente, justamente se le cruzaba con un taller ahora, pero él gravó un vídeo con su presentación.

(VIDEO)

(Aplausos)

Antonio Vílchez

Una vez me atreví pues a arrodillarme y a zapatear con las puntas apoyado en mis rodillas, con la base de que el zapateo afroperuano también era una expresión donde se medía la resistencia del bailarín, la creatividad, la sorpresa. Entonces, en ese contrapunto hice un homenaje a Abelardo Vásquez, estuvimos contrapunteando y me tocó hacerlo con Aldo Borja ¡mi maestro! y utilicé esta pasada de rodillas que de seguro se la he visto a Rony Campos, a su hijo Eder Campos. No sé exactamente de quién es, pero a partir de eso, pensé: “¡bueno, que pasaría si sigo haciendo eso de rodillas! y creo un discurso en el cual me canso y ya me quedo arrodillado y ya, aunque sea así arrodillado sigo contrapunteando ¿no? como sacando las últimas fuerzas que tengo ¿no? y sacándole un poco “de cachita” a Aldo. Realmente fue un momento inolvidable para mí, porque, lo quería mucho a Aldo y me enseñó mucho y por eso me atreví a hacerlo con él.

Esta propuesta se la llevé a Lucho Sandoval al Teatro Milenio, la mostré, y él de hecho vio toda una escena teatral a partir de eso y nació pues, la escena de “el monaguillo y el sacerdote” de Kimbafá; donde también se emplea la pasada tradicional para crear una imagen de persignarse e ir haciendo las rodillas ¿no? pero utilizar el zapateo de puntas arrodillado para hacer la confesión con el sacerdote, ¡entonces! ahí cambia los momentos, pero se usa este material.

Así empecé mi búsqueda, hace bastantes años atrás, de encontrar una forma de sentirme para zapatear, pero también inspirándome en los cajoneros de nuestro país, en su técnica, en su toque y en su rapidez, o su virtuosismo, Parodi, Lobatón, etc., Decíamos “¿cómo se puede hacer

esto con los pies?”, tenía información latente y viendo, por ejemplo, una vez unos movimientos de Michael Jackson que eran de tap me dio más inspiración. Los tenía en la mente, hasta que luego conocí a Kim Jones, una bailarina de tap que llega al Perú y baila con Rafael Santa Cruz para el Festival del Cajón.

Ella fue una de las primeras personas por las que tuve contacto con el tap, creo que a partir de ahí y viendo unos videos de Simon Glover, vi que el tap era una manera de zapatear que también me impresionaba. Fue así como me enamoré del zapateo afroperuano, cuando vi a los grandes: Lalo Izquierdo, Aldo, “Huevito”, Manuel, Lucho Vásquez, al Teatro del Milenio y su obra “Noche de Negros”. Esos momentos son inolvidables porque me enamoraron del zapateo, y Lucho no me va a dejar mentir, en un viaje a Francia lo tuve loco diciéndole que me enseñe a zapatear (risa) hasta que pude tomar un taller con él.

Así como me enamoré del zapateo afroperuano, me enamoré del tap porque yo tenía una imagen del tap, pero no era esa imagen del tap la que empecé a ver, era otro estilo, Simon Glover tenía otro estilo, y cuando seguí investigando, había otros estilos muy diferentes al “free style” y entonces empiezo a entender más el tap y a conocer su historia. Conozco a la maestra Header Cornel y además pude vivir en New York un tiempo y así me fui empapando del tap, y como les digo, yo zapateo sintiéndome muchas personas. Tal vez empecé buscando eso, zapateando para encontrar una identidad, de alguna forma no sé si lo he encontrado, pero sí he encontrado muchas, y me siento y divierto mucho y soy muy feliz al zapatear, creyéndome muchas personas. Eso es lo que me permite el zapateo y el tap en su encuentro, y a partir de eso, valoro a las personas, su cultura, el respeto y le da a mi vida un sentido ¡Gracias!

Juan Miranda

¡No solo faltan mujeres, sino que faltan zapateadores y zapateadores de la tradición del atajo en el colectivo! pero esta es una semilla. Los que nos hemos juntado aquí es porque llevamos seis meses trabajando, el año pasado nos juntamos para varias sesiones y hemos escrito una monografía de 99 páginas para el Ministerio de Cultura que queremos que se convierta en un libro. Entonces, exhortamos a los zapateadores y a las zapateadoras a entrar en contacto para hacer crecer el colectivo. Le agradezco muchísimo a los maestros participantes, poco a poco avanzamos, es un “comiencito” y vamos a ver qué cosas siguen saliendo.

Susana Matute

Yo quería agradecer la presencia de todos ustedes, maestros, para esta mesa de apertura del V Encuentro de investigaciones sobre cultura afroperuana, que por quinto año consecutivo y de manera sostenida hemos conseguido realizar. Ustedes nos han ilustrado, realmente de manera gratificante, pero además informativa, porque la gente habitualmente suele ver a los hombres y mujeres afroperuanos bailando, recreando

nuestro arte. Se ven las diferentes manifestaciones que existen sobre el arte afroperuano, sobre la influencia de la cultura afroperuana a través del arte, pero no conocen el esfuerzo, la técnica, la metodología, la sistematización.

Es importante que la danza y la música afroperuana lleguen al conocimiento de la gente, tal cual ustedes lo han expresado, y además una de las cosas que creo que es sumamente importante, es que ustedes contribuyen también a estrechar los lazos para recuperar algo muy importante que es la memoria de la identidad a través de su práctica. No solamente es la recreación a través de la música, de la danza, sino también está la oportunidad de ver que los lazos amicales también se convierten en familiares y que se hace una transmisión de tradición y de experiencias de manera sustantiva. Estamos casi al cierre del mes de la cultura afroperuana, pero estamos a la apertura del encuentro, este es el primer día, y ustedes han sido una excelente entrada, para comenzar este quinto encuentro.

Quiero insistir también en que su presentación nos estimula sobre dos elementos muy importantes que se resaltan a través del Mes de la Cultura Afroperuana, como son la visibilidad y el reconocimiento. Este mes que está dedicado al Maestro Porfirio Vásquez, a través de lo que Ustedes nos han presentado, tenemos más evidencias de su influencia a la cultura en general y al arte afroperuano y a la cultura nacional en particular.

Quiero reiterar mi agradecimiento, estoy pensando que ya el espacio para ustedes no es solo una mesa. Ya merece un encuentro de mayor envergadura y creo que todos van a venir cargados de contenido y de información y sobre todo de oportunidad para que los que están viéndonos aprendan y difundan las cosas que ellos practican.

La cultura es dinámica y recrea. Ustedes son una muestra de eso. ¡Muchas gracias a todos! y la próxima vez sin duda tendremos muchas mujeres también en un encuentro de esta naturaleza. Gracias Maestro Casanova, Maestro Sandoval. Gracias Juan Felipe Miranda, Héctor Arévalo, Percy Chinchilla, Antonio Vílchez, y por supuesto a Alicia y Rosa que hacen todo el trabajo de planificar y realizar este evento con mucho cuidado. ¡Nos vemos la próxima vez!

“LADINOAMÉRICA”: DONDE EL AFROPERUANO Y LA AMÉRICA LATINA SE ENCUENTRAN

Ana Júlia França Monteiro

INTRODUCCIÓN

El siguiente texto presenta reflexiones que forman parte del proyecto de doctorado “Redes del movimiento negro en las dictaduras militares: Perú y Brasil (1968-1982)”, del programa de doctorado en Derechos Humanos en las Sociedades Contemporáneas, de la Universidad de Coímbra. Uno de los principales objetivos de esta investigación es comprender el proceso de organización de los Congresos de la Cultura Negra de las Américas, así como las articulaciones entre los sujetos y las organizaciones del movimiento negro desde una perspectiva transnacional y relacional con enfoque específico en Brasil y Perú.

Esta comunicación tiene por objetivo explorar, a través del lente de la “*amefricanidad*” propuesta por González, los eventos descritos por José “Cheche” Campos en su camino hasta Manuel Zapata, donde propuso la idea de un “Encuentro Afroamericano” en América Latina (Campos Dávila 2007:5). Este episodio sería uno de los propulsores de los Congresos de Cultura Negra de las Américas, evento característicamente “*amefricano*”, de acuerdo con las lentes de análisis de Lélia Gonzalez (Gonzalez, 1988). Los eventos presentados sumaron tres momentos distintos: el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas tuvo lugar en Cali, Colombia, en 1977 y fue organizado y presidido por el médico y antropólogo afrocolombiano Manuel Zapata, con la ayuda de activistas e intelectuales de varios países americanos y africanos. El segundo evento tuvo lugar en

1980, en la ciudad de Panamá y fue presidido por Gerardo Maloney. Por último, el tercer congreso se celebró en São Paulo, Brasil, y fue organizado por el Instituto de Investigación y Estudios Afrobrasileños – IPEAFRO², y presidido por el intelectual, activista y artista afrobrasileño, Abdias do Nascimento.

En su testimonio (Campos Dávila, 2007), parte de un homenaje a Manuel Zapata, presidente del I Congreso de Cultura Negra de las Américas. Campos describe su viaje a Colombia y las ideas de algunos liderazgos del movimiento negro en diferentes países de Latinoamérica (Campos Dávila, 2007). Su objetivo principal era realizar un evento que hablara de los problemas de la población negra en diferentes contextos del continente, donde daban “un brinco de la problemática nacional a la continental” (Zapata Olivella, 2016:69).

La propuesta de esta comunicación es plantear que estos movimientos, en sus andanzas en Sudamérica y América Central, han promovido una de las primeras oportunidades de hablar de la Negritud y de la América Latina en conjunto. Esto concretiza uno de los deseos del Coloquio “*Négritude et Amérique Latine*”, evento que ocurrió en Senegal, en 1974, organizado por Léopold Sédar Senghor, precursor del movimiento Negritud (Carneiro, 1981; Valero, 2020). A partir de estas articulaciones en Senegal, Colombia, Perú y otros, es posible ver una brillante ilustración de lo que Lélia Gonzalez ha estructurado como la categoría político-cultural de “América”, donde, si pensamos en las contribuciones de los africanos en *diáspora* para la construcción de identidad y cultura de los países latinoamericanos, al mismo tiempo que tomamos en cuenta la desaparición de sus identidades y contribuciones históricas, empezamos a descubrir y analizar las identidades al mismo tiempo afro y latinoamericanas, el que Gonzalez propone ser el *ameficano*.

A pesar del énfasis de Gonzalez en Brasil, donde clasifica a todos los brasileños como “*ladinoamefricanos*”, Gonzalez también hizo referencia a sus contactos con manifestaciones y eventos promotores de cultura e identidad negras en otros países americanos —o “*amefricanos*”— e informa similitudes en los discursos e historias, donde la presencia afro influencia las lenguas y lo que es abordado por el Estado y sociedad como “cultura popular” o nacional, en verdad tiene sus orígenes entre los pueblos afro y amerindios.

Para el propósito de este texto, aunque las teorías presentadas están fuertemente alineadas tanto con los sujetos descendientes de los pueblos africanos como con los pueblos originarios de las Américas, ambos grupos que sufrieron y sufren el proceso de colonización y sus dinámicas de poder y opresión, elegí centrarme en la comunidad afrolatinoamericana. Esto tiene como base el enfoque de la tesis doctoral que se está desarrollando a partir de la citada investigación.

2 El IPEAFRO, *Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros*, fue creado por Abdias do Nascimento, en 1981.

ENFOQUE RELACIONAL

El enfoque relacional nos permite ampliar la percepción que tenemos sobre lo que es el proceso de racialización y el racismo. Las dinámicas que los involucran no son aisladas, sino que forman parte de un todo y busca ampliar lo que, en un principio, podría verse como un enfoque comparativo (Feldman, 2016). Lo que entiendo como diferente entre la perspectiva comparativa y la relacional es precisamente este esfuerzo por ampliar las variables que intervienen en los contextos en los que queremos profundizar. Es decir, como señala Feldman (2016), se trata de un esfuerzo por «repensar las estructuras de comparación y la historia de sus usos para hacer justicia en contextos poscoloniales y globales del presente y del pasado» (Feldman, 2016:107). Un estudio comparativo supone que hay congruencia y simetría entre lo que se compara, mientras que un enfoque relacional entiende que esa simetría no es perfecta, que implica las dinámicas de poder presentes en ese contexto, las diversas experiencias de los sujetos involucrados en un tiempo y espacio determinados. En otras palabras, el enfoque relacional no se limita a reducir el espacio y el tiempo, sino también los sujetos y sus diversas experiencias en este espacio y tiempo. Hay convergencias que nos permiten atrevernos a analizar estos contextos, pero el esfuerzo por prestar atención a las peculiaridades es igualmente importante.

Como nos han mostrado Lélia González, Paul Gilroy y muchos otros autores, hay experiencias similares que reúnen a los sujetos negros e indígenas y la experiencia de la explotación colonial en común en las Américas, y especialmente en América Latina y el Caribe. De hecho, el intento de unificar y generar una “comunidad imaginada” (Anderson, 1991) por parte de los grupos dominantes es, en muchos sentidos, similar en estos diversos contextos. Los procesos de colonización y esclavización de los sujetos africanos e indígenas y sus descendientes son similares en casos como Brasil, Cuba, Haití, Perú, Colombia, etc. Sin embargo, en cada uno de estos espacios, lo que se generó, a partir de cada contexto, tomó direcciones diferentes, aunque “parcialmente” paralelas.

La creación de mitos fundacionales junto con la ideología de blanquear a la población para resolver el conflicto inherente a la dinámica opresiva del sistema racial crea un espacio de igualdad formal, intensificado por el discurso de las teorías liberales, pero que no se manifiesta en la práctica. Estos Estados multiculturales o, en el caso de Brasil, la democracia racial, alineada con la idea de una democracia liberal, da como resultado el borrado de las diferencias e identidades y lo “igual” se basa en lo que gira en torno al cuerpo masculino (Phillips, 2011), blanco, cis, etc. La igualdad, por tanto, no se cumple en la práctica. La incapacidad de promover esta igualdad en la práctica, reduciendo a todos a un sujeto hipotético —y basado en la clase dominante— se manifiesta en las desigualdades que observamos a diario. Así, el planteamiento universalista en el que “todos son iguales”, ya que sería el fruto de lo nacional, el paraguas que abarca —o anula— todas las diferencias, promueve de hecho la profundización de estas zonas de exclusión. A la luz de Frantz Fanon:

¿Qué quiere el hombre?

¿Qué quiere el hombre negro?

Si yo quisiese ganarme a pulso el resentimiento de mis hermanos de color, yo diría que el Negro no es un hombre.

Hay una zona de no-ser, una región extraordinariamente estéril y árida, una cuesta calva, a cuyo término puede nacer un auténtico surgimiento. En la mayoría de los casos, el negro no goza del beneficio de realizar este descendimiento a los verdaderos Infiernos. (Fanon, 1973:8).

Es decir, el hecho de no encajarse en el estándar establecido como el que debe y puede tener igualdad de derechos: el hombre blanco, cis, heterosexual, etc. significa que los hombres y mujeres negros no están incluidos en la posibilidad de la igualdad. En este texto, Fanon seguía limitando su escritura al término "hombre negro" y hoy en día se amplía al lugar del discurso de las diversas intersecciones, como la experiencia de las mujeres. Es un tema que merece atención y estudio.

Siempre en la misma línea, lo que ocurre en la práctica y dentro de la dimensión construida y afianzada durante siglos no sólo en las Américas, sino en otros contextos de colonización, es la generación de dinámicas de poder basadas en dicotomías: una existe en relación con la otra. La legitimación del poder y cómo percibimos lo que nos rodea está directamente influenciada por lo que entendemos como tiempo y temporalidad (Santos, 2002). Para continuar esta reflexión, la crítica de la razón metonímica (Santos, 2002:241) nos proporciona herramientas para entender la lógica de los mitos fundacionales, la democracia racial y los Estados multiculturales, muy presentes en los discursos del Estado del siglo XX en América Latina y el Caribe. Esta lógica consiste en asociar constantemente la parte y el todo, donde el todo se superpone a las partes y se dice que es homogéneo. Las partes no existen sin el todo. En este sentido, estas dicotomías se caracterizan por la simetría y la jerarquía. La primera siempre se manifiesta de forma horizontal, pero oculta una relación vertical y jerárquica. El todo siempre destaca como superior a las partes y no es más que una de las partes transformada en referencia (Santos, 2002). Existe aquí un paralelismo entre la lógica de la democracia liberal, los discursos de la democracia racial y los Estados multiculturales. Al pensar en un Estado homogéneo caracterizado por la democracia racial, aludimos falsamente a la igualdad formal como igualdad en la práctica. Sin embargo, es necesario entender que este "todo", ejemplificado aquí por lo nacional, es sólo una manifestación más del poder de los grupos que ya eran dominantes, en este caso, el colonizador. Una vez más, el artificio utilizado en el sistema de control, sigue perpetuando la exclusión y las desigualdades de los grupos marginados antes por el sistema colonial y ahora por la reproducción de la colonialidad dentro de estos espacios y tiempos, pero sólo escondido detrás de un discurso igualitario que sólo logra beneficiar a una pequeña parte de esas sociedades y excluye a los que no pertenecen al patrón dominante designado.

Esta lógica genera dicotomías donde uno está en relación con el otro: civilizado/primitivo; Norte/Sur; blanco/negro; hombre/mujer, etc. Por lo tanto, cuando Fanon escribe que “el hombre negro no es un hombre”, es precisamente para señalar que el hombre negro es, o existe, en relación con otro referencial: el hombre blanco, poseedor de los privilegios dentro del sistema de dominación racial. Es decir, al existir en relación con otro, acaba restringido a una “zona de no-ser”, siendo imposible (o casi imposible) desligarlo de este conjunto -que es el referencial dominante. Santos (2002) propone que la crítica a esta lógica metonímica es fundamental para el rescate de aquellas experiencias que han sido borradas e invisibilizadas, como es el caso de los sujetos indígenas y africanos esclavizados y sus descendientes en el continente americano.

En palabras de Abdias do Nascimento (1978, pág. 89):

La asimilación cultural es tan efectiva que la herencia de la cultura africana existe en un estado de confrontación permanente con el sistema dominante, diseñado precisamente para negar sus bases y fundamentos, destruir o degradar sus estructuras. (...) Tanto los obstáculos teóricos como los prácticos han impedido que los afrodescendientes se afirmen como elementos integrales, válidos y autoidentificados de la vida cultural y social brasileña. En efecto, la manifestación cultural de origen africano, en la integridad de sus valores, en la dignidad de sus formas y expresiones, nunca han sido reconocidas en Brasil, desde la fundación de la colonia (...) (Nascimento, 1978).

Volviendo al principio de esta reflexión donde abordaba la comparación y la relacionalidad como herramientas para interpretar estas realidades, si tomamos en consideración la cuestión de las dicotomías, las zonas de no-ser y las diversas experiencias que estos pueblos sufrieron en busca de la supervivencia bajo contextos de opresión y violencia justificados por la lógica colonial y reproducidos incluso después del fin de los sistemas coloniales, es interesante observar que el enfoque relacional se muestra más completo y comprensivo. Es prácticamente imposible considerar absolutamente todas las referencias que implican esos contextos específicos, pero el esfuerzo por pensar en los más variados aspectos de la lógica de la dominación colonial, así como lo que resultó en cada contexto de tiempo y espacio, parece prometedor para pensar en la promoción de la igualdad en la práctica.

EL ATLÁNTICO NEGRO

Para comenzar la discusión, propongo presentar el concepto del “Atlántico Negro” y sus repercusiones con respecto a la Modernidad. Paul Gilroy señala que, como negro y europeo, es necesario disponer de ciertas herramientas de “doble conciencia”, ya que los discursos imperantes de racismo, nacionalismo y etnicidad absolutista se articulan en el espacio político y social de tal manera que no pueden ocupar el mismo espacio al

mismo tiempo. El poder cultural dominante se basa en la dicotomía blanco y negro, (Gilroy, 2002:34) donde las dinámicas se asocian a las expresiones de nacionalidad y etnia, generando un proceso antagónico de control de lo que sería la “pertenencia” en estas esferas. Este sistema, de hecho, se constituye como una forma de control social, donde la nacionalidad se superpone a la raza y la raza es una construcción del sistema colonial. En este sentido, al explorar la diáspora africana y lo que le es inherente, se entiende que los pueblos negros están “dispersos en estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria” (Gilroy, 2002:35), lo que Gilroy llama el “Atlántico Negro”.

De esta manera, podemos entender:

(...) el Atlántico negro como un mismo mutable: las experiencias de la diáspora negra son formaciones transculturales e internacionales de las que surgen diferentes maneras de construir identidades culturales, raciales y políticas en relación con la modernidad y en la modernidad, que era, originalmente, una manera de pensar del Occidente. (Oliveira, 2011 – traducido del portugués por la autora)

De este modo, todo lo que se produce desde el Atlántico Negro se transmuta y se adapta a cada contexto tanto en consideración de la modernidad de forma externa a ella, como formando parte de ella misma. Estas mutaciones, aunque tengan una base común, tendrán diferentes manifestaciones asociadas, entre otras cosas, al tiempo y al espacio donde se produzcan.

De este modo, este mismo mutable está sujeto a la dinámica que lo engloba y hay un flujo dinámico de información, descubrimientos, reconocimientos y culturas que se producen y generan a partir de él. En este ámbito, el “sistema de comunicación global constituido por flujos” (Gilroy, 2002) propone una articulación y tránsito de ideas dentro del Atlántico Negro, donde se produce un desplazamiento de diversas formas de las culturas negras. El flujo es dinámico y multifacético y lo que Gilroy propone para la cultura se puede utilizar en otros campos, lo que permite un mejor campo de comprensión de los procesos en torno a estas culturas negras (Maia, 2020).

Con el Atlántico Negro en mente, pasaré, a continuación, por las corrientes teóricas de la Negritud y el Panafricanismo, ideologías que influyeron fuertemente en la construcción de estos procesos dispersos inherentes a la misma estructura que fueron fuente de inspiración directa para los Congresos de Cultura Negra de las Américas.

NEGRITUD Y PANAFRICANISMO

Estos dos movimientos diaspórico-africanos se elaboraron y ampliaron a lo largo del siglo XX. Aunque no son manifestaciones de una misma idea, van juntas y tienen puntos de convergencia que pueden

contribuir a la comprensión de las influencias intelectuales africanas y afro-diaspóricas en las Américas (Munanga, 2016). Por lo tanto, creo que es posible asignarlos como parte del “mismo mutable”, mencionado anteriormente.

El movimiento panafricanista surgió en el contexto de los Estados Unidos y las Antillas Británicas a principios del siglo pasado. Henry S. Williams organizó el primer encuentro panafricanista en 1900 y, tras la Primera Guerra Mundial, se produjo una expansión de las ideas allí expuestas que fue dirigida por W.E.B. Dubois y Georges Padmore. Con principios basados en la unión a favor de la independencia colectiva y un enfoque de lucha contra el colonialismo siempre de forma colectiva. La negritud surgió como movimiento literario e intelectual en los años 30, en París, fundado por estudiantes negros procedentes de la diáspora de las Antillas francesas y del África colonizada, con Léopold Sédar Senghor, León Gontran Damas y Aimé Césaire como fundadores, cuando empezaron a percibir los conflictos y contradicciones en que se basaban las políticas de asimilación. Se creía en la universalidad de la “civilización occidental” como paradigma y esto comenzó a desmoronarse cuando se comprobó la farsa de tales ideales (Munanga, 2016).

Mientras tanto, el enfoque del panafricanismo se centró originalmente en comprender cuál era la herencia africana o lo que quedaba de ella en el contexto de la población negra de Estados Unidos. ¿Se habría conservado la historia y la identidad africanas en el contexto de la esclavitud o se habría olvidado y borrado durante el proceso de opresión y colonización? En el ámbito del panafricanismo surge la misión de rescatar estos orígenes y revertir el sentimiento de rechazo y no pertenencia de la población negra en esta sociedad. Langston Hughes y W.E.B. Du Bois son considerados los padres de esta corriente y, a partir de ahí, se inició un proceso de exaltación de los orígenes africanos y de rescate de la memoria, la historia y la identidad de estos pueblos. En este contexto, la Negritud surge como movimiento intelectual y el Panafricanismo como movimiento político unidos por la crítica al colonialismo y la exaltación y rescate de estos orígenes borrados, en un intento de reconectar con las culturas e identidades oprimidas y asimiladas durante siglos, ya sea con la colonización de conquista y esclavización de los sujetos africanos, o con la colonización y ocupación del continente africano, más recientemente (Munanga, 2016).

Estas vertientes se sembraron en todo el mundo y sirvieron de base para las luchas de liberación en diversos contextos y con carácter anticolonial y esclavista (Munanga, 2016; Nascimento, 1980). Sus influencias se perciben con fuerza en los acontecimientos que tuvieron lugar entre 1977 y 1982 y tuvieron que adaptarse al contexto latinoamericano. En la siguiente sección, busco presentar lo que considero una de las expresiones del panafricanismo y la negritud en las Américas. El concepto de una “*América Ladina*” de Lélia González entra como clave que nos permite adentrarnos en el Atlántico Negro en el contexto latinoamericano y, más concretamente, pretende mostrar los caminos comunes recorridos por

los pueblos de la diáspora africana en suelo ladino-africano. Por lo tanto, antes de pasar a los acontecimientos propiamente dichos, es importante explorar esta categoría, que nos proporciona las herramientas para pensar en lo que sería ese Atlántico Negro generado a partir de la esclavización de los pueblos africanos y sus descendientes en un contexto que tiene puntos en común, pero también peculiaridades.

LÉLIA GONZALEZ Y LA AMÉRICA LADINA

Lélia González nos presenta el término “*América Ladina*” acuñado por la autora. La propuesta, desarrollada a partir de los contactos con las manifestaciones culturales negras en Latinoamérica, busca abarcar el protagonismo de la población negra en las culturas y sociedades latinoamericanas (Gonzalez, 1988). Es innovador porque desafía frontalmente los mitos fundacionales de los nacionalismos construidos en el continente latinoamericano. Con un enfoque en el que Brasil es el eje central, la autora extrapola su contexto a las formaciones sociales de los países vecinos y nos proporciona una importante herramienta de análisis para la actuación del Atlántico Negro en América Latina.

En estas sociedades, los mitos fundacionales basados en los ideales nacionalistas y en la construcción de sociedades pluriculturales o multiculturales, así como la propia idea de una democracia racial brasileña, sirvieron como herramienta de control a través de la apropiación de las identidades minoritarias, generalmente, afro y amerindias. González sugiere que todos los brasileños serían *ladinoamefricanos*, ya que prescindir del papel de los sujetos originarios de África y de los pueblos originarios de América, sería contar sólo una parte de la historia y, en consecuencia, *ladinoamef리카na* (Gonzalez, 1988). Al mismo tiempo, una *amefricanidad denegada*³ sería una causa inherente al “racismo brasileño” o al mito de la democracia racial (Gonzalez, 1988).

La política de blanqueamiento, utilizada como política de Estado a finales del siglo XIX y principios del XX contribuyó en gran medida al borrado de identidades y a la apropiación cultural para que las producciones y manifestaciones culturales de estas comunidades fueran consideradas parte de lo nacional, como es el caso de varias manifestaciones entendidas como cultura popular y no como provenientes de estos sujetos (Gonzalez, 1988). Así, mediante el uso de términos como “cultura popular” o “folclore nacional” y también asociado a las políticas de blanqueamiento vigentes, se promueve el vaciamiento de las identidades, de las historias, de los sujetos y de su condición de sujetos activos y protagonistas en la formación de las Américas. Al oponer estos ideales nacionalistas a la democracia racial y a los proyectos de blanqueamiento, con el pretexto de la inclusión de todos los grupos presentes en esas sociedades, se produce, de hecho,

3 Expresión freudiana asociada al «proceso por el cual el individuo, aun formulando uno de sus deseos, pensamientos o sentimientos, hasta entonces reprimidos, continúa defendiéndose de él, negando que le pertenezca» (Laplanche et al apud Gonzalez, 1988:69).

la exclusión de las minorías políticas y la aculturación de sus legados e historia. Estas herramientas contribuyen a la profundización del racismo en estas sociedades, sin que se permita siquiera problematizarlo, ya que existe una lógica armónica impuesta a los grupos alineados con el borrado completo de lo que es ser negro en el país.

Existen similitudes entre las manifestaciones culturales latinoamericanas, lo que aproxima la experiencia vivida por las poblaciones negras de América a la de Brasil (Gonzalez, 1988). Mientras que, en la mayoría de los países de América Latina, tras un “giro multicultural” que reconoce la diversidad cultural y los derechos de las poblaciones indígenas en su mayoría, y en menor medida en las poblaciones negras, se presta menos atención al tratamiento del racismo en sí mismo y a la desigualdad racial. Brasil es una excepción en este sentido. Observamos en este punto que la política de blanqueamiento, la definición de “democracias raciales” y Estados pluriculturales, donde lo nacional se impone como de mayor importancia, la consecuencia directa es la invisibilización de los problemas que históricamente sufrieron y sufren estos grupos marginados.

El proponer una lógica en la que no hay racismo porque todos tienen igualdad formal, trae consigo la ilusión de una igualdad en la práctica que no puede ser refutada, porque allí la dinámica que borra es también la que oprime. En otras palabras, lo que González llama “racismo à brasileira”, cuya existencia se niega, es parte inherente de la formación de estas sociedades. E incluso en los Estados que se autoproclaman multiculturales, en un intento de exaltar la diferencia, no consiguen este objetivo, porque hay una desconexión entre lo cultural y el sujeto, que se acoge a lo nacional como supremo y, como vimos antes con Gilroy, no puede convivir con la otra identidad y los sentimientos culturales. En la práctica, si se habla de una “democracia racial” o una nación “multicultural”, también se puede hablar de una ignorancia sobre los que han sido oprimidos históricamente y sus problemas sociales, económicos, políticos y de otro tipo.

El proceso colonial, basado en la amplificación de las desigualdades y su conversión en práctica común en las sociedades, fue una experiencia que el continente americano vivió durante siglos (Césaire, 1978). El resultado de la opresión y la violencia reverbera hasta nuestros días y se perpetúa en los pueblos explotados, ya sean indígenas o sujetos esclavizados africanos. Aún hoy, este impacto se hace sentir en los más diversos ámbitos de la vida de estos sujetos y en las dinámicas de poder dentro de estas sociedades (Gonzalez, 1988). Así, la categoría político-cultural de *América Latina*, una América Latina que incluye y que centraliza estos sujetos oprimidos, es una herramienta que permite pensar en el rescate de las historias e identidades de esos grupos, lo cual es el primer paso para combatir los mitos fundantes nacionalistas y pensar en estrategias activamente antirracistas. Además, como explica Aimé Césaire en el “Discurso Sobre el Colonialismo”:

Una civilización que se muestra incapaz de resolver los problemas que suscita su funcionamiento es una civilización decadente.

Una civilización que escoge cerrar los ojos ante sus problemas más cruciales es una civilización herida.

Una civilización que le hace trampas a sus principios es una civilización moribunda. (Césaire, 1978:13)

Si la lengua, la historia, la cultura están directamente influenciadas por estos grupos, estos no deben ser secundarios o reducidos sólo a una aportación cultural despojada de quien la creó por la dinámica de poder vigente. Son protagonistas en la formación de los países latinoamericanos y sus luchas por la sobrevivencia en estos contextos deben ser reconocidas y debatidas, de ahí el ladino del neologismo creado por González. Reconocer su papel y reconocer la opresión nos permite desarrollar herramientas para combatir las diversas situaciones de desigualdad y violencia que estos grupos siguen sufriendo en la actualidad. En un contexto en el que las ideologías del blanqueamiento sirvieron como herramienta de borrado cultural y permitieron a la sociedad “negar” el racismo estructural existente en todos los espacios de la vida social, económica y política, es necesario y urgente rescatar historias y luchas y ejemplificarlas, para construir una sociedad verdaderamente igualitaria (Gonzalez, 1988).

Es en este contexto que entiendo los Congresos de Cultura Negra como eventos que exudan esta esencia de la *Amefricanidad*. Si bien estos hechos se produjeron antes de que González acuñara el término *Ladinoamérica*, cuando se considera la dinámica y los debates que se produjeron a nivel transnacional y en un contexto en el que varios países latinoamericanos atravesaban regímenes autoritarios, entre ellos Brasil, esos hechos se vuelven aún más interesantes, si se piensa en el carácter transnacional que tuvieron al debatir las corrientes de la Negritud en América Latina. En este sentido, el enfoque relacional puede servir de apoyo para comprender mejor el contexto en el que se insertan los congresos.

JOSÉ CAMPOS DÁVILA Y EL RECORRIDO PARA EL PRIMER ENCUENTRO AFROAMERICANO

En su homenaje a Manuel Zapata, médico, antropólogo y activista afrocolombiano, José Campos nos cuenta su trayecto por Sudamérica que lo lleva a una conferencia de Zapata. Justo antes de llegar a Bogotá, Campos había estado en Esmeraldas, Ecuador, zona con gran influencia afro y, donde, el poeta Antonio Preciado le había encargado difundir la idea de un “Primer Encuentro Afroamericano del continente” por Latinoamérica. Campos, cuando llega a la conferencia de Bogotá menciona la idea a los que estaban ahí y Zapata se encarga de organizar el evento, en conjunto con Campos y otros representantes del mundo afrolatinoamericano, (Campos Dávila, 2007).

Campos integraba la Asociación Cultural de la Juventud Negra Peruana - ACEJUNEP, fundada en 1969 por jóvenes negros y peruanos, sin más objetivos que el de canalizar becas universitarias de los E.E.U.U.

para jóvenes afroperuanos. Sin embargo, en determinado momento hubo discusión sobre el tema de ser “negro” y ser “afrodescendiente” (Mori *apud* Valdivia Vargas, 2013:66). En entrevista a José Campos, uno de los fundadores de la ACEJUNEP, él menciona

En esa discusión había posiciones como la de Teresa Cotito, que decía ‘¿Qué es eso de afros? Nosotros somos negros peruanos’. **Es que todo el mundo quería sentirse ‘negro’. Era el momento de la negritud.** Entonces se comienza a crear conciencia en torno a esa categoría [...]” (entrevista con José Campos *apud* Valdivia Vargas, 2013:66).

A partir de este relato, se puede percibir la influencia de los movimientos, especialmente la corriente de la Negritud, sobre las discusiones en el mundo afro de Latinoamérica.

Además de ser el “momento de la negritud”, el texto de apertura de la circular de convocatoria para el Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas, organizado por la Asociación Cultural de la Juventud Negra Peruana, por el Centro de Estudios Afrocolombianos y por la Fundación Colombiana de Investigaciones Folkloricas explica:

Nunca antes como ahora, se hace necesario reunir todas las fuerzas sociales y culturales para afirmar la identidad del negro en las Américas. Esta tarea implica reivindicar a los afrodescendientes africanos que (...) vienen sufriendo las postergaciones heredadas del sistema esclavista.

(...) La población negra, mulata y zamba de las Américas reclama su identidad dentro de los contextos culturales americanos y para ello es imprescindible unificar las ideas y planteamientos sobre el origen, desarrollo y protección de las culturas africanas en las Américas.” (Fundación Colombiana de Investigaciones Folkloricas, 1988)

Como ha sido mencionado, este fue un evento que, de acuerdo con el testimonio de Campos, tuvo su impulso inicial cuando él encontró a Zapata. Evidentemente, los países latinoamericanos y la comunidad afro internacional también estuvieron pasando por cambios. Aquí, como ha dicho Gonzalez (1988), se puede comprender que la “cultura” es una forma de resistencia. El racismo, en las sociedades latinas es comprendido por Gonzalez como un racismo por “denegación”, es disfrazado por la asimilación de culturas y el mestizaje. Durante el periodo de esclavitud en el continente, los africanos sufrieron una represión fuertísima con respecto a sus culturas (Gonzalez, 1988). En otras palabras, el viaje de Campos por Ecuador y Colombia que lo lleva a un encuentro con Zapata y a la organización del Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas, pueden ser comprendidas dentro del universo de la *América Ladina*, que buscaba centralizar el rol del negro en la historia y cultura del continente,

además de reconocer la cultura afro que por muchos siglos había sido borrada de la historia y la sociedad en todos sus ramos: danza, lengua, música, religión entre otros. La diáspora africana sería un elemento en común y la resistencia cultural sería una manera de atacar el racismo existen en Latinoamérica, ya que este tendría un elemento peculiar, por no ser necesariamente explícito. Al contrario del modelo de racismo abierto, predominante en el modelo colonial anglosajonas y germánicas, donde no se hablaba en mestizaje y había una segregación explícita de personas no-blancas.

La proximidad de Gonzalez con manifestaciones afrolatinoamericanas, así como la experiencia de militancia en Brasil, le permite hacer un brillante análisis de las similitudes de los procesos que vivieron los pueblos negros de Latinoamérica. Lo que, muchas veces llevaba clasificaciones eurocéntricas de “cultura popular” o “folklore nacional”, sin llevar la contribución Afro y Amerindia en consideración, a través de pensar una América indisociable de las contribuciones de estos pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, B.

1991 *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

CAMPOS DÁVILA J.

2007 Manuel Zapata Olivella, Gabriel García Márquez, Jorge Artel Alcázar y otras vainas colombianas. *Cuadernos de Bitácora*, 1, Lima, Editorial San Marcos.

CARNEIRO, J.

1981 Negritude e América Latina. *Revista De Antropologia*, 24, 75–84.

CÉSAIRE, A.

1978 *Discurso sobre o colonialismo* (1a ed.). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

FANON, F.

1973 *Piel negra, mascararas blancas*. Buenos Aires: Editorial Abraxas.

FELDMAN, K. P.

2016 *On relationality, on blackness: A listening Post*, 107–115. Disponible en <https://doi.org/10.1215/00104124-3507892>

FUNDACIÓN COLOMBIANA DE INVESTIGACIONES FOLCLÓRICAS

1988 *Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas*. Cali, UNESCO; Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas.

GILROY, P.

2002 O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. *Estudos Afro-Asiáticos (Vol. 24)*. Disponible en <https://doi.org/10.1590/s0101-546x2002000200008>

GONZALEZ, L.

1988 A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92/93), 69–82.

MAIA, J. L.

2020 *Trânsitos Sul-Atlânticos: o Centro de Estudos Afro-Asiáticos e a circulação de referenciais de cultura negra na diáspora africana*, Rio. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MUNANGA, K.

2016 Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro. *Ilha Revista de Antropologia*, 18(1), 109. Disponible en <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2016v18n1p109>

NASCIMENTO, A. do.

1978 *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (1st ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

NASCIMENTO, E. L.

1980 *Pan-Africanismo na América do Sul: emergência de uma rebelião negra*. Petrópolis: Vozes e IPEAFRO.

OLIVEIRA, F. N. De.

2011 Modernidade, política e práxis negra no pensamento de clóvis Moura. *PLURAL, Revista do programa de pós-graduação em sociologia Da USP*, 18(1), 45–64.

PHILLIPS, A.

2011 O que há de errado com a democracia liberal? *Revista Brasileira de Ciência Política*, (6), 339–363. Disponible en <https://doi.org/10.1590/S0103-33522011000200013>

SANTOS, B. de S.

2002 Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237–280. Retrieved from http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF

VALDIVIA VARGAS, N.

2013 *Las organizaciones de la población afrodescendiente en el Perú. Discursos de identidad y demandas de reconocimiento* (1st ed.). Lima: Grupo de Análisis para el Desarrollo - GRADE.

VALERO, S.

2020 *“Los negros se toman la palabra” - Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas: debates al interior de las comisiones y plenarias.* Bogotá: Pontifica Universidad Javeriana.

ZAPATA OLIVELLA, M.

2016 Textos Inéditos - IV Congreso de Cultura Negra das Américas. *D'Palenque - Literatura y Afrodescendencia*, I(1), 69-73. Disponible en <http://dpalenque.com.pe/2019/07/13/revista-dpalenque-formato-virtual-de-libre-acceso/>

DANDO ROSTRO A NUESTRA HISTORIA

Augusto Zavala Rojas

INTRODUCCIÓN

En la actualidad es indiscutible el importante aporte afroperuano a la identidad, cultura y tradición nacional, sin embargo, para muchas personas ese aporte está relacionado solo a temas como la gastronomía, la música, la danza o el deporte. Aportes que sin duda son meritorios e importantes, pero que indudablemente no son los únicos.

Pues es indudable que, a poco de celebrar nuestro bicentenario como República, para muchas personas resulta aún difícil el identificar a afroperuanos o afrodescendientes dentro de nuestra historia pasada.

Esto debido a una serie de motivos, como por ejemplo la invisibilización o ausencia de la presencia afro en nuestros libros de historia, la falta de difusión de nombres y hechos históricos donde hubo una importante participación afro, la ausencia de rostros de afroperuanos en nuestras galerías históricas.

Otro motivo es que los peruanos conocemos a determinados personajes históricos, pero no los identificamos como afroperuanos o como afrodescendientes, como es el caso de Micaela Bastidas, Ricardo Palma o el expresidente Luis Miguel Sánchez Cerro, solo por dar unos ejemplos, hecho que se refuerza con las imágenes que tenemos de ellos, las cuales no nos permiten identificarlos como afrodescendientes.

Del mismo modo, muchos peruanos saben de la importancia y trascendental contribución histórica de determinados personajes, pero no saben de su afrodescendencia como es el caso de los artistas Pancho

Fierro, Pablo Rojas o José Gil de Castro, solo por mencionar algunos nombres.

Todo esto ayuda a reforzar estereotipos y que la población afroperuana siga sufriendo de racismo, xenofobia y exclusión.

La presente ponencia desea compartir una actividad que se inició en el Museo Nacional Afroperuano y que se concretó en la Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao, una de las ciudades del país con mayor presencia afro, la cual hemos titulado "Dando rostro a nuestra historia"

DANDO ROSTRO A NUESTRA HISTORIA

El Museo Nacional Afroperuano

El **Museo Nacional Afroperuano** se inauguró el 4 de junio del 2009, con el objetivo de dar a conocer sin ningún tipo de apasionamiento ni resentimiento, y con una estricta observancia de la verdad histórica, cómo se inició la presencia afro en nuestro territorio y cuál es el aporte afroperuano a nuestra historia, cultura, tradición e identidad.

Este museo se hizo realidad sumando los esfuerzos de una serie de personas e instituciones agrupadas en lo que en ese momento se llamó la **Mesa de Trabajo Afroperuana del Congreso de la República**.

Para lograr sus objetivos el **Museo Nacional Afroperuano**, además de una propuesta museográfica permanente, se valió de una serie de actividades como exposiciones temporales, charlas, seminarios, talleres, investigaciones, entre otras actividades.

Todas estas acciones permitieron que el **Museo Nacional Afroperuano**, a pesar de lo reducido de su espacio y otras limitaciones, lograra tener una visita mensual de aproximadamente 6 000 personas, en su mayoría escolares de nivel secundario, el cual era el público objetivo del museo.

Con el objetivo de poder tener una mejor propuesta cultural y recabar información de diferente tipo que le permitiera tener actividades más adecuadas, el **Museo Nacional Afroperuano** utilizó a sus visitantes para realizar una serie de encuestas.

Poco después estas mismas encuestas y otras actividades las cuales era especialmente programadas como entrevistas y focus group nos permitieron determinar el nivel de conocimiento de los visitantes a determinados temas que nos interesaba analizar.

Es así como en una de estas actividades de búsqueda de información, se preguntó a los escolares visitantes del museo:

¿Cuál es el aporte de los afroperuanos al Perú actual? y

¿Quiénes son los afroperuanos más destacados de nuestra historia?

Para la primera pregunta, *¿Cuál es el aporte de los afroperuanos al Perú actual?*, casi en la mayoría de los casos las respuestas indicaban que el aporte de los afroperuanos al Perú actual estaba relacionado a temas como la gastronomía, la música, la danza o el deporte.

Y para la segunda pregunta, *¿Quiénes son los afroperuanos más destacados de nuestra historia?*, casi todos mencionaban a *San Martín de Porres*, en algunos casos a mencionaban a *Nicomedes Santa Cruz* y en la mayoría de los casos se mencionaban a determinados personajes afroperuanos actuales relacionados al mundo de la música y el deporte.

Acciones del Museo Nacional Afroperuano sobre este tema

Sin lugar a dudas estas respuestas solo reflejaron el desconocimiento de nombres y hechos históricos de relevante presencia afro dentro de la historia del Perú, pues si bien el aporte afroperuano en temas como la gastronomía, la música, la danza o el deporte son importantísimos, sabemos que no son los únicos. Y el desconocimiento de otro tipo de aportes solo ayuda a reforzar estereotipos que son tan dañinos para la población afro del país y no ayudan al desarrollo de nuestra sociedad.

Es por ello que el **Museo Nacional Afroperuano** inició una búsqueda de nombres, historias y hechos de nuestro pasado histórico en las cuales hubiera una importante presencia y/o aporte afro.

En esta búsqueda fue abundante la información encontrada sobre determinados personajes como San Martín de Porres o Nicomedes Santa Cruz, los cuales fueron mencionados por los entrevistados.

Del mismo modo fue abundante la información de otros personajes muy conocidos por los peruanos, pero que la mayoría de la población no identifica como afrodescendientes, como es el caso de los escritores Enrique López Albújar o Abraham Valdelomar, solo por dar unos ejemplos.

Del mismo modo se logró recopilar nombres de muchos otros personajes, no mencionados o “moderadamente” mencionados en nuestros libros de historia, como, por ejemplo:

- **Úrsula de Jesús**, que murió en olor de santidad y quien es llamada por algunos como “la santa olvidada”
- **Tomasa de Alcalá**, o Mamala, quien en el distrito de El Ingenio (Nazca-Ica) inyectó ideas libertarias entre los esclavizados de la zona
- **Antonio Oblitas**, lugarteniente de Túpac Amaru y quien matara al corregidor Antonio de Arriaga, lo que dió inicio a la gesta de Túpac Amaru II
- **Alfredo Maldonado**, conocido como el niño héroe en la Batalla de Arica
- **Catalina Buendía de Pecho**, heroína de la Guerra con Chile
- **Alberto Medina Cecilia**, sobreviviente del Combate de Angamos.

Solo por dar algunos nombres.

Estos y otros personajes tienen historias realmente interesantes e importantes para nuestro país, y demuestran que la contribución afro a nuestra historia, cultural, tradición e identidad, también tiene la sangre y las vidas de muchos afroperuanos.

Estos nombres y hechos son importantes de ser conocidos por la población, por ser una deuda pendiente con estos personajes y para iniciar la construcción de una imagen de Nación más justa e inclusiva.

Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao

Por diversos motivos el “proyecto” pasó a formar parte de las actividades de la **Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao**, institución que representa al Ministerio de Cultura en la Provincia Constitucional del Callao y que, según el censo del 2017, es una de las ciudades del país con mayor presencia afro.

Es por ello que la **Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao** desarrolló una serie de actividades para dar a conocer el aporte afroperuano a la historia, cultura e identidad del país, estas actividades incluyeron exposiciones, charlas, talleres, entre otros, actividades especialmente diseñadas y destinadas a escolares de nivel secundaria de la región.

En relación a las charlas que se realizaron, cuando se tocaba el tema de personajes afroperuanos que tuvieron una destacada participación en nuestra historia, existía el enorme problema de no tener material visual que ayudara a reforzar e ilustrar las charlas.

Pues el tener imágenes de los hechos narrados ayudaría a generar una mejor recordación de lo narrado en la psiquis de los jóvenes asistentes a estas charlas. Igualmente, el tener un rostro de estos personajes ayudaría a generar una mejor empatía, pero ello no era posible por no existir dicho material visual. Contar con ese material, que ilustrara pasajes de la vida y de las acciones de estos personajes, ayudaría mucho a la labor de difusión.

Es imprescindible contar con imágenes que den “cuerpo” a estos personajes, con determinados gestos, posturas y similares que ayudaría a generar una mejor empatía con ellos, ayudando a conocerlos, comprenderlos, percibir sus emociones, sentimientos y generar una conexión.

Recreación de los rostros

Es por ello que la **Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao**, con la invaluable colaboración del joven y destacado artista chalaco **Bernardo Mattos Battifora** se enrumbo en la tarea de dar rostro a estos personajes poco conocidos de nuestra historia e ilustrar pasajes de su vida y obra, pues el soporte visual era de suma importancia para desarrollar ese “recordar” que era el principal objetivo, ya que algunas características

físicas de determinados personajes como, por ejemplo; barbas, peinados, gestos o poses nos hacen recordarlos directamente.

Cabe señalar que en muchos casos algunos cuadros son versiones fidedignas de determinados personajes, sea porque el propio personaje posó para el artista, fueron hechos cuando el personaje estaba vivo o fueron elaborados copiando fotografías tomadas directamente al personaje.

En otros casos, debemos de ser realistas y reconocer que en muchos casos algunos personajes retratados en cuadros son interpretaciones libres de los artistas. Consideraron sus propias expectativas o las de las personas que les encargaron la realización de esos cuadros.

Sin olvidar que, en los últimos años, se está reconstruyendo la historia, tratando de dar rostro a diversos personajes históricos usando técnicas modernas como la reconstrucción facial, método forense que usando los cráneos, permite dar rostro a determinados personajes, logrando respaldar la semejanza entre el personaje y su imagen. Puesto que los restos óseos nos permiten saber el sexo, la edad, la complexión física y las características étnicas del individuo, así como las posibles patologías o traumatismos que este pudiera haber padecido en vida, todo ello con un alto grado de aproximación. Tal es el caso de la reciente recreación de los rostros de algunos santos dominicos peruanos.

Sea como fuere, estas imágenes son las que nos vienen a la mente cuando se habla de estos personajes y con ello nos permite generar una empatía.

Lo real es que es importante poner rostro a los personajes puesto que ello genera una relación interpersonal y emocional que logra la ya mencionada empatía. Asimismo, es importante crear referencias visuales que permitan humanizar a los personajes y recordarlos con mayor facilidad.

En el caso concreto de los afroperuanos nos permite comprender su aporte a la cultura, historia e identidad nacional, rompiendo estereotipos que encasillan su aporte en una serie de actividades que sin duda son importantes, pero que no son las únicas.

Tampoco se puede negar que a lo largo de la historia de la humanidad ha habido una frecuente influencia iconografía del aspecto físico de ciertos personajes históricos. Tomemos como ejemplo el caso de Jesús, que —si somos realistas— debió de haber sido muy diferente al estereotipo de persona blanca, de cabellos castaños y ojos azules que las representaciones de los cuadros clásicos o las películas de Hollywood nos han mostrado con frecuencia.

Como es de comprender, en la actualidad se desconoce cómo eran los rostros y otras características físicas de muchos de estos personajes afroperuanos olvidados, pues no existen relatos que nos indiquen como eran, en la mayoría de los casos no existen cuadros o pinturas de cuando estos personajes vivían, y la fotografía aún no había sido creada.

Los funerales de Atahualpa de Luis Montero

Es por ello, que considerando todo lo narrado y con el férreo deseo de no repetir errores o acciones del pasado, recordamos lo realizado por el destacado artista nacional **Luis Montero Cáceres** (Piura 1826 – Callao 1869) quien al pintar una de sus obras más conocidas “**Los funerales de Atahualpa**”, obra que ilustra las exequias del Inca Atahualpa y que fuera pintada en la ciudad de Florencia (Italia) entre los años de 1865 y 1867 y exhibida en el Perú en el año de 1868, luego de un periplo por otras ciudades del continente y que hoy es propiedad del Congreso de la República y se exhibe en el Museo de Arte de Lima.

Con esta obra Luis Montero trató de romper con los cánones estéticos eurocentristas que imperaba en las artes plásticas hasta ese momento, tratando de buscar y reflejar elementos estéticos más acordes con la realidad histórica.

Es así que, para dar rostro al Inca Atahualpa, el maestro Montero no copio un rostro castizo, sino que uso como inspiración el rostro del pintor arequipeño Francisco Palemón Tinajeros, quien vivió en Florencia por esa época y quien tenía rasgos faciales más acordes a los que debió tener el Inca Atahualpa.



“Funerales de Atahualpa” (1865 -1867), por Luis Montero Cáceres, óleo sobre tela de 3,50m x 5,37m, propiedad del Congreso de la República en custodia del Museo de Arte de Lima.

Es por ello que en la obra de Luis Montero el Inca tiene rasgos más originarios, no así las mujeres pintadas en el cuadro, que, si bien representaban a las esposas y hermanas del Inca, quienes pedían ser

sacrificadas junto con él para poder acompañarlo en la otra vida, estas mujeres tienen rasgos muchos más europeos, lo cual representaba los ideales de belleza de la época.

En este caso las ñustas tenían una tez mucho más clara que el Inca y estaban vestidas con túnicas, las cuales mostraban los hombros descubiertos y estaban descalzas, como era la costumbre en la representación de las mujeres en los cuadros de la época.

Úrsula de Jesús

Es por ello que, al momento de querer dar rostro y otras características a estos personajes afroperuanos poco conocidos, nos valimos de la escasa información recabada por el **Museo Nacional Afroperuano** y principalmente de la creatividad del artista.

Algo que se tenía muy en claro, es que no se quería crear imágenes estereotipadas o fantasiosas de los personajes, como se suele suceder en algunos casos, donde se recrean personajes altos, musculosos, bellos, es decir excesivamente esbeltos.

Por ejemplo, en el caso de **Úrsula de Jesús**, donde se sabía que el personaje era de padres esclavizados, ella nació siendo esclava y que en algunos escritos se le mencionaba como la “mística negra” era indudable el color que debería de tener su piel.

Del mismo modo, sabiendo que desde su infancia vivió dentro del Monasterio de Santa Clara, dedicándose inicialmente al servicio de una novicia y cuando fue religiosa se dedicó a las actividades de cocina dentro del convento en el cual vivía.

A lo cual habría de agregar, que desde la época del Virreinato hasta la actualidad el Convento de Santa Clara de Lima es conocido por la elaboración de dulces conventuales (en la actualidad este convento ha sumado la elaboración de turrones y panetones) era muy probable que **Úrsula de Jesús** fuera una mujer robusta.

Con esta información y estas conclusiones a las que se llegó, venía la pregunta ***¿Qué rostro le damos a este personaje?***

Lo realizado por Bernardo Mattos Battifora

Es por ello, que en este caso el joven artista chalaco Mattos Battifora, tuvo como referencias visuales, fotografías del archivo del **Museo Nacional Afroperuano**, fotografías de los integrantes de la Mesa de Trabajo Afroperuana del Congreso de la República y de amigos afro que con frecuencia asistían a las actividades que el museo realizaba.

No se trató de una copia de sus rostros, sino el considerar algunas características de los mismos para dar rostros a estos personajes.

Volviendo al caso de **Úrsula de Jesús**, se sabía que ella tomó los hábitos alrededor de los 21 años de edad y que murió aproximadamente a los 62 años de edad.

Del mismo modo se tenía claro que se le quería representar con su hábito de Clarisa y con una edad entre los 50 y 60 años.

Es por ello que del archivo fotográfico del **Museo Nacional Afroperuano** se seleccionó a mujeres con características físicas como las señaladas hasta el momento.

Naciendo así la obra "**Úrsula de Jesús, la santa olvidada**" (oleo sobre madera de 100x70cms). Del mismo modo nacieron 5 obras más que representan diversos momentos de la vida de la mística afroperuana.

Al contar con estas obras, las charlas sobre estos personajes se enriquecieron grandemente, pues al contar con este soporte visual el público puede ver a estos personajes directamente a los ojos y así grabar en sus recuerdos imágenes y ya no solo palabras.

Al dar rostro a estos personajes olvidados de nuestra historia, podemos generar una empatía mayor, identificarnos con ellos, conocerlos, comprenderlos, recordarlos y así percibir sus emociones, sentimientos y pensamientos logrando una mejor conexión.

Al tener estas obras, se pudo realizar otro tipo de actividades, como por ejemplo **exposiciones** en diversos espacios culturales, por ejemplo, hasta la fecha se han realizado exposiciones en espacios como las salas de Exposiciones Temporales de la Dirección de Cultura del Callao, el Hall Principal del Ministerio de Cultura y la Sala de Exposiciones Temporales del Museo de Santo Domingo de Lima.

Igualmente, hemos podido apreciar con gusto que estas obras están siendo utilizadas para ilustrar sus diversas publicaciones, como por



"Úrsula de Jesús, la santa olvidada", por Bernardo Mattos Battifora, oleo sobre madera, propiedad privada.

ejemplo del Ministerio de Cultura, el Ministerio de Educación, ilustraciones de artículos de diversos investigadores e incluso libros publicados en el Perú y en el extranjero.

Consideramos que acciones como esta, ayudan en algo a visibilizar el aporte afroperuano en nuestra historia y por ende a colocarlo en la memoria de nuestra población, en especial de la más joven, para que conozcan su vida y su aporte a nuestro país y de esta manera colaborar en la eliminación de los estereotipos, que siguen generando racismo y exclusión.

Este deseo de dar rostro a personajes olvidados de nuestra historia cobra una especial importancia en momentos como el actual, cuando estamos muy cerca de celebrar nuestros primeros 200 años como repúblicas y nos encontramos en plena construcción de una nueva imagen y consolidación como país, pues la memoria es un proceso dinámico y de selección de ciertos rasgos del pasado, volviéndose marcas de la memoria importantes en procesos identitarios y de inclusión social.

SANTA EFIGENIA DE CAÑETE: UN RECORRIDO HISTORIOGRÁFICO Y ANÁLISIS SOBRE LA REINVENCIÓN DE UN CULTO AFROPERUANO

Santiago Loayza Velásquez⁴

INTRODUCCIÓN

Lo poco que sabemos de Efigenia,⁵ como personaje histórico, viene gracias al contacto que tuvo con el temprano cristianismo, enmarcándola dentro de la realeza etíope durante el primer siglo de nuestra era y que a su vez realizó trabajos de evangelización junto al apóstol Mateo en diversos territorios del África. No será hasta mediados del siglo XVI que, su recuerdo e imagen se irán instaurando e institucionalizando en diversos países de Latinoamérica, conduciendo a generar una extensa variedad de cultos y manifestaciones culturales en torno a Santa Efigenia.

El presente estudio propone, a través de las fuentes documentales y bibliográficas, obtener un mejor entendimiento sobre el registro que ha dejado dicha Santa en diferentes países y como ha configurado un propio proceso histórico en el Perú. Haremos un recorrido desde las narraciones fabulosos del siglo I de nuestra era, recogidas en libros eclesiásticos de la edad media, pasando luego por el tránsito colonial en Latinoamérica, y así terminar explicando las representaciones culturales del siglo XX en

4 Historiador formado en la Escuela Profesional de Historia de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC). Ha participado como investigador en el proyecto "Arqueológico-Histórico de la Reconstrucción de la Historia de la Esclavitud en la Antigua Hacienda de La Quebrada en San Luis de Cañete" y también ha colaborado con el "Museo Virtual Afroperuano - MUAFRO". Actualmente es director del Centro Cusqueño de Investigaciones Históricas Enfoques (CCIHE) y director de la revista académica de Historia y Ciencias Sociales "Riqch'ariy". E-mail: santiago.loayza.21@gmail.com

5 Para el presente trabajo utilizaremos el nombre de "Efigenia", por la convencionalidad en su uso actual en Cañete; en lugar de "Ifigenia", como es llamada en otras partes de América.

torno a dicha Santa. De esta manera pretendemos entender, a través de una perspectiva historiográfica de larga duración, la presencia del culto a Santa Efigenia de Cañete, enfocándose en las similitudes que dicho culto ha manifestado en otras latitudes de la América colonial, para así desembocar en un análisis paralelo para el caso peruano, por lo cual es pertinente hacernos la pregunta sobre ¿Cuáles fueron las motivaciones para establecer un culto a Santa Efigenia en la época colonial? Asimismo, es conveniente remontarse al origen mítico de Efigenia de Etiopía y trasladarse a las instancias coloniales para entender cómo se fue utilizando el recuerdo de ésta princesa etíope en la conformación religiosa de un culto muy popular, por lo que también nace la interrogante sobre ¿Cuáles son las fuentes que nos permiten conocer la vida y las formas de instauración del culto de Santa Efigenia en Cañete? Finalmente, ante la pregunta de ¿Cuál es el impacto de la reinención del culto a Santa Efigenia en nuestros días?, resulta importante, por lo que analizaremos cómo luego de muchos siglos, el culto a Santa Efigenia se reinventa, convirtiéndose en una festividad que ha consolidado un discurso legitimador en la historia reciente y en la configuración cultural de la presencia afroperuana en Cañete.

EFIGENIA DE ETIOPÍA Y SU ORIGEN MÍTICO

¿Qué tanto sabemos sobre la existencia histórica de Efigenia de Etiopía? ¿Fue un personaje mítico o realmente existió? Su presencia estuvo narrada y vinculada a sucesos fantásticos, hechicería, animales mitológicos y un cristianismo que iniciaba los procesos de evangelización en África. Para esta tarea, tenemos que ubicarnos en las primeras décadas del siglo I de nuestra era y anclar territorio en los antiguos reinos de Etiopía.

Efigenia estuvo muchos siglos ausente en los escritos oficiales, que le dieran el reconocimiento fidedigno de una vida concreta en el plano histórico; en su lugar, estuvo presente en relatos menores y fantasiosos. Desde un comienzo, la vida de Efigenia tuvo sustento en los libros apócrifos del Nuevo Testamento, entendiendo que estos libros eran escritos que intentaron formar parte de la historia oficial del cristianismo, pero que no pudieron ser incluidos finalmente. Será recién con Santiago de la Vorágine, un dominico italiano que, en las últimas décadas del siglo XIII, publicó su famoso libro hagiográfico *La leyenda dorada*. Este libro tuvo una aceptación increíble dentro de la esfera eclesiástica, ya que ponía en una categoría mucho más aceptable los sucesos vinculados al cristianismo. En ese sentido, *La leyenda dorada* proponía que la vida de santos y vírgenes (como Efigenia), dejaban de ser simples mitos y ahora componían un cuerpo mayor de metarrelatos que daban un sentido superlativo a la cruzada cristiana.

A continuación, se parafraseará⁶ extensamente La leyenda de oro (1853) donde nos habla de la vida de Santa Efigenia y de esta manera

⁶ Se ha considerado parafrasear en lugar de citar textualmente, ya que esto último podría descontextualizar al lector poco acostumbrado al modismo del siglo XIX.

entender mejor la utilización de las herramientas discursivas que afianzaron el vínculo de Efigenia con el cristianismo:

San Mateo, uno de los apóstoles de Jesús, en la misión de ir por el mundo llevando la palabra de Cristo, le tocó ir a Etiopía, que era un terreno apartado y dificultoso, pero para San Mateo el trabajo era descanso y fácil lo dificultoso. Entró el santo apóstol Mateo en Etiopía para predicar el evangelio, obró grandes milagros y convirtió a muchos al cristianismo. San Mateo ya había predicado a los hebreos y egipcios, por lo que se dirigió a Etiopía y se adentró en la provincia de Nadaber. Ahí encontró a dos hechiceros llamados Zaroos y Arfaxad, quienes con sus artes oscuras hacían mucho daño al pueblo. San Mateo inmediatamente se opone al sufrimiento que ocasionaban estos hechiceros y empieza a consolar a la gente. Ante esta situación, los hechiceros trajeron dos dragones para que le hicieran daño; sin embargo, el apóstol hizo la señal de la cruz ante la fiereza de los dragones, con lo cual fueron apaciguados y se fueron como ovejas al desierto. Con este milagro el pueblo quedó maravillado, comenzaron a perderle miedo a los hechiceros y a darle crédito a las palabras del santo apóstol. Y fue respetado, aún más, cuando pudo resucitar al hijo del rey de Egipto, a diferencia de los otros dos hechiceros que no pudieron hacerlo. Con estas circunstancias, el rey, la reina, sus hijos y gran parte del pueblo se convirtieron al cristianismo. En ese sentido, Efigenia, una de las hijas del rey, quien era hermosísima y de mucha prudencia, determinó consagrarse a Dios, encerrándose en un monasterio con otras doscientas doncellas que le quisieron hacer compañía.

San Mateo estuvo veinte tres años en Etiopía, ganando almas para Dios, edificando templos y ordenando sacerdotes y obispos. Es en esta última época donde muere el rey de Egipto, y en su lugar el trono fue apoderado por Hitarco, hermano del difunto rey y tío de Efigenia. Observando la belleza de Efigenia, Hitarco decide que debía casarse con ella, y de esa manera también conseguiría consolidar el poder en su nuevo reino. Para ello le pide a San Mateo que persuada a Efigenia para que se case con él, pero el apóstol se niega y en su lugar da un sermón público diciendo que ello no podría ser, ya que Efigenia es una virgen casada con Jesucristo, por lo que Hitarco se marchó enojado con el santo apóstol. Luego de que San Mateo termine de oficiar la misa, Hitarco envió a sus ministros para que le dieran muerte al santo apóstol. Una vez conseguido dicho propósito, el templo quedó rociado de sangre y sobre el cuerpo inerte del apóstol Mateo fue que Hitarco le pide matrimonio a Efigenia. Ella, al ver muerto a San Mateo, lloró desconsolada sobre el cadáver, desestimando la propuesta de matrimonio. Hitarco, al ver que no podía persuadirla, ni mucho menos apartarla del cuerpo del santo apóstol, decide prenderle fuego al templo; sin embargo, cuando las llamas consumían todo, se pudo ver que San Mateo había revivido y surcaba los cielos mientras apagaba el incendio.

Ante esta gran ofensa, Dios envía una aguda enfermedad de lepra a Hitarco, por su actitud sacrílega, quien tiempo más tarde terminará quitándose la vida él mismo (págs. 86-87).

Este relato tiene sus orígenes en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine publicado en el siglo XIII y que, en el transcurso de los siglos, fueron apareciendo diversas publicaciones similares, editadas por diferentes instituciones eclesiásticas en el mundo.

La vida de Efigenia y, sobre todo, su reconocimiento dentro de los cánones cristianos, se hará oficial en el año de 1584. En dicho año sale publicado el *Martirologio Romano*, que es una enciclopedia que compila, a modo de catálogo, a todos los santos de la iglesia católica. Entre sus breves líneas, circunscrita para el 21 de setiembre, refiere que: «En Etiopía, el triunfo de san Mateo, Apóstol y Evangelista, el cual, predicando en aquella región, padeció el martirio [...] En Etiopía, santa Ifigenia Virgen, que bautizada por el Apóstol san Mateo y consagrada a Dios, descansó con santo fin» (Martirologio Romano, 1953[1584], p. 258). Y aunque estas líneas, refiriéndose a Santa Efigenia hayan sido breves, resulta de vital importancia para que se configure, su vida y consagración a Dios, como una prueba irrefutable de la aceptación oficial de la iglesia católica, convirtiéndola de esta manera en santa.

Dentro del Martirologio Romano se le recuerda a santa Efigenia todos los 21 de setiembre de cada año. Y aunque no se mencione el por qué, se infiere que se le adjudique esa fecha, ya que el fallecimiento de Efigenia y el apóstol Mateo coinciden siendo el 21 de dicho mes.⁷

SANTA EFIGENIA EN LA AMÉRICA COLONIAL

La llegada de los españoles a América y la instauración del orden virreinal en el siglo XVI, traerá consigo toda la maquinaria estamental del viejo mundo. La esclavitud será una de ellas y configurará un nuevo territorio donde, a pesar de lo tormentoso de la cotidianidad, forjarán un nuevo espacio de cultura y religiosidad. De esta manera, Santa Efigenia cumplirá un papel importantísimo dentro de la construcción religiosa en la América colonial. Es importante mencionar que, antes de que Santa Efigenia adquiera presencia histórica⁸ en Perú, otros países de América habían conformado diversas manifestaciones religiosas-culturales en honor a Efigenia.

La llegada del culto a Santa Efigenia estuvo muy ramificado y diversificado por toda la América colonial. Al respecto, Castañeda (2015) nos menciona lo siguiente: «En Nueva España [México], la primera noticia sobre el culto a esta santa negra y africana data de finales del siglo XVI [...] Los negros ocupaban allí la capilla de Santa Ifigenia [...]» (págs. 152-153).

7 Ver Castañeda (2015, p. 152) y La leyenda de oro (1853, p. 88).

8 Con presencia histórica queremos decir que, se tomará en cuenta a partir de la documentación de archivo que se pueda encontrar.

Si ponemos en comparación con Perú, existe aproximadamente cien años de diferencia

Esta temprana instauración del culto a Santa Efigenia no fue sino uno de tantos otros que se van a crear a lo largo del periodo colonial en diferentes latitudes. Ante esta situación, la creación de una “geografía devocional”, en la figura de un mapa, ayudaría a localizar la presencia de santos negros en zonas donde hubo gran concentración de población negra y mulata (Castañeda, 2015).

SIGLO	LUGAR	TIPO DE CULTO
XVIII	Queretano (México)	Veneración a Santa Efigenia en la cofradía
XVIII	Guatemala	Escultura de Santa Efigenia
XVIII	Sevilla (España)	Lienzo de Santa Efigenia
XVIII	Zacatecas (México)	Referencias documentales de haber existido un lienzo de Santa Efigenia
XVIII	Minas Gerais (Brasil)	Hermandad de Santa Efigenia
XVIII	Villa de Colima (México)	Registro documental de una procesión en honor a Santa Efigenia
XVIII	Toluca (México)	Cofradía de Santa Efigenia
XVIII	Cañete (Perú)	Lienzo de Santa Efigenia ⁹
XIX	Bahía (Brasil)	Documentación de que existió una escultura en honor a Santa Efigenia

Fuente: Castañeda (2015). Cuadro elaboración propia.

Es muy importante notar como la mayoría de actividad de fe sobre Santa Efigenia, en la América colonial, se produce en el siglo XVIII. En relación a ello, se podría entender que la llegada masiva de esclavos venidos de África a estas nuevas tierras, suponía también que, ante su despojada humanidad, se le era necesario inyectar atención espiritual. Y como menciona Castañeda (2015), la presencia de Santos negros formó parte de un imaginario construido por la iglesia católica para cohesionar y establecer lazos de identidad entre la población africana y su diáspora esclava. De esta forma poco a poco se verá cómo van apareciendo estos personajes y su respectiva veneración; tenemos a San Benito de Palermo, San Elesbán, San Baltazar, San Martín de Porres y, desde luego, a Santa Efigenia.

Queda claro que la documentación archivística y la propia historiografía producida en México es muy amplia, en comparación al Perú. Tanto es así que se reclama que México sea incluida, después de Brasil, como los dos países más importantes de culto a Santa Efigenia en la América colonial.

⁹ Este dato no lo menciona Castañeda (2015), pero nos pareció necesario incluirlo dentro de este mapa devocional. Para saber más al respecto, revisar Estabridis (2001).

DE ETIOPÍA A CAÑETE: LA NUEVA MORADA DE SANTA EFIGENIA

En este punto abordaremos el tránsito desde la instauración de culto a Santa Efigenia de Cañete, desde el periodo colonial, hasta su reinención de mediados de la década de 1990. A su vez compartiremos algunas hipótesis que nos permitan acercarnos a comprender las motivaciones que se tuvieron de reinstaurar antiguas creencias africanas y también de aproximarnos a saber por qué el culto fue olvidándose poco a poco una vez entrado a la vida republicana pero que, gracias a la gestión cultural de algunos personajes de La Quebrada, el culto pudo reinventarse y ganar un nuevo protagonismo en la provincia de Cañete, llegando incluso a internacionalizar dicha festividad.

Abordar a Santa Efigenia de Cañete, apoyándose desde un punto de vista historiográfico, resulta complejo, debido a la escasa información de archivo; sin embargo, aun así, las evidencias documentales nos han permitido poder contrastar la tradición oral que se ha venido contando en las últimas décadas en La Quebrada de Cañete sobre la llegada del culto de esta Santa africana a las costas de Cañete.

Según la documentación encontrada en el Archivo Arzobispal de Lima por la historiadora Celia Cussen refiere que, para 1678 se establece una cofradía exclusivamente a Efigenia en el Colegio de San Pablo de los Jesuitas en Lima (Cussen, 2010). Recordemos que las cofradías, en cuanto al ámbito religioso, eran asociaciones de devotos para desarrollar diversas actividades vinculadas al culto de una advocación; es decir, la dedicación a un santo o virgen; y demás actividades de caridad.

Cussen (2010) refiere que era muy común, para la etapa colonial, ver que los santos africanos figuraran como patronos de las cofradías de negros; y que las órdenes religiosas, como por ejemplo los Franciscanos, promovían activamente la devoción negra. Para México sucede algo similar, ya que son también los de la orden Franciscana quienes más se involucraron entre la población negra, a través de las cofradías y la devoción. Aunque, finalmente, para el caso de Santa Efigenia de Cañete, será la orden de San Camilo, en el siglo XVIII, quienes se encargarán de ser los principales promotores.

Dentro del Perú colonial, hablar de devoción, es hablar, sin lugar a dudas del Señor de los Milagros y de Santa Rosa de Lima. Ambos se encontraron de manera muy interiorizado por sus fieles, ya sean afrodescendientes, indígenas, mestizos o criollos. Sánchez (2012) menciona que, casos como El Señor de Los Milagros y Santa Efigenia, son dos ejemplos claros de como las poblaciones afroperuanas, marginados duramente en su momento, fueron capaces de producir sus propias narrativas en cuanto a imágenes religiosas populares. Asimismo, menciona que, los criollos asentados en el Perú van a buscar, con el tiempo, crear un escenario de iniciación de una cultura propia, resaltando lo español, pero evidenciando que son capaces de formar una propia identidad en el Perú. La hagiografía fue una de ellas, y tenemos tempranamente los usos icónicos de Santa

Rosa de Lima y de San Martín de Porras, que conformarían, en términos de Sánchez (2012), una noción de proto-nacionalismo de culto local.

Es pertinente hablar, o al menos referenciar, a Santa Rosa de Lima, ya que su canonización en el siglo XVII, reflejó el éxito que tuvo la evangelización cristiana en el Nuevo Mundo, pues esto hizo que todos los sectores sociales (afroperuanos, españoles, criollos, mestizos e indígenas) interiorizaran su veneración; y de esta forma se dio pie a que nazcan otros cultos, como el de Santa Efigenia.

Para las primeras décadas del siglo XVIII, la hacienda de La Quebrada era conocida como San Juan Capistrano. En 1741 dicha hacienda es comprada por la orden religiosa de San Camilo, conocida también como la Buena Muerte. Según las visitas al archivo de la Buena Muerte que ha realizado Sánchez (2012), en uno de sus legajos menciona que, dicha Orden para estar legalmente establecida en el Perú, debía poseer haciendas que le generen ingresos propios y de esta manera mantener la administración de su iglesia en Lima, por lo que la compra de la hacienda La Quebrada fue vital.

Pocos años después, en 1747, se promulga una Real Cédula donde se otorga a los hacendados el permiso de utilizar esclavos en sus respectivas haciendas. Morales (2008) manifiesta que, entre los años de 1747 a 1821, se va construyendo las bases de las manifestaciones culturales afroperuanas en Cañete. Tiene mucho sentido si lo relacionamos a Santa Efigenia, ya que recordemos que la orden de San Camilo compra La Quebrada en 1741, unos años antes de esta promulgación, y que la llegada masiva de esclavos, posterior a esa fecha, habría configurado un escenario propicio de efervescencia devocional y cultural.

Entendiendo las motivaciones económicas que se tuvo de traer gran cantidad de esclavos africanos a Cañete y de la normatividad de la época que legalizó su presencia, nos podemos preguntar, ¿cuáles son las evidencias históricas que respaldan el inicio devocional de Santa Efigenia de Cañete? Como ya se mencionó, la documentación de archivo ha permitido saber que en 1678 se estableció una cofradía en honor a Efigenia;¹⁰ sin embargo no tenemos más noticias hasta un siglo después, cuando aparece un lienzo en honor a dicha santa.

Para contrastar la documentación histórica, es necesario recurrir a la tradición oral de la población de La Quebrada (Cañete) y saber cuál es el relato de como vino a parar Santa Efigenia en Cañete y entender sobre sus orígenes devocionales en dicho territorio.

La oralidad en La Quebrada es muy rica; diversas generaciones han puesto en evidencia su acercamiento en torno a las historias de como el culto y la escultura tallada en madera de Efigenia arribó a La Quebrada de Cañete. Ante ello, Arroyo (2008) nos manifiesta lo siguiente:

¹⁰ Si bien esta cofradía no se creó en Cañete, sino en Lima, es probable que cierto arraigo y popularidad haya sido suficiente para que la orden de San Camilo decida instaurar una devoción más organizada en Cañete. Ver Cussen (2010).

Según la tradición cultural religiosa de la población afroperuana de La Quebrada, la imagen de la santa sería originaria de Etiopía (África) y que, luego de pasar por los puertos de Cuba y Panamá, habría arribado de noche en La Quebrada secretamente. Aún más para la curiosidad, el profesor Jaime Rojas, como buen caricaturista, reseña la historia de la imagen de la Santa Efigenia y afirma que pasó inadvertida por los grandes puertos del tráfico de los esclavos negros, incluso cuando una gran parte de los esclavos iban desembarcando en los diferentes puertos, como en Santa Bárbara de la costa central. Habrían conducido a la santa a escondidas hasta «San Juan Capistrano» o a La Quebrada de San Luis de Cañete para proteger a sus hijos violentados. (pág. 20)

Los relatos que mencionan que la imagen de madera fue traída de Etiopía, pasando puerto tras puerto (África, Europa, América), gracias a la astucia de sus fieles y que, ya establecidos en La Quebrada, de manera oculta cientos de esclavos se reunían para rezarle y cantarle, de por sí contiene varias inexactitudes históricas. Es imposible que uno o varios esclavos puedan transportar una imagen tallada en madera, de buen tamaño, sin ser detectado en los diversos puertos, la historiografía desmiente ese privilegio que pudieron haber tenido los esclavos.

Lo común para la época colonial, con lo cual coincido con el análisis histórico que hace Sánchez (2012), es que un propietario o propietarios de haciendas, decidan construir una iglesia, templo o capilla y, en ella involucrar una imagen representativa de su cultura, en este caso Efigenia, funcionaría como un mecanismo de control ideológico, característico de la época, y que además tiene una fuerte carga cultural; y ya en mis palabras, eso sería el horizonte más probable de la conformación institucional de Santa Efigenia en La Quebrada de Cañete.

Existen buenas razones para considerar que quienes estaban a cargo de estas haciendas fueron los principales impulsores de crear y consolidar la fe y devoción, como sería el caso de Santa Efigenia de Cañete.

¿Y por qué Santa Efigenia tuvo como morada La Quebrada? ¿Por qué no se asentó en otras haciendas como Santa Bárbara, Casa Blanca, Hualcará o Arona? La respuesta puede estar en las estadísticas. Según datos del Archivo Arzobispal de Lima, trabajados por Morales (2008), muestra que la hacienda La Quebrada, entre los años 1810 a 1813, es la hacienda que más esclavos poseía, entre 300 a 500 esclavos, superando a las haciendas ya mencionadas. Es probable que para el siglo XVIII, las estadísticas hayan tenido esa misma inclinación, por lo que instituir una imagen religiosa tallada en madera, de origen africano, en la hacienda con mayor número de esclavos, es completamente racional y viable.

Además de la conformación de una capilla colonial en La Quebrada y de la escultura de Santa Efigenia, existe también un lienzo pintado en el siglo XVIII por Cristóbal Lozano. El lienzo que se encuentra en la capilla de La Quebrada, donde se aprecia a Santa Efigenia, es una muestra de los fuertes lazos de inversión que la orden de San Camilo hizo. Y aunque no

existe el documento colonial que evidencie la adquisición del tallado de madera de Santa Efigenia, se podría estar lanzando como una hipótesis que pudo haber tenido el mismo camino que el lienzo; es decir, que la orden de San Camilo al encargar a Cristóbal Lozano pintar un lienzo de Santa Efigenia, pudo también encargar algún otro artista mandar a tallar su imagen en madera. Recordemos que las órdenes religiosas procuraban de esta forma mantener el *statu quo* imperante, tanto en el aspecto material-económico, como también de la fe y cristiandad.

Cristóbal Lozano fue una persona bien relacionada durante el siglo XVIII. Estuvo muchísimos años al servicio de la corte virreinal del Perú, y fue para el año de 1756 cuando empieza a establecer relación con los padres de la orden de San Camilo. Su relación con esta Orden se hizo muy estrecha y duró hasta el día de su muerte, evidencia de ello es que se convirtió en hermano agregado a dicha orden y fue enterrado en la cripta de la iglesia de la Buenamuerte (Estabridis, 2001).

De esta forma veremos que, desde mediados del siglo XVIII, cuando la orden de San Camilo adquiere la hacienda de La Quebrada, una misión importante fue dotarla de una capilla y que en ella estén una diversidad de santos y vírgenes, para el alimento espiritual de sus devotos; es así que encontraremos a la Virgen del Tránsito con su corona de plata y un niño en los brazos, al Cristo de la Agonía con un sol de plata dorada y, desde luego, a Santa Efigenia, con sus aretes de oro y rosa de perlas finas chicas (Luna, 2005).

La información archivística que se recoge sobre Santa Efigenia de Cañete en el siglo XVIII es escasa; a diferencia de México colonial, donde sí cuenta con documentación importante sobre Santa Efigenia, mencionándola que fue sacada en procesión y hasta se recogió testimonios que evidenciaban lo milagrosa que era (Castañeda, 2015). Para el caso peruano no es así. Existe un vacío enorme en fuentes documentales que detallen el tránsito desde finales de la colonia y su trayecto durante la vida republicana. Es probable que, durante los procesos emancipadores y las guerras de independencia, el culto a Santa Efigenia haya quedado relegado; sin embargo, al ser un tema aún poco estudiado históricamente, la información archivística que se pueda encontrar más adelante podría dar giros interesantes e inesperados.

Dando el salto vertiginoso al siglo XX, encontramos testimonio de un antiguo poblador de La Quebrada, nos referimos al señor Jorge López Campos, quien menciona que cuando La Quebrada le pertenecía a la Familia Rizo Patrón, la esposa de Antenor Rizo Patrón, la señora Sara, tenía reverencia a Santa Efigenia y que su culto era bien acogido por aquellas décadas (Arroyo, 2008). Este testimonio haría referencia entre los años de 1920 a 1969, décadas donde la hacienda La Quebrada perteneció a la familia Rizo Patrón.

Según la tradición oral de La Quebrada, manifiestan que Santa Efigenia siempre acompañó a las festividades de los demás santos y vírgenes de Cañete, por lo que era conocida como la "santa gorrera", por

carecer de festividad propia y salir en procesión en calidad de acompañante. Ante este contexto, Luna (2005) manifiesta lo siguiente:

La organización de la fiesta de Santa Efigenia data de Semana Santa de 1995, cuando fue sacada por primera vez en procesión, orando y bailando festejo en su recorrido por la calle Progreso del Centro Poblado Menor La Quebrada. Sin embargo, su aniversario se estableció formalmente el 21 de setiembre estableciéndose la <<Comisión de Fiestas>> para celebrar este acto conmemorativo. (pág. 08)

Ante la carencia de festividad propia a Santa Efigenia, es que dicho culto se reinventa. La figura de Sabino Cañas es importante en la configuración del discurso sobre Efigenia. Sabino Cañas llega como un importante gestor de la cultura afro cañetana. El status de un artista ya reconocido en la región, hace que se tome con mucha mayor fuerza y credibilidad los alcances míticos que da sobre Efigenia.

Queda bastante claro que la festividad a Santa Efigenia realizada a fines del siglo XX es una reinvención de su culto. Tres años más tarde, en 1998, se saca una nota de prensa en El Comercio, según refiere Sánchez (2012), donde se sustenta que durante los últimos 03 años de festividad en honor a Santa Efigenia, se intentaba consolidar un proyecto que se reconocía a Cañete como el principal centro de cultura afroperuana y promover un festival nacional que caracterice las prácticas populares afroperuanas. A esto se sumaría la controversial práctica culinaria del festival gastronómico del *Curruñau*; es decir, utilizar al gato como ingrediente culinario.

Para que esta práctica gastronómica entre dentro de la categoría “cultural-ancestral”, debe poseer evidencia concreta de su pasado y, a lo mucho, solo hay aisladas fuentes orales en La Quebrada que refieren que sus ancestros comían gatos, más no que realizaban dicho festival gastronómico del *Curruñau*. También es cierto que dentro del imaginario musical de la provincia se ha compuesto temas relacionados al consumo del gato, recordando el tema de Don Caitro Soto, precisamente con el título “*Curruñau*”. Tengamos en cuenta que para 1995 Don Caitro Soto ya era una figura consolidada en el ambiente artístico, y para dicho año se inicia la festividad de Santa Efigenia, reinventándose en todos los sentidos. Utilizar el elemento musical, de la mano del tema de Don Caitro Soto, era indudablemente un potencial enorme para consolidar, en este punto, dicho festival gastronómico.

Rápidamente la festividad de Santa Efigenia recorrió diversas latitudes, y más allá de la fe, fue su peculiar festival gastronómico que llamó la atención de propios y extraños. Ha sido tan controversial esta práctica festiva-culinaria que diversas instituciones pro-animistas han mostrado su rechazo; inclusive ha sido objeto de múltiples estudios académicos que buscaban entender y otras en busca de la defensa de estos animales.¹¹

11 Para mayor información sobre la protección de animales en torno a las festividades en Cañete, revisar Quiroz (2018).

CONCLUSIONES

La vida de Santa Efigenia, al ser de larga data (dos mil años), ha sido motivo de muchos cuestionamientos sobre su verdadera existencia. Y como tal, ha recibido los trastoques discursivos que el tiempo, irremediabilmente, imprime sobre estas figuras religiosas de larga duración; sin embargo, a pesar del tiempo, la documentación encontrada sumada a la memoria colectiva del pueblo africano y afroamericano, han podido conservar su nombre y presentarse a modo de sincretismo religioso, por lo cual ha permitido adoptar los discursos que mejor encajen a las necesidades de las épocas.

Por un lado, se verá que, en el tránsito colonial se encontrará una clara muestra de ejemplos replicados a lo largo del territorio americano, donde Santa Efigenia es configurada como una representación religiosa, que ha calado en el imaginario colectivo de sus fieles y utilizada como mecanismo de control ideológico. Y aunque para el caso peruano no se hayan encontrado la documentación que sustente ello, no deja de estar en la misma temporalidad y coyuntura de sucesos acaecido en otras latitudes, por lo cual no se debería descartar que la imagen de Santa Efigenia de Cañete haya tenido la misma intencionalidad de causalidad que sus pares territoriales.

Por otro lado, ya en la vida republicana y, sobre todo, a finales del siglo XX, veremos que la necesidad del pueblo afroperuano por equiparar la potencialidad cultural de sus raíces, con relación a la creciente ola de las diversas expresiones culturales, hacen que las miradas se vuelquen sobre una figura peculiar del catolicismo, es decir, sobre Santa Efigenia. Encontrarán entonces en una figura tallada de madera, un lienzo del siglo XVIII y una antigua capilla, los elementos suficientes para elaborar todo un programa en base a estudios históricos-antropológicos, que darán pie a una reinvencción de su culto; consiguiendo a nuestro tiempo obtener el control sobre la forma de representación de la identidad étnico-cultural y el reclamo por una festividad exclusiva, contenedora de muchos matices, pero que al día de hoy forma ya parte de un legado, basado en lo milenario, pero adaptado según las necesidades de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

ARROYO, S.

2008 Culto a la Santa Efigenia: la razón étnica y la utopía social. *Investigaciones sociales*, 12[21], 17-48. Disponible en <https://doi.org/10.15381/is.v12i21.7189>

CASTAÑEDA, R.

2015 La devoción a Santa Ifigenia entre los negros y mulatos de Nueva España. Siglos XVII y XVIII. En A. Martín (ed.), *Esclavitud*,

mestizaje y abolicionismo en los mundos hispánicos (págs. 151-172). Editorial Universidad de Granada.

CUSSEN, C.

2010 Santos apócrifos africanos frente a la Inquisición, Lima, 1816. En A. Araya y J. Valenzuela (eds.), *América colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades* (págs. 119-134). RIL Editores.

ESTABRIDIS, R.

2001 Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII. En *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad* (págs. 298-316). Universidad Pablo de Olavide.

LA LEYENDA DE ORO

1853 *La leyenda de oro para cada día del año. Vida de todos los santos que venera la iglesia*. Tomo III. Imp. de L. Tasso.

LUNA, J.

2005 *Efigenia, la negra santa. Culto religioso de los descendientes africanos en el valle de Cañete*. Ediciones Centro de Articulación y Desarrollo Juvenil "Mundo de Ébano".

MARTIROLOGIO ROMANO

1953[1584] *Martirologio Romano*. Editorial Apostolado de la Prensa.

MORALES, M.

2008 El espacio del esclavo negro en las haciendas del valle de Cañete, 1747-1821. *Investigaciones sociales*, 12(21), 161-183. Disponible en <https://doi.org/10.15381/is.v12i21.7195>

QUIROZ, K.

2018 *Análisis de la Ley de Protección de los animales domésticos frente a la costumbre en la provincia de Cañete* [Tesis de licenciatura, Universidad Cesar Vallejo]. Repositorio Institucional de la Universidad Cesar Vallejo.

SANCHEZ, R.

2012 The Black Virgin: Santa Efigenia, Popular Religion, and the African Diaspora in Peru. *Church History*, 81(3), 631-655. <https://doi.org/10.1017/S0009640712001291>

CIMARRONES Y SU POÉTICA DE RESISTENCIA: 46¹² AÑOS DESPUÉS

Erick Sarmiento Fernández

RESUMEN

Este artículo da a conocer los procesos de producción artística del cortometraje *Cimarrones*¹³ desde las relaciones sociales con los diferentes actores del sector cultural y las poblaciones de Cañete y Chincha. Se filmó a inicios de 1975, en la provincia de Cañete, la culminación definitiva del cortometraje recién fue realizada a mediados de 1982, en Canadá. En el transcurso de esos años, Carlos Ferrand anduvo trasladando sus negativos de país en país, tras el golpe de Estado del general Francisco Morales Bermúdez, quien fue el propulsor de su autoexilio fuera del Perú. *Cimarrones* es una obra fundamental dentro de la cinematografía, la literatura y la historia peruana; desde el registro visual del espacio geográfico, la musicalización y la información histórica de un suceso ocurrido en 1808.

PALABRAS CLAVES

Carlos Ferrand / *Cimarrones* / Agrupación de cine Liberación sin Rodeos / Poesía / Herencia africana en el Perú.

ABSTRACT

This article presents the processes of an artistic production of the short film *Cimarrones* from the social relations with the different cultural actors and the towns of Cañete and Chincha, since 1975, which made possible its production. Filming at the beginning of 1975, in the province of Cañete, the definitive culmination of the short film was only made in middle of 1982, in Canada. During those years, Carlos Ferrand moved his photo negatives from country to country, after the coup by General Francisco Morales Bermúdez, who was the driving force behind his self-exile outside of Peru. *Cimarrones* is mainly a work within Peruvian cinematography, literature and history; from the visual record of the geographic area, the

12 A partir de la fecha de filmación, 1975.

13 Antes de iniciar la investigación todos pensaban que el cortometraje se había filmado en la provincia de Chincha, como fue el caso del LUM a quien le aclare la ubicación de filmación. Esto ayudo a esclarecer los diferentes escenarios donde se filmó.

musicalization and the historical information of an event that occurred in 1808.

KEY WORDS

Carlos Ferrand / Cimarrones / Liberación sin Rodeos film group / Poetry / African heritage in Peru

INTRODUCCIÓN

Con el gobierno del general Juan Velasco Álvaro (03 de octubre de 1968 – 29 de agosto de 1975), se termina el poder Oligárquico que por muchos años había estado instaurado en el Perú, y se da inicio a la Ley de Reforma Agraria que por varios años había quedado estancada y propuesto por varios gobiernos, dando pie después a la creación de la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA), creado en 1969, con su única función de crear textos, imágenes y videos para ser distribuidos dentro de la población como un medio de comunicación para transmitir las ideas de la Reforma Agraria. Fue liderado por el periodista Efraín Ruiz Caro y lo conformaban personas que tenían un reconocimiento artístico; eran diferentes artistas plásticos, escritores, fotógrafos, y entre ellos el cineasta Carlos Ferrand, que venia de estudiar cine en Bélgica.

Carlos Ferrand, director del cortometraje Cimarrones se une al gobierno de Velasco por los cambios que empezaría a dar en el país, como él diría: «romper la espina dorsal del sistema capitalista feudal que había en el Perú en esa época».

Realizó diversos trabajos como cineasta para la Reforma Agraria, y toda esa experiencia audiovisual que realizó con diversos compañeros y con su agrupación de cine Liberación sin Rodeos, en la costa con las cooperativas fue motivo para el gobierno de turno trasladarla a la sierra y proyectara sus diferentes películas hechas, y que nunca se habían visto. Uno de los primeros cortometrajes que hizo para la Reforma Agraria, fue en una aldea de chozas que se encontraba en el centro de la hacienda Casa Grande, era una de las haciendas más grande del Perú. «Para esa época era más grande que Suiza y su propietario era Rockefeller», nos indica Carlos Ferrand.

Dentro del proceso de cambio que se dio, fue solidificar una plataforma cultural que diera la sostenibilidad en el tiempo de las diferentes disciplinas artísticas y culturales. Una de ellas se dio en marzo de 1972 el Decreto Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica Peruana (Decreto Ley N° 19327), fue vigente por 20 años, con la finalidad de impulsar las películas peruanas (cortometrajes y largometrajes) y asegurar su acceso a las salas de cine, donde la mayoría de proyecciones eran de producción

norteamericana y de otros países latinoamericanos, así la agrupación de cine Liberación sin Rodeos pudo acceder y proyectar sus obras.

Cimarrones (proyecto personal de Carlos Ferrand), no pudo beneficiarse de la ley N° 19327, por ser filmada en 1975. Unos meses más tarde, en agosto, dio el golpe de Estado el general Francisco Morales Bermúdez, motivo por el cual tuvo que retirarse del país, llevándose solo cuatro cortometrajes (Sin título, Niños, Visión de la selva y Cimarrones), ante el hostigamiento que le iban a causar por ser considerado velasquista. A pesar que esta ley duró 20 años, el cineasta ya no pudo regresar al Perú, anduvo con sus negativos de país en país y culminó su cortometraje Cimarrones en Canadá en 1982. Como veremos más adelante, el desarrollo de esta investigación dentro del proceso de culminación del cortometraje que demoró alrededor de siete años para su realización (1982), partió desde ahí a su primera proyección en el Perú en el año 2015, como parte del homenaje al poeta afroperuano Enrique Verástegui, y no únicamente por el contenido histórico que nos ofrece esta fabulosa obra audiovisual, que recrea hechos reales del siglo XIX de la cultura afroperuana en la provincia de Cañete, sino también por su resistencia cultural.

CARLOS FERRAND Y EL GRUPO DE CINE LIBERACIÓN SIN RODEOS

A partir de aquí empezaremos a hablar de la historia flotante no escrita, que se mantuvo por muchos años entre las paredes de quincha, barro y cemento. Siempre con una mirada de reojo y vacío al trabajo audio visual que realizó Carlos Ferrand y el grupo de cine Liberación sin Rodeos.

La formación del cineasta Carlos Ferrand se inicia en los años 60, tras su renuncia al negocio de su padre, empieza a tomar cursos de cine, fotografía, y de otras disciplinas ligadas al arte en Lima. Y en esa misma década Armando Robles Godoy enseñaba cine en Lima, con otros maestros apasionados del cine, en ese espacio encontraría su lugar de ser, y más le deslumbraría, cuando Mario Acha (crítico y cineasta), le enseña en la escuela un plano (la imagen de dos hombres cargando unos árboles), tanta fue su impresión, que el joven Carlos le preguntaría «dónde había aprendido eso», rápidamente le respondió el profesor: «en Bélgica». Al poco tiempo se iría a dicho país a estudiar cine en el Instituto Nacional de Estudios Cinematográficos (INSAS) de Bruselas.

Vivió, a la vez, todo el proceso social que se estaba gestando y que tendría repercusiones a nivel mundial con el movimiento francés Mayo 68 e igualmente en el Perú otro gran acontecimiento sería la revolución de las Fuerzas Armadas, a cargo del General Juan Velasco Alvarado, a partir del 03 de octubre de 1968. Fueron diferentes cambios sociales que se estaban generando en el país y el mundo. El director de Cimarrones no estaría ajeno a estos acontecimientos, por lo cual decide regresar al Perú y acercarse al gobierno militar de Juan Velasco Alvarado; no fue el único e igualmente varios intelectuales del mundo de la literatura, el arte, las

ciencias sociales decidieron unirse porque ya el país venía siendo, desde hace muchos años, un Estado Oligárquico. Como nos comenta Carlos: «Tú no necesitabas ser marxista, leninista, para comprender que había algo hasta las huevas en esa situación del Perú, imposible, no era necesario ir a la guerrilla para comprender que sencillamente era un desastre social, injusticia total, que la riqueza estuviera en manos de 20 familias. Es más, Yo pertenezco a una de esas familias que estaba en el poder en la época».

A pesar que los miembros del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas no entendían que era un cineasta, deciden contratar a Carlos Ferrand para ser parte del equipo de la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA). Trabajó con los escritores Tulio Mora, José Watanabe, José Adolph, el fotógrafo José Michillot y en paralelo fue parte del grupo de cine Liberación sin Rodeos. Su trabajo en ese tiempo fue realizar documentales de todo tipo, como por ejemplo: Voto por el analfabeto, por lo cual viajaba por todo el país, para luego ser proyectados todos los trabajos a través de unos camioncitos, que llevaba un generador, y se instalaba una pantalla en las noches en las plazas de los pueblitos que no contaban con fluido eléctrico,

Al ingresar a la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria, decide irse a vivir a una barriada; allí construye unas casas de adobes junto a una familia ayacuchana y vivirá por varios años, mientras seguía trabajando para el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. El cineasta de Cimarrones nos comenta: «en esa época hicimos un librito, de sarcasmo social que se llamaba “Occidental y cristiano”, eran fotos de la familia ayacuchana con la cual yo vivía (eran muy pobres pero maravillosa), y recortes de periódicos de la high light de Lima, la típica de la burguesía limeña. El libro fue publicado y nadie le hizo caso».

La agrupación de cine Liberación sin Rodeos, fue creado en paralelo al trabajo que venía realizando para la Reforma Agraria, junto a Pedro Neira (era de Barcelona y había estudiado cine en Bélgica junto a Carlos), Raúl Gallegos (estudiante de cine de la universidad de Lima, para ese momento) y Marcela Robles (poeta e hija del cineasta Armando Robles Godoy). Ellos formaron esta agrupación que era de tendencia izquierdista, su nombre era un título irónico, que odiaba la derecha, por llevar la palabra “Liberación”, e igualmente a la izquierda, les caía mal, por irreverente y por la forma de vida que llevaban (tenían el pelo largo y fumaban marihuana), y como nos comenta Carlos no tenían un nombre con aproximación a lo mariateguista para el gusto de ellos.

Es preciso indicar que sus trabajos tuvieron mucha influencia del cine nuevo brasileño y el neorrealismo italiano.

Hicieron varios trabajos audiovisuales entre 1970 y 1975 para el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado, sin convertirse en un ente propagandista de ellos, sino tenían toda la confianza y libertad de ir a la búsqueda de diversas inquietudes. También tenían un espacio a la semana en el diario La Crónica donde hablaban de cine, de crítica de películas o se tocaban temas relacionado al cine.

En este párrafo podemos observar ese desconocimiento que tenían los militares con respecto al trabajo audiovisual, como lo comenta Pedro Neira en 2018, durante el Festival de Cine de Lima; donde nos habla de una reunión que tuvieron con los militares, para pactar el sueldo, pero como el monto era elevado a lo que se ganaba en esa época, tenía que firmar el presidente de la república. Y fue una ley dictada por ellos; se le hizo el contrato a Carlos, preguntándole cuál es su profesión, y respondió el líder de la agrupación: "cineasta", dice que entre ellos se miraron y se respondieron: ¿Qué cosa? y para no alargar más la reunión y no mostrar su desconocimiento, en el contrato escribieron así: SINE – HASTA. Tenían ese grado de confianza e igualmente de contradicción por algunos miembros del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. Trabajaron hasta el año 1975. El golpe de Estado de Francisco Morales Bermúdez, destruiría casi todas sus obras.

Solo se lograron a salvar cuatro cortos (Sin título, Niños, Visión de la selva y Cimarrones), actualmente son parte de la colección permanente del Museo de Arte Reina Sofía de España. Debemos de acotar que, por primera vez en el Perú, en el XXII Festival de Cine Lima le rinden un homenaje al grupo de cine Liberación sin Rodeos.

EL ORIGEN

«Cómo estás Carlitos. Me lo preguntó de tal manera que era como, de verdad quería saber cómo estaba yo; no era como un cumplido. Y ella ya estaba en los últimos días de su vida», es un recuerdo bien tatuado que guarda Carlos Ferrand de su segunda madre, como él llama cariñosamente a Mamacha (Rosa Acevedo de Martínez), su nana afroperuana que lo tuvo en sus brazos al primer mes de nacido. Denota en este recuerdo ese primer acercamiento vital y lo fortalece al decirnos: «la recuerdo con una ternura infinita, una mujer maravillosa, que nos quisimos, me quiso, me cuidó; yo también quise mucho a mi mamá, por eso tuve dos mamás».

Ese acercamiento familiar con sus sirvientes, en su niñez, fue un lazo tan fuerte con lo afroperuano, que el director de Cimarrones nos dirá: «Para nosotros el contacto con gente que no era blanca, cuando más plata tenía tu familia, más contacto tenías tú con gente que no era blanca, y eso fue lo que nos salvó. Y no era un caso único; éramos varios de familias bien llamadas pudientes que nos dimos de bruces con los prejuicios de nuestro clan y decidimos combatirlos. Varios antropólogos, escritores, cineastas y activistas salieron de allí. Ser blanquitos no significaba ser estúpidos».

Su segundo acercamiento visceral con la cultura afroperuana se da entre los ocho a los nueve años de edad aproximadamente; pues sus veranos la pasaba en la playa de Bujama (Mala¹⁴), porque uno de los sirvientes de su abuelo vivía en aquel lugar, es por eso que su familia decide viajar a esa zona y acampar. Pasaban todas las horas montando a caballo, a burro, realizando grandes expediciones, se iban de aventuras a playas

14 Distrito de la provincia de Cañete.

lejanas, aprendían a pescar, comían pescado crudo y compartía muchas cosas con sus amigos de la zona y uno de ellos era Orlando Asín (la madre y el padre de Carlos lo conocían desde chico, porque la señora trabajó en la casa de su abuelo), más conocido como Pachato. Para un niño de esa edad, que provenía de una familia adinerada, sería un descubrimiento con su yo interno, un contacto agradable, interesante que aún no tenía conciencia del racismo ni de todos esos horrores que después descubriría al pasar de los años. Volviendo a ese escenario de su niñez, ubicado en el distrito de Mala, donde se dio todas estas actividades recreativas, sería para nosotros los primeros puntos a hilvanar como parte del proceso de su obra cinematográfica Cimarrones.

El tercer acercamiento es un *deja vu*, propiciado, con el escritor afroperuano Enrique Verástegui (fundador del movimiento Hora Zero), cuando el creador cañetano le sugiere que haga una película sobre los cimarrones, Carlos Ferrand le responde: ¿qué cosa son los cimarrones?, él nos comenta que en cinco minutos le explico, le pareció muy interesante lo que esa parte de la herencia africana en el Perú encerraba: aventuras, expediciones, asaltos a las caravanas, entre otros. Introduciendo y atrapándolo en ese tiempo y dando una mirada retrospectiva con la cultura afroperuana de Cañete, Bujama, le regresaron todas las imágenes que contamos sobre ese espacio geográfico de su niñez.

En el año 2018, en el festival de cine de Lima, Carlos Ferrand mencionaría sobre este episodio: “Enrique Verástegui era lo máximo, cuando me sugirió suavemente que haga una película sobre los cimarrones yo lo tomé no como una orden, pero como un espaldarazo; no podía perderme esa oportunidad, y escribimos el guion, juntos”. En los años setenta, el movimiento Hora Zero eran los íconos de la poesía peruana con las rupturas que dieron en la literatura, y la agrupación de cine Liberación sin Rodeos eran fanáticos de ellos. La poesía fue el punto de referencia para Carlos Ferrand. A partir de ahí empezaría su proyecto personal, investigando y escribiendo el guion junto al poeta. Ambos se dirigieron a la provincia de Cañete (Enrique Verástegui le mostró los espacios geográficos donde sucedieron los hechos históricos), y presentándole a la gente de la comunidad afroperuana de Cañete y Chíncha, se selló el compromiso artístico e intelectual.

TRES MIRADAS EN UN FILM

El cortometraje Cimarrones tiene diferentes miradas dentro de su proceso de realización, de registro histórico y de proyección. A lo cual iniciaríamos con la primera mirada del director, el punto de partida para la realización, como el diría: la aventura, el placer de hacer una coboyada social, el realizar algo íntimo entre sus amistades más próximas; a la vez veremos en esa primera imagen el motivo de rendirle homenaje a ese espacio nítido y melódico de su niñez con la comunidad afroperuana, la ventana donde se expone la inocencia, el caos social, la oligarquía, que se vivía en esos años en el Perú.

Dentro de esta construcción visual del director, veremos ese espacio visceral que va y viene como un boomerang, del niño que se desprende de la comodidad familiar para explorar la felicidad (entre el juego, la pesca, los caballos y el desierto), en la playa de Bujama (sería para nosotros la primera clave de la imagen en movimiento para Cimarrones), y luego la del cineasta que vuelve a su tierra en un momento oportuno para él, no solo por los cambios sociales, sino también por las rupturas literarias. Todo englobándose en los años 70, en un entorno donde la poesía lanza su belleza con estruendo, y el trabajo audiovisual es el punto de partida para registrar y visibilizar todos los acontecimientos y vivencia que se desarrollaban en la sierra, selva y costa.

La segunda mirada, es el registro histórico, que nace a partir de la invitación que le hiciera Enrique Verástegui, de hacer una película sobre los cimarrones, la cual se centraría, en la liberación de un grupo de esclavos negros, que eran conducidos encadenados de la hacienda Caucato (provincia de Pisco) a la hacienda de Bujama (provincia de Cañete). Este suceso social de la herencia africana en el Perú, data del siglo XIX, cuya información, ellos recogen del Archivo General de la Nación, documentos específicos del año de 1808 (juicios contra Manuel Bravo y otros por salteadores en los caminos del partido de Cañete).

La tercera mirada, de proyección, tras su filmación hecha en la provincia de Cañete en el año 1975, y su visualización por primera vez en el Perú en el año 2015,¹⁵ en el evento cultural Barranco Bonito realizado en el local barranquino Cholo Bar art y funk, como parte del homenaje a Enrique Verástegui.

Han transcurrido varios años desde su filmación para que su primera visualización en el país (o podríamos decir rescate del cortometraje), haya sido por la participación del poeta cañetano, como guionista, y no por el contenido del trabajo audiovisual, solo queda un silencio, a pesar que la trama de los cimarrones, que engloba el cortometraje de Carlos Ferrand, es un tema importante dentro de la cultura afroperuana, y que no ha tenido resonancia en los años 80, 90 y 2000, es preocupante todavía, porque debemos de recordar que el cortometraje recién en el año de 1982 pudo terminarse en Canadá (haciendo su primera presentación pública) y fue difundido ese mismo año en los medios locales en donde radicaba el director y en el Perú (dedicaron una página completa en el diario Marka, 1982). Igualmente fue presentado ese mismo año en el IV Festival de Cine de La Habana (Cuba).

RECONSTRUYENDO EL FILM

«En realidad, lo único que prueba es que yo estaba escuchando, y estaba siguiendo, no estaba dirigiendo, yo estaba siguiendo», nos comenta

¹⁵ La búsqueda del cortometraje Cimarrones y la visibilización por primera vez en el Perú fue trabajo del poeta Paul Guillén, quien colocó el subtítulo en español al film. Luego se perdería el archivo subtulado y recién el 2018 colocaríamos nosotros (Benito Huapaya y Erick Sarmiento), el subtítulo en español al cortometraje Cimarrones. Film que ha sido reproducido por diferentes instituciones hasta el día de hoy.

Carlos Ferrand cuando estaba en pleno proceso de su filmación, por lo cual nos narra que la mayoría de las personas que actuaron no eran actores profesionales, sino personas afroperuanas pertenecientes al lugar de origen donde se llevaron a cabo estos sucesos históricos. Hasta el día de hoy, son los testimonios de los ancianos que, utilizando como camino de comunicación la vía oral, han legado de generación en generación estos episodios afroperuanos, sobre ese espacio geográfico, fortaleciendo la oralidad, y que los historiadores locales han recogido, al igual que en su momento Enrique Verástegui, así como nosotros.

El cortometraje *Cimarrones* esta dedicado a Miguel (hijo de su nana afroperuana), su hermano.

Un trabajo audiovisual con bajo presupuesto (solo tenían dos latas de celuloide), autogestionado por el director (recibió la herencia de una tía y lo invirtió en la producción de *Cimarrones*), la investigación para realizar el guion del cortometraje, lo hizo con Enrique Verástegui en el Archivo General de la Nación, acompañados del historiador Luciano Correa¹⁶ (fue contratado para realizar la transcripción del documento antiguo), inició su filmación a finales de enero y/o principio de febrero (una duración aproximada de tres semanas a un mes) del año 1975.¹⁷ La cinta de 35mm en B/N, contó con una mayor participación de la población afroperuana de Cañete y Chincha. Hicieron su primer estudio de trabajo en un local cercano a la antigua casa hacienda del Centro Poblado Herbay Alto (se ubica en el distrito de San Vicente de Cañete), desde ahí se desplazaban en caballos para las diferentes filmaciones que se hacían alrededor de la zona poblada, y el segundo estudio de trabajo fue dentro del Palenque (ubicado en el anexo San Carlos del Centro Poblado Herbay Alto), que habían construido para las escenificaciones del cortometraje, ahí mismo dormían, tenían un comedor y una cocina, fue una decisión tomada por todos ellos, criterio que marcó y selló las relaciones de trabajo entre el equipo de especialistas y los actores. Durmieron uno al lado del otro. César Pérez (asistente de dirección), nos comenta: «Se organizó, se preparó ese tipo de producción que comúnmente no suele ocurrir, sino generalmente se divide, se busca un catering, una división de trabajo, que marcan a veces diferencias inevitables, en este caso toda diferencia la fuimos igualando, en este sentido fuimos muy igualitarios».

La reconstrucción del film la podemos analizar en cuatro partes: narrador, personajes, espacio geográfico, y musicalización.

16 Natural de Cañete, fue invitado por Enrique Verástegui.

17 César Pérez (asistente de dirección), menciona con detalles, que la filmación fueron los primeros meses del año 1975. Alberto Arevalo (asistente de rodaje y foto), señala en un correo a Carlos, que fue en diciembre del mismo año. Lizandro Lobatón (hijo de Paulo Lobatón), poblador del lugar donde se filmó, nos comenta que fue en épocas de verano del año 1975. Carlos Ferrand (director del cortometraje), en la entrevista realizada, no duda del año, pero sí del mes. Comprendemos que difieran en el mes, como sucedió hace varias décadas, pero leyendo y escuchando a las 04 personas, y viendo las filmaciones que fueron cerca al río Cañete, mas los detalles del crecimiento del caudal del río que nos mencionan, a excepción del director, he optado en considerar entre los meses de enero y febrero su inicio de filmación.

La primera parte: el cortometraje inicia con la presencia de un narrador afrodescendiente que nos brinda toda la información histórica como primera imagen en movimiento, veremos planos de detalles, enfocados en los mapas y los documentos de donde fue extraído la información histórica para la realización del guion.

El director aprovecha muy bien las filmaciones hechas exclusivamente en el Archivo General de la Nación donde nos muestran los folios utilizados para la realización de este trabajo audiovisual a la vez que advierte al público, que verán la recreación de un hecho histórico, sucedido en 1808 en el valle de Cañete.

El narrador,¹⁸ luego de dar la información histórica, como lo detallamos líneas arriba, acompañará a lo largo de todo el proceso audiovisual, solo con su voz en off. Y dando una pausa en la parte neurálgica del cortometraje, allí escucharemos las voces de los personajes principales.

Debemos de remarcar que el escenario del narrador fue construido por el equipo de dirección artística de la Nacional Film Board de Canadá, para unirlo a las filmaciones hechas en el Perú.

La segunda parte: las personas que fueron seleccionadas para representar a los diferentes personajes del cortometraje Cimarrones fueron de las provincias de Cañete y Chíncha y en su mayoría ciudadanos que no eran actores. Se hicieron actores en la práctica pues han representando a personajes que fueron parte de la historia afroperuana. Nunca vieron una película, menos habían ido al cine, como nos refiere Carlos Ferrand.

Para la selección de las personas, el director y su equipo visitaron las dos comunidades e iban preguntando a la gente quienes podrían participar, tras dar las explicaciones de lo que pretendían realizar. Carlos Ferrand nos comenta: «Yo iba a la comunidad y le preguntaba a la gente, y la gente me dirigía a la gente, te das cuenta, o sea..., yo no lo sacaba de un sombrero; haber ponle la mano a ver qué número sale, es así como me dirigieron hacia Amador Ballumbrosio, me dirigieron a todos, el único que yo recuerdo haber elegido era el señor mayor». A excepción de Enrique Victoria que ya para esos años era un actor reconocido.

Aquí daremos una pequeña descripción de las personas que representaron a los personajes mencionados por el narrador que son los pilares del trabajo audiovisual, según el orden que han sido mencionados en el film:

José Macua Jesús Zabogo, (el más fuerte): representado por Isaac Goyoneche (cañetano), músico del distrito de Imperial y proveniente de una familia afroperuana que ha mantenido por muchos años sus tradiciones.

Manola Manonga Mandinga, representado por Justina Guadalupe (chinchana), fue Reina del Ritmo en el IV Festival de Arte Negro, 1974, evento organizado en la provincia de Cañete.

18 El cortometraje Cimarrones tiene dos versiones: uno en inglés, donde el narrador es afroamericano y en la versión francesa, narra la historia una mujer.

Miguel Lucumí, representado por Miguel Acevedo (hermano de Carlos Ferrand por su nana), el cortometraje *Cimarrones* está dedicado a él.

Manuel Bravo Elugo, (el Rey del Monte), representado por Amador Ballumbrosio (chinchano), cultor afroperuano de la provincia de Chincha, había participado en el I Festival de Arte Negro, 1971, lidero por muchos años el Atajo de Negritos del Carmen, su familia aún sigue manteniendo esa tradición.

Hortensio Bantó, (el Gato Pardo), representado por Orlando Asín (cañetano), amigo de la niñez de Carlos Ferrand, más conocido como Pachato en el anexo de Bujama.

Carlos Enrique Casuello y Milla, (el capataz), representado por Enrique Victoria (limeño), actor reconocido.

Simón Mantó, (esclavo viejo), representado por Paulo Lobatón Alvizuri,¹⁹ fue elegido por Carlos Ferrand, cuando se dirigía a otro lugar, en plena carretera, lo vio pasar con su triciclo, llevando comida para sus chanchos. El director del cortometraje nos cuenta: «El señor no había visto una película en su vida. A los 03 días de filmación le decíamos el Director, porque ya había comprendido todo, y para no humillarme delante de todos, me decía: Carlos, mejor pon la cámara acá, aquí se va a ver mejor a la gente. Siempre tenía razón, un tipo fantástico».

Igualmente veremos el otro sector mayoritario de la población afroperuana que representan a los integrantes que conviven en el palenque recreado, la presencia fuerte de los niños, como lo veremos en las imágenes, un curandero, y enfocándose el cineasta en la centralidad de la mujer (la reina fue representada por Victoria Pacheco Bernales), como fortaleza, cabeza principal del palenque.

La tercera parte: los espacios geográficos que aparecen en el cortometraje pertenecen al distrito de San Vicente de Cañete, se desarrollaron a la altura del río Cañete, exactamente en el Centro Poblado Herbay Alto. Para utilizar los diferentes espacios geográficos (campos de vegetación, en su mayoría ocupada por carrizales, zonas desérticas, campos de cultivo), que tiene la provincia de Cañete, fueron bastante respetuosos con las indicaciones históricas que se les alcanzó, para poder reconstruir ese episodio de la herencia africana en el Perú, a lo cual el mismo Enrique Verástegui acompañó, para indicar los lugares posibles para la filmación, por ser del lugar ya tenía una idea de las zonas a raíz de la presencia del guion realizado también por él. En el guion señalaba escenas boscosas y el escritor cañetano señalaba el lugar donde se encontraban los árboles que aún muestran parte de su geografía de esos años. El cineasta y su equipo de trabajo tuvieron que tomar las zonas elegidas; porque efectivamente correspondían a lo que estaban buscando como escenario e igualmente el desplazamiento a la orilla del mar (solo para esta escena tuvieron que desplazarse al Centro Poblado Herbay Bajo), para aprovechar la salida del sol.

19 Personaje carismático y creativo del anexo Zaire (comunidad afroperuana), del centro poblado Herbay Alto.

El asistente de dirección, César Pérez nos manifiesta: «Comúnmente cuando vamos iniciar un trabajo de filmación de estas características, estudiamos la región y hacemos lo que llamamos el estudio de locación, para poder instalar en esos sitios la puesta en escena de lo que tenemos como idea o guion».

La cuarta parte: la musicalización del cortometraje estuvo a cargo del compositor y músico afroperuano, Carlos Hayre, quien fue convocado por Carlos Ferrand, y realizó la banda sonora exactamente para la película, tal y cual como le había explicado. Lo podemos observar en cada escena el buen tratamiento sonoro que había realizado.

Daremos mención a una anécdota que nos ilustra todo el placer de este grupo organizado por el cineasta de Cimarrones: «En esa época Carlos Hayre tampoco tenía dinero para buscar todos los instrumentos, y decidimos darle una propina al guardián de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, para asistir en las noches y sacar los instrumentos, él tocaba y componía durante la noche y en la mañana al alba lo regresaba», nos lo comenta Carlos Ferrand.

CORAZÓN Y PULMÓN AL FILM

A partir de aquí observaremos la travesía de Carlos Ferrand con la cinta de su cortometraje Cimarrones.

Siete años de peripecias, fue el tiempo que le tomó, en poder producir el film (1982). Luego de haber terminado todo el trabajo audiovisual con su equipo, en los espacios geográficos de la provincia de Cañete, el cineasta (debemos de recordar que Cimarrones es de su autoría y no del grupo de cine Liberación sin Rodeos, menos como parte del trabajo que realizó en el gobierno de Juan Velasco Alvarado. Fue autogestionado con recursos propios), se dirige a la ciudad de Lima para realizar el desarrollo de la cinta en el laboratorio Caycho (eran hermanos que realizaban un buen trabajo de manera artesanal, pero con mucho ingenio y creatividad). «Funcionaba bien, hecho con material artesanal, me acuerdo que las máquinas eran engranajes de motocicletas y los líquidos para desarrollar la película, estaban contenidos en sacos de plásticos que se habían sacado de hospitales, y ahí, muchos de nosotros hacíamos en esa época procedimientos así, porque no teníamos plata para ir a Argentina...». Es la descripción que nos narra el director Carlos Ferrand.

Luego de llevar el proceso de desarrollo de la película en el laboratorio Caycho, Carlos Ferrand y la agrupación de cine, culminarían y difundirían en los diferentes cines de Lima la película que hicieran para los No alineados (1975). Fue aprobada por el gobierno de turno, pero luego ellos se enteraron que habían comenzado a retirarlo horas antes del golpe de Estado por parte del general Francisco Morales Bermúdez que, para entonces, ya habían militares que no comulgaban con su trabajo audiovisual y los etiquetaban como velasquistas. Luego fueron llamados por la oficina de la OCI, donde ellos, dentro de la oficina aprovechan el

descuido de los militares y llega a observar uno de los integrantes de la agrupación de cine, un archivo de documentos que decía “Liberación sin Rodeos”. Allí estaba todo lo que habían hecho, entre ellos sus fotos, todo un informe de seguridad de alguien. Carlos Ferrand recuerda que alguien les había dicho que se fueran del país por uno, dos o tres años hasta que las cosas pasaran y se olvidaran, porque existía la amenaza de no darles ni una clase de trabajo, también para boicotarlos y ahogarlos profesionalmente. A partir de ahí empezó su huida del país con los demás integrantes de la agrupación de cine, Pedro Neira se va a España; Marcela Robles, a Colombia; Carlos viaja en primer lugar a Quebec (Canadá), donde logró trabajar por un tiempo, luego se va a Ámsterdam (Holanda); donde ya vivía Raúl Gallegos con su esposa Nené Herrera, por el plazo de dos años; allí empiezan a laborar clandestinamente en la administración de un teatro erótico. Luego, al recibir su visa vuelve a Canadá donde, después de un año o dos, logró que el National Film Board of Canadá le ayude a filmar la presentación de la película y hacer un decorado como si estuviera en el Perú, pero en inglés y francés porque ahí no hablaban español, y hacer el montaje con personas del lugar y poner la banda sonora del músico afroperuano Carlos Hayre. Consiguieron que se logre ensamblar todo en Canadá, culminándolo en los años ochenta.

El gobierno del general Francisco Morales Bermúdez, para esos años quemó todas las películas que hicieron. Carlos Ferrand pudo salvar cuatro películas entre ellas Cimarrones.

La primera proyección se realizó en 1982 en Montreal (Canadá) y el mismo año en el IV Festival de Cine La Habana (Cuba), de ahí sucesivamente en diversos países, hasta que en el año 2015 por primera vez se presenta en el Perú.

El siguiente cuadro sistematiza el proceso del cortometraje a manera de ficha técnica:

Título	CIMARRONES
Director	Carlos Ferrand
Guion	Enrique Verástegui y Carlos Ferrand
Duración	23:28 minutos
Año de la filmación	1975
Locaciones de las filmaciones	Herbay Alto – San Vicente de Cañete - Cañete
Asistente de dirección	César Pérez
Producción	Nené Herrera
Transcripción del documento	Luciano Correa

Reparto	Amador Ballumbrosio, Enrique Victoria, Isaac Goyoneche, Justina Guadalupe, Orlando Asín, Paulo Lobatón, Luis Gutiérrez, José Mamani, Burt Henry, Eduardo Ferrand, Toni Pérez, Mayta Acllahua, Lloque Cori, Victoria Pacheco y otros pobladores de la provincia de Cañete y Chincha, fueron parte del Palenque.
Composición y dirección musical	Carlos Hayre
Equipo técnico	Mario Jacobs (sonidista), Francis Lay (script), Alberto Arévalo (asistente de rodaje y foto), Orlando Machiavelo (asistente de cámara), Margarita Benavidez (asistente de producción), Graeme Campbell, Roger Lemoyne, Eva Arias, Mary Armstrong, Emilio Barón, Susana Despersailles, Edgardo Enriquez, Isidora Guzmán, Rosaura Guzmán, Daniela Molina, Rodrigo Molina, Roger Quirós, José Rheaume, Francois Vincelette y Yolande Hervet.
Proceso de edición	1975-1982
Financiamiento	Autogestión (Carlos Ferrand) y la institución (National Film Board of Canadá)
Año de difusión	1982

RESISTENCIA

Aquí vamos a indicar que el trabajo audiovisual fue autogestionado por el director de cine Carlos Ferrand y su equipo, fueron sus propias amistades, con la idea principal que diera Enrique Verástegui y escribieran en conjunto el guion. Por lo ya mencionado líneas arriba en otros capítulos, debemos de profundizar en la palabra "Cimarrones", que engloba o encierra diferentes acciones para el director, imágenes que fueron tomadas a la hora de realizar el guion, como los primeros pasos de felicidad con la comunidad afroperuana cuando era niño y pasaba sus veranos en la playa de Bujama: no existía en esa época casas, habían solo pescadores en la caleta; ponían carpas y se quedaban a vivir durante el verano. Son una serie de conexiones que llevarían a recrear los diferentes escenarios de filmación con los afroperuanos, porque desde niño ya era algo natural, orgánico, para él. Sin la idea de asociarlo al tema de la "justicia social", sino con el gusto de la aventura, la picardía, los caballos, la pesca, el desierto, entre otras cosas, fue el punto de partida para su investigación. Como él diría: Era su placer de realizar una coboyada social con sus amistades. Sino le hubiese propuesto el escritor afroperuano, igualmente solo era cuestión de tiempo nada más, pero fue su oportunidad de compartir un trabajo, justamente con un personaje a quien él admiraba. Además, la mayoría de personas de esa generación respetaban al movimiento Hora Zero; su punto de referencia eran los poetas.

Debemos de indicar que, en ese proceso de resistencia, de espera, sólo algunas personas que actuaron en este cortometraje representando a

los diferentes personajes²⁰ principales y al pueblo, oyeron en su momento que el film Cimarrones, se había proyectado en otros países, pero nunca lograron verlo, perdiéndose en el tiempo aquellas participaciones y quedando en la memoria de sus descendientes como el recuerdo de sus abuelas/os o bisabuelos/as. Fue tan fugaz este trabajo audiovisual para los pobladores de la zona (lugar donde se filmó), que antes de realizar esta investigación no creían que existía.

LA SIMBOLOGÍA

El cortometraje Cimarrones ofrece otra mirada de la cultura afroperuana, esa expresión a través de la imagen en movimiento. Tiene esa mirada social de redefinir la imagen al espectador, sobre los problemas que siguen existiendo como sociedad desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, con varios símbolos remarcados en la filmación, por parte del director. Lo que nos expone es una característica social del país que viene arrastrando por muchos años, solo va cambiando de rostros hasta el día de hoy.

Aquí podemos tomar las palabras de reflexión que nos dijera Carlos Ferrand, sobre la imagen que tenían los otros con respecto a la comunidad afroperuana, con quienes se formó: «Ese es el primer contacto, contacto vital, vivo, cuando ya más grande empecé escuchar huevadas y horrores de racismo, contra la gente con la cual yo me había expandido y conocido en la vida, más me pareció una injusticia espantosa, primero: una estupidez sin nombre, segundo: una ignorancia total y tercero: sencillamente criminal...».

Los símbolos mas resaltantes del cortometraje son:

La primera imagen, la cámara enfoca al cimarrón José Macuá Jesús Zabogo rompiendo las cadenas de sus dos amigos para ser liberados. Registrando la fortaleza y unión de la comunidad.

La segunda imagen, la cámara se concentra en el líder de la banda, desplazándose de un lugar a otro con un palo de sauce, dando la impresión al espectador que matará a los españoles, pero termina la imagen con el palo de sauce incrustado en la camisa del capataz que se encuentra tendida en el suelo. Es uno de los símbolos más fuerte para nosotros, sobre la culminación de los abusos de los españoles hacia los afrodescendientes.

La tercera imagen, se centra en el capataz; está en medio del desierto, descalzo, sin su camisa, ni comida. Cambiando los roles de capataz a esclavo, y se enfatiza cómo se siente ser el otro.

La cuarta imagen, la presencia fuerte de la mujer, como parte de la banda que es responsable de rescatar a sus dos amigos que iban a ser ejecutados. Igualmente, la presencia de otra mujer mayor, como líder del

20 El esclavo Viejo, representado por Paulo Lobatón y la reina del Palenque, representada por Victoria Pacheco, nunca pudieron ver el film, y el director no recordaba como se llamaban estas personas antes de iniciar con este trabajo. A partir de esta investigación logramos dar con los nombres de estas dos personas. La nieta de Paulo, recordaba con mucha ternura lo que le narró su abuelo, cuando era niña, sobre la filmación.

palenque a quien todos le atribuían su respeto y protección. Un trabajo audiovisual que proyecta la fuerza, la destreza, el liderazgo bien definido de la mujer.

CONCLUSIONES

Primero, esta investigación busca aclarar los espacios geográficos que fueron elegidos para su filmación, la visibilización de los pobladores cañetanos y chinchanos que participaron en el cortometraje, el registro de un suceso histórico que se llevo a cabo en el año 1808 en la provincia de Cañete y la trayectoria de resistencia que ha tenido que pasar el cortometraje Cimarrones y su director, desde su filmación (1975), hasta su culminación (1982). Luego desde la primera presentación del cortometraje en el Perú, 2015, hasta este año (2021), se desconocía diversos factores, uno de ellos, el origen exacto de filmación, por lo cual era necesario saber si este trabajo audiovisual recreaba las acciones en los mismos lugares donde sucedieron los hechos históricos que describían los documentos antiguos que son custodiados en el Archivo General de la Nación, así mismo, dar una descripción detallada de la participación de los pobladores y sobre los orígenes de sus lugares de cada uno, considerando de suma importancia sus apellidos que provienen de familias tradicionales afroperuanas que han dejado un legado a lo largo del tiempo e igualmente el cortometraje Cimarrones, nos sirve para plantear diversos aspectos de la investigación con respecto a la cultura afroperuana, temas muy conocidos dentro de la comunidad, pero no indagados a profundidad. Eso nos permite conocer los diferentes espacios geográficos y las manifestaciones culturales y lugares donde ocurrieron los hechos.

Segundo, la construcción del guion de Cimarrones, es un trabajo impecable cuya realización fue compartido entre Enrique Verástegui y Carlos Ferrand, hallando primero documentos de un suceso social de la herencia africana en el Perú, y elegir justamente este hecho ocurrido entre la región de Ica y Lima donde se encuentra las dos comunidades afroperuanas (distrito de San Luis de Cañete (Cañete) y El Carmen, en Chincha), más importantes de la parte sur del país y de las cuales solo se habla de sus bailes, música y deporte. Poco de las manifestaciones sociales y culturales, que ocurrían dentro y fuera de las haciendas de Cañete, Chincha y Pisco, como es este caso, del asalto a una caravana que sale de la hacienda Caucato a la hacienda Bujama, trasladando a dos esclavos negros para su ejecución.

Fue un tema bien elegido por ellos, a partir de estos documentos originales que se encuentra en el Archivo General de la Nación, el primero, Enrique Verástegui, natural de la provincia de Cañete, con una gran formación literaria, y que recoge los diferentes procesos históricos de la ciudad y lo grafica en su contexto en una conversación de amigo. El segundo, natural de la ciudad de Lima, con una formación cinematográfica, el cual registra la imagen en movimiento y recrea los diferentes escenarios que describía el guion. A esto debemos agregar también, el acercamiento y la convivencia que han tenido ambas personalidades desde niños, con

la comunidad afroperuana. Un guion realizado en los años 70 en tiempos del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Juan Velasco Alvarado.

Tercero, el excelente trabajo de dirección, filmación y edición que realizó el cineasta Carlos Ferrand con Cimarrones es sorprendente, pues contando con bajo recurso económico y material, ha logrado una obra de calidad y transcendencia; la participación de actores no profesionales (eran, en su mayoría pobladores afroperuanos de la provincia de Cañete y Chincha); el mismo equipo técnico que tenía era de su circuito amical; finalmente el respaldo de la National Film Board of Canadá para la edición. El logro de conseguir un buen trabajo audiovisual fue gracias a su experiencia como cineasta que venía desarrollándose en el gobierno de Juan Velasco Alvarado, el conocimiento que ya había absorbido de niño con la comunidad afroperuana de Bujama y ser amigo del poeta Enrique Verástegui, enriquecieron la idealización de su trabajo audiovisual.

Como la selección de las personas en cada provincia, adentrándose a las comunidades afroperuanas, fue guiado por los pobladores de la zona, para saber quiénes interpretarían cada papel, todo el proceso de producción fue amalgamado muy bien por el director.

Cuarto, el cortometraje Cimarrones es la primera película de ficción dedicada a la cultura afroperuana. Su realización, como ya dijimos líneas arriba, parte de una conversación amical de dos creadores (literato y cineasta). Es la principal inspiración para la investigación que hicieran ambos, y a la vez hallando una familiaridad con el espacio geográfico donde se desarrollaría la filmación y para el cineasta el recuerdo de su nana afroperuana, sería otro motor principal de retribución pendiente a aquella comunidad que le acogió. Dos puntos bien alineados en el trabajo que se dio, desde el guion, las zonas elegidas para la filmación y la musicalización. La importancia del cortometraje está en mostrar esa parte de la herencia africana en el Perú que no es danza, ni música, sino un hecho social que fue registrado en 1808 porque poco ha sido el trabajo de investigación dedicado a este tema por parte de los historiadores a esta parte del sur del país, a pesar de que estas tres provincias albergan comunidades afroperuanas que son resaltadas por su personalidades, sus manifestaciones culturales que han venido heredando sus ciudadanos actuales y son divulgados en diferentes escenarios teatrales y televisivos. A partir de aquí también podemos complejizar el trabajo audiovisual y tomar otras lecturas como, por ejemplo: la complicidad que tenían los afroperuanos con los andinos en las diferentes acciones que se dieron dentro de la sociedad, en cada siglo. Por lo cual son diferentes lecturas que cada uno podría dar, analizar y dar cobertura al debate, teniendo presente que este trabajo audiovisual fue filmado en los años 70, con poca o casi nada de herramientas tecnológicas.

BIBLIOGRAFÍA

BEDOYA, Ricardo

2013 *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima. Pág. 163-211.

CARBONE, Giancarlo

2016 *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

DELGADO, Mónica

2020 *Las políticas en el documental peruano*. Desistfilm.

FELDMAN, Heidi

2009 *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudio Peruanos; Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

FLORES GALINDO, Alberto

1990 "Bandidos de la costa". En *Bandoleros, abigeos y montoneros*. Aguirre, Carlos & Walker, Charles. Lima. Instituto de Apoyo Agrario. Pág. 57-68.

NÚÑEZ GORRITTI, Violeta

2015 El cortometraje documental peruano 1972-1980. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 12, pág. 1-17.

SHEEN Ivonne

2019 Poesía y política: Carlos Ferrand y el grupo Liberación *Sin Rodeos*. *Cuadernos de Crítica* 01 - Un nuevo mapa latinoamericano. Pág. 187-191.

SÁNCHEZ FLORES, Miguel. Ed.

2020 *Mitologías Velasquistas: Industrias culturales y la revolución peruana (1968 - 1975)*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

SARMIENTO FERNÁNDEZ, Erick

2019 "Modelando el desierto: resistencia y ritmos en las comunidades afroperuanas de Cañete". En *Cultura afroperuana. Encuentro de investigadores 2018*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, pág. 258-263.

2019 "El loco, Jarry, el Zambo y su paraíso". *Ángel con casaca de cuero: lecturas sobre Enrique Verástegui*. Lima: Sol Negro, pág. 125-131.

2019 "¿Por qué es necesario la existencia de un museo provincial en Cañete?", *COALDAS: El Corazón del Antiguo Cañete*. Cañete: Garabatitos editores, pp. 116-134

TOMPKINS, William

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú.* Lima: Centro de Música y Danza de la Universidad Católica; Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ENTREVISTAS

FERRAND, Carlos y el grupo de cine Liberación sin Rodeos

2018 Entrevista realizada por José Carlos Mariátegui en el XXII Festival de Cine de Lima PUCP. Lima.

FERRAND, Carlos

2020 Entrevista realizada por Erick Sarmiento Fernández. Cañete, sábado 30 de mayo.

GUILLEN, Paul

2018 Entrevista realizada por Erick Sarmiento Fernández. Cañete, viernes 18 de mayo.

LOBATÓN, Lizandro

2021 Entrevista realizada por Erick Sarmiento Fernández. Cañete, miércoles 28 de julio.

PÉREZ, César

2021 Entrevista realizada por Erick Sarmiento Fernández. Cañete, jueves 15 de abril.

VERÁSTEGUI, Enrique

2018 Entrevista realizada por Erick Sarmiento Fernández. Cañete, jueves 18 de junio.

ASÍN, Orlando

2021 Entrevista realizada por Erick Sarmiento Fernández. Cañete, lunes 19 de julio.

AFRODESCENDENCIA Y ESTEREOTIPOS: EL CONOCIMIENTO COMO INSTRUMENTO DE DESCOLONIZACIÓN MENTAL PARA UNIR DIFERENCIAS

Sara Ruth Talledo Hernández²¹

RESUMEN

En el precedente encuentro de investigadores se trató teóricamente, por medio de un estudio documental y descriptivo, el tema sobre la invisibilidad del afrodescendiente en un país pluriétnico y su implicancia en el sentido de pertenencia de los peruanos. Con el objetivo de proseguir el lineamiento trazado, en esta oportunidad se desea afrontar la misma temática, pero desde otra perspectiva. En otras palabras, a través del presente trabajo trataremos sobre estereotipos adosados a los afrodescendientes, los cuales generan invisibilidad, marginación y aislamiento, entre otras problemáticas, a dicha población que es parte integrante de la ciudadanía del país andino con los mismos derechos y deberes del resto de peruanos. Se entiende tratar estas creencias sociales basadas en prejuicios presentando contenido histórico mirado a promover la deconstrucción de ideas anacrónicas sin fundamento científico. Para ello, primeramente, ahondaremos en el tema analizando los diferentes tipos de estereotipos sobre los afrodescendientes radicado en el imaginario colectivo. Luego de desglosar dicho elemento estigmatizador, deconstruiremos los conceptos recabados desde una perspectiva histórica. Finalmente, por medio de una encuesta que consiste en responder a determinadas preguntas planteadas para determinar la idea que existe sobre las personas afro, dilucidaremos la importancia —como expresado en el título— del conocimiento como instrumento de descolonización mental, con el mero objetivo de unir las abismales diferencias preexistentes.

21 Universidad de Alcalá.

PALABRAS CLAVES

Afrodescendencia, estereotipo, deconstrucción, conocimiento.

INTRODUCCIÓN

Si se concluye que la identidad define la naturaleza de una persona, quién ella es —su idiosincrasia, sus ideas, su comportamiento, sus actitudes, su cosmovisión—, y que la visión y el sentimiento que se tiene hacia el país donde se vive influyen exponencialmente en cómo esta se percibe así misma (CENTRUM PUPC, 2017), se podría deducir, de forma general, que existe un vínculo entre la nación y la autoidentificación de sus ciudadanos. Entonces, mientras más fragmentada esté una sociedad, mayor será el disenter, la marginación, el odio, la indiferencia, y, sobre todo, la falta de amor propio en las personas que forman parte de ella. Ahora bien, dada la problemática de la invisibilidad de los afrodescendientes en Perú, el objetivo de este estudio es revertir esta tendencia social por medio de propuestas que deconstruyan creencias excluyentes y basadas en la ignorancia. Para intentar romper esquemas anacrónicos que dificultan la identificación con el “otro” de rasgos afros en un pluriétnico país, empezaremos analizando el estereotipo —oculto y no oculto— que se le ha adosado desde hace más de cinco siglos, estigmatizándolo. Deconstruiremos este secular signo adentrándonos en los contenidos que la componen según las ideas presentes en el imaginario colectivo. Entre ellos se hablará de la clásica representación de lo afro: la esclavitud, sustantivo que estudiaremos desde una perspectiva histórica, empezando por el mundo antiguo. Es indudable, de acuerdo con Yolanda Domínguez (2021), que los estereotipos se anidan en el imaginario por repetición. Se asoman a la vida de todo ser humano prácticamente desde su nacimiento, cuando aún carece de conciencia crítica. Es así como el “cuento” se edifica sobre viejos discursos creados en determinados momentos de la historia de la humanidad, normalmente por conveniencia de un determinado grupo. Debido a la constante repetición del mensaje, este se naturaliza volviéndose “normal”, como lo son la idea que subsiste del color negro. Así pues, los temas desarrollados en el marco conceptual arriba mencionados serán utilizados para la elaboración de un breve cuestionario, el cual será cumplimentado por los participantes antes de tomar conocimiento de la información histórica presente en el apartado dos de este estudio. El propósito de esta actividad es el de romper falsos mitos sobre la negritud y fomentar el respeto, y la empatía, entre las personas. En suma, trayendo a colación la filosofía africana, practicar el *ubuntu*.

AFRODESCENDENCIA Y ESTEREOTIPOS

Es de común conocimiento que, no solo en Perú, sino también en el resto del mundo, los africanos negros y los afrodescendientes son

catalogados de la siguiente manera:

- Descendientes de esclavos
- Los hombres son superdotados a nivel de órgano reproductor
- Las mujeres son objetos sexuales por sus prominentes curvas
- Son menos inteligentes que los demás
- No le dan mucha importancia a la higiene
- Son holgazanes

Sobre el primer punto, se considera que el desconocimiento de la historia de la humanidad por parte de la mayoría de la población sea la principal causa del origen de este muy difuso estereotipo sobre los afrodescendientes. Lamentablemente, esta problemática es producto del escaso interés por la cultura general. Por esta razón, la gente que no cultiva su intelecto asume como verdad única las producciones ofrecidas por los medios con mayor audiencia. En efecto, la parte de la historia sobre la esclavitud de personas más narrada en la pantalla chica, en internet, o en el cine, por ejemplo, es aquella de la trata atlántica iniciada en el siglo XVI. De hecho, entre las películas más taquilleras de Hollywood difundidas mundialmente, y aún vigentes, que tratan el tema, están: *Lo que el viento se llevó* (1939), *Mandingo* (1975), *El color púrpura* (1985), *Amistad* (1987), y *Doce años de esclavitud* (2013), entre otras. Puesto que el pasado del pueblo afro en América, como es sabido, está históricamente vinculado a la trata de personas, la literatura del continente también, si bien de manera involuntaria, ha contribuido a reforzar el estereotipo al que nos referimos. Por ejemplo, en Perú se han escrito algunas, como *Matalaché* (1928) de López Albújar, y *Malambo* (2014) de Lucía Charún-Illescas, sin dejar de mencionar a Ricardo Palma y sus *Tradiciones peruanas* donde, también, se refiere a esa realidad. En cuanto a textos extranjeros muy conocidos, y uno de ellos estudiados en la literatura del continente americano, están *La cabaña del tío Tom* (1852); *Vida de un esclavo americano* (1818); y *Raíces*, entre otras obras. De este último libro, en 1977 la cadena estadounidense de televisión ABC elaboró una serie que dio a conocer mundialmente la novela del mismo nombre, cuyo autor es Alex Haley. Referente a otras novelas televisivas latinoamericanas, la más conocida y de auge en los años setenta fue la producida por la cadena brasileña Rede Globo en 1976 llamada *La esclava Isaura*, basada en la obra de Bernardo Guimarães publicada en 1875, cuyo éxito a nivel de índice de audiencia fue muy elevado. En 2004 la Rede Record produjo una nueva versión de la misma. Dicho lo cual, queda claro cuán incisiva sea la cultura de masas en la construcción del imaginario colectivo que, entre otras cosas, crea estereotipos a través de los medios masivos de comunicación.

El pueblo afro no solo es asociado al trabajo esclavo, sino también a la sexualidad salvaje —el de aquel que no consigue controlar sus instintos—, como lo muestra la película norteamericana de los años veinte del decimonoveno siglo *Nacimiento de una nación* (1915), por

ejemplo, donde el hombre negro es representado como un violador. Mas, refiriéndonos a la actualidad, por medio de los teléfonos inteligentes una plataforma comunicativa, como lo es el WhatsApp, se ha difundido la imagen de un hombre negro con un miembro exageradamente grande, reforzando el mito de que los africanos o afrodescendientes tienen el falo de dimensión superior a la media. En cuanto a las mujeres, desde la llegada de los colonizadores a África estas fueron vistas como libidinosas por ir semicubiertas —obviamente su hábito de andar de esa forma se debía al intenso calor que hacía en el territorio—. Los europeos arribados a esas tierras las describían como ardientes, más calientes que los hombres, y en continua búsqueda de relaciones sexuales. Pero sin ir atrás en el tiempo, está claro que ese preconceito subsiste en la sociedad de hoy. Basta con observar vídeos musicales de reguetoneros, cuyos textos poseen contenidos con fuerte connotación sexual, como es el caso de *Gasolina* y *Shaky Shaky* de Daddy Yankee, *Como yo le doy* de Pitbull ft. Don Miguelo, y de *Anaconda* de Nicki Minaj, por ejemplo, en los cuales aparecen mujeres afros danzando de manera provocadora (El Diario, 2017; White, 1999).

Concerniente a los tres últimos estereotipos arriba listados, estos son consecuencia del primero, es decir, derivan de los prejuicios surgidos contra la población negra durante el terrible periodo de la trata atlántica, época en la que se llevó a cabo el proceso de «racialización» que más adelante expondremos. Efectivamente, según el pensamiento de muchos, para la población afro la higiene no es una prioridad. Referido a Perú, una muestra de esta creencia popular que persiste en el tiempo es una publicidad de la empresa chilena Saga Falabella con sede en Perú, que en 2018 presentó un anuncio sobre un tipo de colchón, en el cual mostraba a una afrodescendiente como una persona sucia y desordenada respecto de su amiga “blanca”. En él, la mujer de tez clara aseveraba que irse a vivir con su amiga le había resultado complicado debido a los “hábitos diferentes” que poseían, motivo por el cual compró un colchón que absorbía los “malos olores”. Luego del inmediato reclamo hecho por instituciones estatales y líderes de opinión, la publicidad fue retirada de los medios (RPP, 2018). Otro modelo de representación denigratoria del afrodescendiente en el Perú es el personaje televisivo de *El negro Mama*, que es presentado como «simiesco, estúpido y deshonesto» (BBC Mundo, 2010). Por otro lado, existe también la teoría de inferioridad intelectual de los negros con respecto de los blancos, sostenida por James Watson, que, en 1962, ganó el premio Nobel de medicina por haber descubierto, conjuntamente con otros estudiosos, la estructura del ADN. Sin fundamento científico, el Nobel de más de noventa años sostiene que: «Entre los blancos y los negros hay resultados en las pruebas de inteligencia, yo diría que la diferencia es genética». Así pues, en el documental *Decoding Watson* realizado en 2019, el biólogo norteamericano defiende su tesis racista ya rechazada anteriormente por la comunidad científica de su país. Para Francis Collins, director de los institutos nacionales de la salud norteamericana asevera que «Es decepcionante que alguien que ha hecho contribuciones tan innovadoras a la ciencia esté perpetuando creencias tan dañinas y tan infundadas científicamente» (Ansed, 2019).

DECONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO CULTURAL Y COLECTIVO

En el séptimo libro de su obra *La República*, Platón, fundador de la Academia de Atenas (387 a.C.), explica, desde su modo de ver, la realidad del conocimiento a través del mito de la caverna. Para el filósofo griego «La alegoría de la caverna pretende poner de manifiesto el estado en que, con respecto a la educación o falta de ella, se halla nuestra naturaleza, es decir, el estado en que se halla la mayoría de los hombres con relación al conocimiento de la verdad o a la ignorancia» (UNSAM, s.f.). Para demostrar su teoría, hace que su interlocutor imagine a un grupo de personas encadenadas desde niños en una cueva cuya única percepción de su limitado entorno es lo que ven proyectado en un muro y las voces que oyen y piensan que provienen de las sombras. Esto hace que los prisioneros asuman como realidad o verdad única lo que sus ojos consiguen ver, no el objeto o figura que le da forma a las imágenes reflejadas en la pared. Lo que demuestra la subjetividad del conocimiento es la liberación de uno de los prisioneros. Este, saliendo a la luz —es decir, adquiriendo conocimiento—, logra ampliar su perspectiva de los hechos. Así, el fugitivo consigue ver lo que acaecía en la cueva y el mundo externo. Entusiasmado y con espíritu altruista, vuelve a su vieja prisión para liberar a los otros, pero su temporal ceguera ante tanta oscuridad confunde a los presos, quienes al verlo piensan que la travesía le ha causado daños irreversibles. Por tanto, dominados por el miedo de tener el mismo final, optan por quedarse prisioneros de por vida. O sea, anteponen el temor a la libertad. En suma, la alegoría de la caverna muestra la importancia del conocimiento y explica cómo llegar a él para ser libres de ideas preconcebidas, y de creencias y conceptos preestablecidos. Para Platón, el cautivo liberado que se eleva a un estadio superior, «es el alma que se eleva hasta la esfera inteligible» (Platón, 2009, p. 248). En suma:

Así, los prisioneros representan a la mayoría de la humanidad, esclava y prisionera de su ignorancia e inconsciente de ella, aferrada a las costumbres, opiniones, prejuicios y falsas creencias de siempre. Estos prisioneros, al igual que la mayoría de los hombres, creen que saben y se sienten felices en su ignorancia, pero viven en el error, y toman por real y verdadero lo que no son sino simples sombras de objetos fabricados y ecos de voces (UNSAM, s.f.).

Partiendo de esta premisa, para deconstruir creencias populares que afectan el desarrollo de una sociedad sin prejuicios, a continuación dilucidaremos contenidos concernientes a la historia de la esclavitud y a la «*racialización*» de la humanidad. Por ser la trata atlántica la base de los estereotipos creados sobre el pueblo afro, desmontaremos estas erradas creencias analizando la inhumana práctica esclavista desde cuando efectivamente inició: la Edad Antigua.

Dicho esto, en los siguientes apartados presentaremos información que, de forma gradual, nos ayudará a comprender la ausencia de

fundamento de los falsos mitos y creencias sobre el pueblo que es el tema principal de este trabajo.

Breve historia del origen de todos

Para empezar, de acuerdo con Yuval Noah Harari (2014) hace dos millones y medio de años los primeros humanos se desarrollaron en el este de África, región donde se identificaron los genes del *Australopithecus*. Sucesivamente, desde esta parte del mundo hubo migración hacia el norte de África y otros continentes, donde, acorde al clima, surgieron diferentes tipos de humanos debido a la adaptación de su cuerpo a la condición climática. Así, para el autor israelí, en el mundo existieron diferentes tipos de humanos contemporáneamente (desde hace dos millones de años hasta hace diez mil años): el hombre de *Neanderthal* que se desarrolló en el oeste de Asia y en Europa; el *erectus* que surgió en el este de Asia; el *soloensis* y el *floresiensis* en Indonesia; el *desinova* en Siberia; y, para terminar, por lo que se sabe hasta ahora, *rudolfensis*, *ergaster* y *sapiens* en África del este. De las especies de *homo* mencionadas, solo *sapiens* —es decir, nosotros— aún existimos.

Etimología del término “esclavo”

De acuerdo con la información presente en el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra esclavo proviene del latín medieval *sclavus*, del greco-bizantino *σκλάβος* *sklábos*, que deriva, a su vez, de *σκλαβνός* *sklabēnós* (eslavo), y esta palabra del eslavo *slověninŭ*, gentilicio adoptado por dicha población que fue sometida al trabajo forzado y gratuito en el Oriente medieval. Trayendo a colación la información del apartado anterior, la práctica de la trata entre *sapiens* dispersos dentro y fuera de África empezó con el establecimiento de grandes centros habitados o ciudades.

Esclavitud en la antigüedad

Narran los libros de historia que la propiedad del hombre sobre el hombre empieza en la antigüedad. Respecto de este tema, en este apartado nos vamos a centrar principalmente en el área geográfica de donde deriva el adjetivo en español “esclavo” brevemente explicado en el precedente apartado. Para Bales (2004), las razones que generaban esta condición inhumana eran de diferentes tipos: por caer prisionero luego de una batalla, por deuda, así como por sometimiento de pueblos a otros dominantes que los invadían, entre otros motivos. En líneas generales, en cuanto a civilizaciones se refiere, en la antigüedad fue esta práctica aplicada por los sumerios, en Mesopotamia, los fenicios, y en Egipto. En Europa, en cambio, el trabajo esclavo era aplicado en Grecia y en Roma. Entre ellos, el imperio romano —heredero de esta práctica de los helenos y los fenicios— poseía un gran número de esclavos foráneos debido a su expansión territorial, obteniéndolos como botín de guerra. Pero también existían los nacidos en su territorio, por ejemplo, niños en estado de abandono, los hijos de los que heredaban el estatus de esclavo de sus progenitores, o los que cometían delitos. De carácter lícito, en Roma la práctica estaba regulada y fiscalizada. Existía la manumisión, por tanto,

dependiendo del tipo de relación que tenía con su amo, el esclavo podía adquirir su libertad. Sea en Grecia o en Roma, las mujeres esclavas prestaban servicio doméstico y eran objeto de abuso sexual; lo mismo valía para los hombres, pero estos, además, trabajaban principalmente en el campo, en las minas, y muchos como albañiles.

Sobre la procedencia de los esclavos sometidos por los romanos Galbinst et al. (2021) en su texto sobre la historia de la esclavitud asevera lo siguiente:

Las personas sometidas a la esclavitud romana procedían de toda Europa y del Mediterráneo [...]. Griegos, bereberes, alemanes, británicos, eslavos, tracios, galos (o celtas), judíos, árabes y muchos más grupos étnicos fueron esclavizados para ser utilizados como trabajo y de la misma manera para divertirse (por ejemplo, gladiadores y esclavos sexuales). [...] Los esclavos importados en Italia eran europeos nativos, y muy pocos o ninguno de ellos tenían un origen extraeuropeo (sección de discusión, párrafo 4).

Respecto de los escandinavos, en la alta edad media los vikingos también esclavizaron pueblos a su paso por los mismos. Entre sus víctimas se encontraban poblaciones del actual Reino Unido —irlandeses, ingleses y escoceses—, así como del este europeo —los eslavos—, bálticos, alemanes y latinos, muchos de los cuales eran destinados al mercado bizantino y del norte de África. Sobre los eslavos, durante el periodo denominado Renacimiento carolingio, el imperio romano-germánico se enriqueció comercializando esclavos eslavos en el mundo islámico norteafricano. También en los conflictos bélicos entre la península ibérica, Portugal y los islámicos, sea cristianos o musulmanes fueron esclavizados. Entre 1100 y pocos años después del viaje de Colón a América, los mercados venecianos y genoveses trataron esclavos provenientes de pueblos «eslavos y georgianos, turcos y otros grupos étnicos del Mar Negro y el Cáucaso» (Galbinst et al., 2021, sección de discusión, párrafo 4). De igual manera, entre los siglos décimo quinto y décimo octavo, fueron vendidos como mercancía al mercado musulmán, gente del sur de Europa, tales como portugueses, italianos, españoles y franceses; y, del norte, británicos. Según Galbinst et al., esta información se halla en el texto *Christian Slaves, Muslim Masters: White Slavery in the Mediterranean. The Barbary Coast, and Italy, 1500-1800* (2003), de Robert Davis. Concerniente al continente asiático, países como India, China y Japón, por ejemplo, no fueron exentos de este tipo de comercio. En suma, por lo general, los pueblos invadidos eran puntualmente esclavizados, como también sucedió con los rusos cuando fueron invadidos por los mongoles, entre otros hechos acaecidos en otros rincones del planeta.

La trata Atlántica

En África, como en otros lugares, el esclavismo surgió desde que se formaron las primeras ciudades, sin embargo, el comercio masivo

de africanos lo iniciaron los portugueses a principios del décimo sexto siglo, superando a los árabes en dicho fructífero negocio. Ello lo facilitó la autorización de la iglesia, firmada ya en 1455 por el Papa Nicolás V que, con la bula *Romanus Pontifex*, autorizó la apropiación por parte de los portugueses de territorios del continente africano y de sus habitantes. El documento estipulaba que concedían al rey Alfonso V de Portugal, la facultad de adueñarse de sus tierras y de subyugar a los pueblos enemigos del Dios cristiano —sobre todo musulmanes, pero también se expandieron hacia el sur—. A esta bula, en 1493 —un año después de la llegada de Colón a las Indias— le sucedió la *Inter Coetera*, por medio de la cual el Papa Alejandro VI concedió a los Reyes Católicos el control del Nuevo Mundo con derechos sobre todo y todos (Moreira, 1992). Debido a esta intervención eclesiástica, en beneficio de reinos europeos, es como los portugueses incrementaron la trata de personas, primero, entre África y Europa, y luego hacia América. Pasaron de exportar anualmente entre quinientos y mil esclavos, a superar los dos mil con la trata atlántica. Sucesivamente, al transporte y venta de mano de obra gratuita en el continente americano — en total fueron más de doce millones de personas— se sumarían españoles, británicos, neerlandeses y franceses. La mayoría poseía colonias en esos territorios (Talledo, 2019; Galbinst et al., 2021).

Fue así, como la esclavitud de europeos en Europa fue gradualmente sustituida por la de africanos en dicho continente; de igual forma pasó con los nativos americanos. Efectivamente, en Portugal crearon el primer mercado de esclavos negros, en el pueblo costero de Lagos, ubicado en el distrito de Faro, en la región de Algarbe. Inicialmente, de ahí salían los barcos cargados de humanos encadenados hacia América; sucesivamente, debido al aumento de la trata, también, por el *asiento de negros*,²² fueron embarcados directamente en la costa africana subsahariana, exactamente, desde la isla Sao Tomé y Príncipe.

Concepto de raza, un constructo social

Si bien el concepto de raza es una construcción histórico-social por no poseer sustento científico, la idea de que los seres humanos estamos divididos por colores subsiste. Así, hay grupos humanos que son identificados con determinadas características a diferencia de otros:

[...] el color blanco se asocia sistemáticamente con valores como la pureza, la divinidad, la bondad, la moral, la virginidad y la santidad. Por el contrario, el color negro se asocia con la maldad, la amoralidad, el miedo y, en muchos casos, también con la ilegalidad. El término 'negro' incluso se ha ingresado en giros lingüísticos en varios idiomas para expresar el carácter negativo de alguien o algo. En español: la lista negra, magia negra, negrear, denigrar; en francés: dénigrer, noirceur (maldad); en inglés: blackleg (esquirol), blackmail (chantaje); en alemán:

22 Contrato entre la Corona española y mercaderes que proveían de esclavos sus colonias americanas.

shwarzer Freitag (viernes negro), schwarzer Peter (traducción literal: 'Pedro el Negro'; traducción contextual: 'diablo negro'), anschwärzen (coloquial: desacreditar, manchar el nombre) (Hering, 2010, p. 114).

De hecho, para el estudioso colombiano Hering Torres, en la Edad Media se habría formado la primera diferenciación de color que más adelante se convertiría en la idea de la existencia de raza. Ello derivó del análisis del modo de ser de las personas basado en su aspecto físico —en la fisiognómica—. Para los greco-latinos, la conformación corpórea definía los rasgos faciales y el tono del cuerpo; entonces, aún no se hablaba del color de la piel. Para ellos la mezcla de colores era signo de salud plena. Más adelante, en el tiempo de los grandes viajes, respecto de las poblaciones que hallaban por otras tierras, las crónicas las describían mencionando diferentes tonalidades de marrón: «“canarios”, “ni negros ni blancos”, “negros”, “cobre”, “blancos”, “dorado-amarillento”, “aceitunado”, “bazo”, “castaño claro”, “amulatado”» y demás (Hering, 2010, págs. 123-125). Según el autor, la categorización del negro y del blanco por su proveniencia geográfica surgiría como consecuencia de lo planteado por Cobo en su libro *Historia del Nuevo Mundo* (1964) respecto de los “indios” de América, es decir, la hipótesis de que estos son cobrizos debido a la aérea geográfica en la que se encuentra su hábitat. Otro momento histórico crucial para la formación del concepto de raza fue la discriminación aplicada a los herejes, a los judíos y a los moros convertidos a la religión de la Corona en la España de finales del Cuatrocientos. Estos, para participar activamente en instituciones españolas tenían que demostrar su linaje o raza,²³ que consistía en demostrar la “pureza” de su sangre, o sea, ni mora, ni judía, ni la de un hereje. De igual forma, una vez en América, los ibéricos aplicaron el mismo sistema, más, en este caso, los impuros, sin linaje, o los nadie eran los “indios, pero, sobre todo, los negros (Hering, 2010; Martínez, 2004). Para terminar, el concepto de raza como fenotipo fue fuertemente sostenido por científicos europeos a partir de siglo XVIII —para Kant, por ejemplo, existían cuatro razas humanas, para otros científicos hasta sesenta y tres— hasta mediados del siglo pasado. A partir de los años sesenta del novecientos, la antropología moderna ha establecido que el término raza es producto de una construcción social; no tiene sustento científico²⁴ puesto que los seres humanos tienen un origen común, pertenecen a la especie *Homo*.

23 En el medioevo europeo las dos palabras eran sinónimos, conjuntamente con ascendencia y origen. Asimismo, lo eran, pero con connotación negativa, raza y mancha, mácula

24 «En un estudio de 1972 realizado por el profesor de Harvard Richard Lewontin se analizaron unas proteínas contenidas en la sangre de diferentes poblaciones. Los resultados no mostraron diferencias significativas desde el punto de vista molecular para separar razas humanas. Estudios posteriores contribuyeron a verificar que la secuencia de bases (las unidades que forman la información genética) en el ADN humano es idéntica al 99,9%, lo que demolió por completo la posibilidad de encontrar un parámetro fiable para definir las razas» [BBC Mundo, 2020].

CUESTIONARIO: EVALUACIÓN DEL IMAGINARIO COLECTIVO SOBRE AFRODESCENDENCIA

Como mencionado al inicio de este estudio, a continuación presentamos las preguntas planteadas a algunos voluntarios para que expresasen sus ideas y/o conocimientos sobre estereotipos concerniente al pueblo afro, el origen de la palabra “esclavo”, y, para terminar, sobre el concepto del sustantivo raza, tanto usado con prepotencia y desconocimiento histórico, antropológico y sociológico del mismo. El objetivo del desarrollo de estas preguntas es determinar el nivel de radicación de las creencias implantadas a lo largo de la historia de la humanidad en el imaginario colectivo. La manera en que se ha logrado la explica Platón en su alegoría a la caverna.

Así, el cuestionario consiste en la formulación de las siguientes preguntas:

1. ¿Qué estereotipos conoces sobre el pueblo afrodescendiente?
2. ¿Sabes cómo surgen tales estereotipos?
3. ¿Conoces la etimología del adjetivo “esclavo”?
4. ¿Qué sabes de la historia de la esclavitud?
5. ¿Cuál es el significado de “raza” para ti?

A continuación, exponemos, en resumen, las respuestas obtenidas de los participantes que, voluntariamente, han colaborado con el estudio.

Con respecto a la primera pregunta, los estereotipos más conocidos por la mayoría de los participantes, todos ellos peruanos, es que el pueblo afro posee un bajo nivel cultural, que son hampones y que descienden de esclavos; solo un entrevistado nacido y crecido en un país europeo, ha afirmado no conocer estereotipos. En la segunda pregunta, los participantes coinciden en que los estereotipos son construidos por los medios de comunicación, la sociedad y las redes sociales. En cuanto a la tercera pregunta, nueve personas sobre diez han sostenido no conocer la etimología de la palabra “esclavo”, y una afirma que es originaria de África. Concerniente a la cuarta pregunta, cuatro de los voluntarios manifiestan que la esclavitud existió desde siempre, los restantes no especifican periodos históricos, solo aseveran que la trata de humanos se dio solo en África. Por último, sobre el significado de la palabra raza, esta es entendida como genotipo; es decir, que la fisonomía y la tonalidad de la piel determinan la raza de pertenencia. En suma, siete sobre diez personas cree en la teoría de Kant arriba expuesta.

Una vez completado el cuestionario por los participantes se ha pasado a la lectura del apartado dos de este estudio. Posteriormente, luego de la lectura del contenido histórico-antropológico y social resumido en el apartado dos, más de la mitad de los colaboradores han manifestado su estupor y embarazo por el desconocimiento del pasado histórico de

ese porcentaje de peruanos, sus connacionales, que se identifican como afrodescendientes.

CONCLUSIONES

Luego de todo lo analizado y expuesto se puede concluir que los estereotipos sobre el pueblo afro son un constructo social que data más de medio milenio. Adquirió fuerza con el comercio de africanos organizado por portugueses y avalado por el Papa y las coronas europeas. Se enraizó en la mente de los pueblos, sobre todo americanos, con la trata atlántica hacia el continente, perdurando hasta la actualidad gracias a los medios de comunicación, la sociedad y su pensamiento anacrónico, y la inadecuada instrucción, así como la falta de interés por parte del Estado de incentivar el conocimiento como medio de evolución social. Por otro lado, siendo el estereotipo una idea, la sociedad debería empeñarse en erradicar este tipo de creencias difundiendo cultura de calidad que deconstruya creencias y mitos nocivos que dañan a los pueblos en general.

BIBLIOGRAFÍA

ANSEDE, M.

04/01/2019 El premio Nobel que afirma que los negros son menos inteligentes vuelve a la carga. *El País*. Disponible en https://elpais.com/elpais/2019/01/03/ciencia/1546527532_263106.html

BALES, K.

2004 *New slavery: a reference handbook*. California, U.S.A.:ABC-CLIO

BBC Mundo

2010 Amenazas en Perú por “El Negro Mama”. Disponible en https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/05/100502_peru_negro_mama_lundu_racismo_g

7 de julio 2020 Racismo: cómo la ciencia desmontó la teoría de que existen distintas razas humanas. Disponible en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53277956>

CEMTRUM PUCP

13 de julio de 2017 PUCP – 360 segundos con Carlos Becerra. *Identidad nacional* [entrevista a Hans Behuermann]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TnMtLiR5Bk>

DOMÍNGUEZ, Y.

2021 *Maldito estereotipo*. Madrid, España: Ediciones B, S.A.

GALBINST, Y; Bakers, M; Eskelner, M.

2021 *Historia de la esclavitud. De la antigüedad al colonialismo español en América*. Google Books: Cambridge Stanford Books.

HARARI, Y.

2014 *Sapiens. A brief History of Humankind*. London, U.K.: Vintage Books.

HERING, M.

2010 Colores de piel. Una revisión histórica de larga duración. Mosquera C. (Ed.), *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. págs. 113-160.

MARTÍNEZ, M.

Julio 2004 The black blood of New Spain: Limpieza de sangre, racial violence, and gendered power en *Early colonial Mexico*. The William and Mary Quarterly. Vol. 61, N° 3. págs. 479-520

MOHA G.

17 de julio 2017 Por qué se dice que los negros lo tienen grande. *El Diario*. Disponible en https://www.eldiario.es/desalambre/habla-negros-pene-grande_1_3285527.html

MOREIRA, C. y Jacon, G.

1992 *La fundación de Brasil. Testimonios 1500 - 1700*. Caracas, Venezuela: Editorial Ayacucho.

PLATÓN

2009 *República*. Madrid, España: Mestas Ediciones.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

RPP

2018 El spot de una tienda por departamento que generó polémica por ser acusado de racista. RPP Noticias. Disponible en <https://rpp.pe/lima/actualidad/el-spot-de-una-tienda-por-departamento-que-genero-polemica-por-ser-acusado-de-racista-noticia-1148589?ref=rpp>

TALLEDO, S.

2019 Los afroyungueños y su patrimonio cultural invisible. *D'Palenque. Literatura y Afrodescendencia*. Año IV, n° 4. Callao, Perú: D'Palenque Editorial.

UNSAM

(s. f.) *Alegoría de la caverna*. Disponible en <http://www.unsam.edu.ar/escuelas/ciencia/docs/Platon%20El%20mito%20de%20la%20caverna%20-%20Admisi%C3%B3n%20IEU.pdf>

WHITE, D. G.

1999 *Ar'n't I a woman? Female slaves in the plantation South* (Rev. ed.). New York, NY: W. W. Norton.

FUERA DE JUEGO: LA REPRESENTACIÓN DEL AFRODESCENDIENTE EN CINCO PELÍCULAS PERUANAS DE LA DÉCADA DEL 80

David Durand Ato

SUMILLA

El presente texto indaga sobre las problemáticas representaciones del afroperuano en el cine peruano, tomando como base cinco películas de la década del 80, un momento clave en la historia del Perú. Las cinco películas son *Abisa a los compañeros* (Degregori, 1980), *Muerte de un magnate* (Lombardi, 1980), *Maruja en el infierno* (Lombardi, 1983), *La boca del lobo* (Lombardi, 1988) y *Juliana* (Espinoza y Legaspi, 1988), en las que se encuentra una representación problemática de personajes afros, casi invisibilizados por el discurso fílmico, que van desde el ladrón hasta el militante político, pasando por el soldado en el Conflicto Armado Interno (1980-1992) y el niño de la calle. En ese sentido, el cine peruano explora hechos públicos como privados, políticos como sociales, marginales como oficiales, entre otros, mostrando diferentes discursos sobre los mencionados ámbitos y discutiendo ideologías como la discriminación y el resentimiento. Así, sostengo que estos personajes funcionan como una suerte de “decoración” para generar una verosimilitud ligada a cómo se observa el estereotipo del afroperuano desde, principalmente, el centro consumidor del cine: Lima. Además, podemos notar que la imagen estereotipada funciona, en palabras de Stuart Hall, como “un espectáculo del otro”, la cual afirma la discriminación del afro desde una mirada que lo usa de acuerdo a cierta convención social discriminadora, pero en el cual este puede intentar “salirse” de su posición simbólica y materialmente establecido.

PALABRAS CLAVE

Representación, estereotipo, cine peruano, discriminación.

INTRODUCCIÓN

La década de los 80 se ha establecido como un marco referencial para entender la situación contemporánea de nuestro país. Sucesos como la Guerra Interna (1980-1992), que enfrentó al Estado Peruano contra la agrupación subversiva Sendero Luminoso, el fin de las dictaduras militares y el inicio de la etapa democrática, el descalabro de la economía nacional, entre otros factores que preparan el escenario de una etapa neoliberal en la década de los noventa. En ese sentido, la producción fílmica peruana de ese periodo, se desarrolla dentro de esos conflictos y enfrentamientos, en donde irrumpe la representación del desborde popular, la delincuencia, los escenarios de la guerra y la de un Estado cada vez menos eficiente y presente. Pero, ¿de qué forma se representan a los actores de una sociedad en crisis? O ¿cómo son representados o cómo se silencia su posición dentro de una coparticipación en la discusión fílmica o artística de la sociedad peruana?

Llama la atención que las películas más vistas por el público peruano de los ochentas, muestran a personajes afrodescendientes desde una imposibilidad de expresarse, con un discurso minimizado por las lógicas de la acción narrativa, sometidos a la trama y a una subordinación contaminada por el pasado histórico colonial. El problema se encuentra en la posibilidad histórica de reforzar no solo la falta de protagonismo, sino que su sometimiento se enlaza con un estereotipo que viene de la Colonia y de los inicios de la República. Al respecto, Aguirre (2005) menciona que el mundo letrado español daba por sentado la inferioridad del afro por su color de piel. Tristemente, esas ideas se ven reflejadas de forma indirecta en varios productos fílmicos.

El cine tiene, entonces, un papel fundamental para generar espectadores que acepten o critiquen lo que en la textualidad fílmica desea mostrar. En esa línea, Žižek (Fiennes, 2006) señala que el cine es una "maquinaria" diseñada para que deseemos y nos situemos en la realidad; y al mismo tiempo es una forma de controlar nuestra relación con la realidad y los otros. Más aún, en la cultura de masas convivimos con imaginarios que son diseñados desde posiciones ideológicas que pasan de largo la historia de los sujetos culturales que han sido "heridos", por ejemplo, con la esclavitud. Situar al otro en un "fuera de lugar" de la historia (la que construye la sociedad y la fílmica) constituye una forma de reprimir las capacidades del afro para representarse o colocarse en una posición que ponga en discusión los estereotipos.

Siguiendo esta línea, me interesa revisar la representación de los personajes afrodescendientes en cinco películas de los 80 con la finalidad de discutir la estereotipación o el "espectáculo del otro", en palabras de Stuart Hall (2010); es decir, cómo los sujetos superiores, los llamados "vencedores de la historia", fijan a otro cultural como ligado a la naturaleza, a la falta de deseos o, entre muchas otras, a la improductividad. Al director del mencionado espectáculo, le conviene controlar los flujos de deseos y las moviidades que pueden ser peligrosas en el ejercicio de su poder. De esa forma, muchas de las películas seleccionadas realizan esta operación, salvo Juliana, la cual se ocupa de dar voz a un "discurso vivo" que crítica al

supuesto productor de este espectáculo. En lo que queda, pasaré a debatir los momentos de aparición de los personajes afros y a intentar demostrar como el "fuera de lugar", una idea sacada del fútbol y que sanciona al jugador que se adelanta más allá de la posición del contrario; me sirve para ejemplificar la idea de un lugar fijo en donde el afro debe colocarse constantemente, sin posibilidad de construir o representar su propio lugar en la historia del Perú. De cierta manera, estas películas realizan esta operación o la debaten.

Filmada en 1979, pero estrenada en 1980, *Abisa a los compañeros* de Luis Felipe Degregori, se centra en un robo real a un banco limeño ocurrido en 1962 (Bedoya, 2016). El caso tuvo bastante repercusión en la prensa nacional e internacional, pues fue perpetrado por una célula trotskista conformada por peruanos y argentinos. La película se enfoca en la preparación y la ejecución del robo, con la posterior huida y captura de los integrantes de dicha operación. Hay que mencionar que no se trata de una temática política, sino más bien policial. Empero, la película transluce un momento en que la política y la representación ocupan un lugar fundamental.

Uno de los miembros peruanos de la organización es Arturo Johanson (Oscar Vega Castillo), cuya representación es corta pero significativa: participa activamente en la preparación del asalto y se nota cierta igualdad con los demás compañeros políticos. Al respecto, hay una escena que es digna de comentarse.

En los momentos de preparación para el asalto del banco, se establece un diálogo bastante amical y horizontal entre el líder del movimiento (interpretado por Orlando Sacha) con Johanson. Nos enteramos que es universitario, tiene un compromiso político activo, pero sobre todo habla, en tono resentido y envidioso, de su otro hermano. Señala que este es un patrón de lanchas en el Callao y tiene una casa en Bellavista, en la cual tiene a la madre; además, lo califica como "chupamedias" de su jefe y que, en sus vacaciones, va 15 días a Chincha y los otros 15 días se viste de "puta de morado y se va a cargar al Señor de los Milagros". Remata con una frase significativa: "A veces me gustaría que exista el infierno, ¡carajo!". ¿Dónde subyace la separación y el rencor entre hermanos?

La existencia de un personaje comprometido políticamente y otro no comprometido sirve para mostrar a una población afro que parece ligada a una subordinación al patrón y a la religión. Recordemos que la relación con el cristianismo, en la Colonia y en la República, es darle legitimidad a la dominación (Velásquez, 2005, p. 128). Pero también se trata de un hermano exitoso, socialmente hablando, que ha aceptado el sistema social imperante y prohíbe al hermano politizado visitar a su madre. Entonces, Johanson rechaza al hermano trabajador desde el estereotipo que la sociedad limeña construye como lo típico de un afro: pescador, relacionado con un origen chinchano y al culto al Señor de los Milagros. Habría que añadir el hecho de una falta de compromiso político y es que justamente el sujeto estereotipado no puede pensar la política como la posibilidad de transformación y cambio. Este elemento lo veremos luego en otra película.

En contraparte a lo señalado y siguiendo la lógica narrativa de la película, Johanson no hace más que obedecer y mantener un perfil bajo hasta que, al final, muere de forma trágica. Este hecho es importante, pues el personaje en cuestión es el único del cual sabemos algo de su pasado y ha terminado humanizándose ante la mirada del espectador, dado que su muerte es una suerte de sacrificio, pues muere tratando de defender a un compañero mal herido.

La segunda película es *Muerte de un magnate* de Francisco Lombardi, la cual fue estrenada en 1981 y sigue la misma intención de representar un hecho policial: el asesinato de Luis Banchemo Rossi —en la película se le dice Barletto— por parte del hijo de su jardinero. La película se centra en los últimos días de vida de quien fue el mayor industrial de la época de la producción de la harina de pescado y en la miserable existencia de su asesino (Bedoya, 2016). Aquí encontramos cuatro personajes afros. En primer lugar, está la cocinera de Barletto, la cual solo aparece en dos ocasiones, siendo un personaje no desarrollado y bastante homogéneo. El segundo personaje es un hombre que invita al hijo al jardinero a tomar una cerveza. El tercer personaje y el cuarto personaje son importantes, aunque solo aparezcan brevemente.

En una escena, al comienzo de la película, vemos a un decidido Barletto llegar a un puerto, al parecer en Chimbote, en busca de entablar un diálogo con un grupo de trabajadores en huelga. Ya en una lancha, teniendo que acercarse a los huelguistas, el industrial pregunta a uno de sus trabajadores sobre el líder del movimiento:

-Tú sabes quién está llevando esto, zambo.

-Creo que es Lobatón, don lucho. Desde que le dieron mando a ese negro se ha vuelto un chucha. Se le ha subido los humos, pues.

Es problemático señalar que “el zambo” (Julio Vega) que acompaña al industrial sea un afrodescendiente, dado que su participación es corta y no da muestras de una representación más clara, en términos icónicos. Lo que sí interesa es observar la continuidad. “El zambo” señala una separación: Lobatón está políticamente comprometido y empoderado, en cambio, él no lo está, más bien aparece como servicial y fiel al industrial. La escena sucede en una lancha y recordemos que en *Abisa a los compañeros*, el personaje políticamente comprometido de Johanson decía que su hermano era patrón de lanchas. También hay que decir que coinciden en este diálogo los mismos actores, Orlando Sacha y Oscar Vega Castillo. Pero, más allá de las similitudes, es necesario analizar brevemente el diálogo entre el industrial y Lobatón.

La escena es muy potente: el industrial en una pequeña lancha, en medio del mar, enfrentado a Lobatón quien está en una gran bolichera y rodeado de varios pescadores. Y ojo, se trata de una especie de diálogo de iguales. Banchemo le reclama el hecho de la paralización, mientras que Lobatón asegura que lo realizan, pues “no les hacen caso” y no solo reclaman por el jornal, sino por el despido de 52 trabajadores más. Es decir, el líder sindical no solo negocia la paralización sino que esta tiene bases

en el abuso de los trabajadores. Barletto les pide que dialoguen “sentados en una mesa” y les promete solucionar la huelga. Hasta aquí tenemos un afro sindicalmente activo y con capacidad para iniciar un diálogo con el industrial, incluso declara indignado y molesto: «52 despedidos, no jodan, pues don Lucho», pero hay un desliz importante en dicha escena que vale comentar por extenso y relacionar, nuevamente, con *Abisa a los compañeros*.

Si miramos y escuchamos cuidadosamente, y sobre todo la representación corporal de los personajes, notamos que Barletto es mostrado como un “buen padre” que va a solucionar los problemas de sus hijos “malcriados”, sus palabras lo revelan así: «¿Cuándo no he hecho caso?», «¿Qué es lo que pides, qué quieres?», «No he conversado siempre con ustedes», «Hay otras formas...», «Sigán los procesos normales.», «Vas a hablar con nosotros...», «Y arreglamos este lío, pero sin payasadas y sin tonterías», «Yo he vivido con ustedes, hemos pescado juntos, ¿a qué vienen todas estas poses?», «Vamos Lobatón, no seas terco», «Y ahora depende de ustedes, ah».

Por tanto, no se trata del patrón abusivo, sino del “buen padre” que entiende a sus hijos que, dicho sea de paso, se encuentran abandonados. Y, para observar esta temática de la infantilización, es indispensable citar a Lobatón y al zambo. El primero dice “«A usted ya no se le ve nunca» y el segundo, mientras regresa al industrial al puerto, menciona: «Ya ve Don Lucho, por eso tiene que venir usted más seguido por acá».

La figura del afro como niño es importante. Hall (2010) señalaba que el estereotipo del afro circula, para un sujeto de poder, entre la hipersexualización y la infantilización. Este último punto lo observamos, justamente, en la figura de un industrial que, como un padre, recibe el reclamo de sus trabajadores y les da explicaciones. Sobre este último punto, regresando a la lancha y ante el reclamo de “El zambo” sobre su ausencia y el deseo de que esté presente en el puerto, Barletto remata: «¡Qué más quisiera yo, pues hijo!».

¿Qué pasó entonces con el “fantasma del patrón”, que tan bien explicó Portocarrero (Vich: 2018), como ese ser abusivo y explotador? La película construye a un Barletto como un “todo terreno” y se conforma en colocarlo como un ser superior en términos morales y políticos. Su breve diálogo con sus trabajadores solo sirve para posicionarse por encima de estos, pero, con una lógica distinta a la del otrora “amo”. Las dinámicas cambian, se mantienen incluso las etiquetas, pero el dominio persiste y se ha sumado la idea de un buen padre, en desmedro de la figura del afro como un “hijo abandonado”. En otras palabras, la politización del afro es minimizada por este nuevo amo. Lo mismo puede decirse de Johanson, quien, para variar, también aparece infantilizado y su sacrificio final es una muestra de su entrega a los ideales revolucionarios que, lamentablemente, la película no amplía y no permite discutir.

En 1983 aparece *Maruja en el infierno*, otra película dirigida por Lombardi y que tiene a personajes afros en situaciones negativas y ya

no politizadas. Es importante que, a partir de esos años, el cine peruano comience a explorar la marginalidad de Lima, es decir, el espacio popular, los jóvenes delincuentes, la tugurización, los niños de la calle, entre otros problemas sociales. No es casualidad que mucho de ese cine se centre en la narrativa peruana del 50 y del 60. Este es el caso de esta película, la cual se basa en la novela de Enrique Congrains *No una sino muchas muertes* (publicada en 1958). La sinopsis es sencilla: un joven boxeador (Pablo Serra) decide integrar una banda de delincuentes juveniles, cuya finalidad es robar a una mujer (Elvira Travesí) que regenta una fábrica de vidrio. Cabe señalar que en este lugar, se explota o esclaviza a varios locos, los cuales son controlados por una suerte de capataz, "el zambo" o "El Malagua" (nuevamente Oscar Vega Castillo), y apoyados por Maruja (Elena Romero), la ahijada de la mujer.

Hay tres personajes que es necesario comentar. El primero en aparecer es un loco, el cual es perseguido por una pandilla de jóvenes que desean venderlo a la fábrica de botellas. El loco es atrapado por la pandilla y observamos que se trata de un afro que, como dice uno de los personajes, "hace poco se ha loquiado". Esta afirmación ocurre por la actualidad del carnet de seguro social obrero que aún guarda en sus pantalones. Pero lo que nos llama la atención es la escena en la cual, literalmente, se lo vende a la dueña de la fábrica: sentado, el loco es revisado físicamente por Maruja y la dueña de la vidriería, mientras un miembro de la pandilla observa. Simbólicamente, se trata de la venta de un esclavo que, de manera no intencional, la película vuelve a mostrar como una suerte de *déjà vu en un pasado* al parecer superado. Nos estamos acercando a un mundo envilecido por el dinero y la ambición. La dueña, incluso, es lo contrario de Barletto, es decir, es la figura del amo deshumanizador y esclavista.

El otro personaje es un miembro de la pandilla. Su participación es mínima, casi sin diálogos, pero tiene uno que es importante de analizar. Sentados en una mesa de una cantina, la pandilla conversa sobre la posibilidad de asaltar la fábrica de vidrio, entonces uno de ellos recuerda que su padre era obrero y señala "A mi viejo lo botaron", ante lo cual el personaje afro realiza una pregunta que en fondo oculta una burla: "¿Y qué se robó?". Extendamos este punto.

Hasta aquí se trata de dos representaciones indirectas del obrero: el loco y el padre ausente y despedido. La idea de la película es situarnos en una sociedad enloquecida, en donde los valores sociales se encuentran en crisis, pero no es extraño pensar que situar al padre de uno de los miembros de la pandilla como ladrón, exculpa toda posibilidad de pensar que lo despidieron arbitrariamente. El personaje afro es colocado en lugar del cínico delincuente que piensa que todos son de su condición. Pero esa distancia cínica con el trabajo es también con la política. Esto se observa en la misma escena, dado que cuando un grupo de entusiastas obreros entra a la cantina, causa una inmediata burla del mismo personaje afro, que dice irónicamente: «Camaradas el patrón es una mierda. ¡Huelga, huelga!». Con respecto a las dos películas anteriores, aquí notamos

una distancia con los aspectos políticos, sobre todo en estos personajes jóvenes y cínicos.

El otro personaje es "El Malagua". Su participación es central en el desarrollo de la trama, y aunque no habla mucho, sus gestos son determinantes. No solo es capataz sino el amante de la dueña. Resalta su carácter libidinoso y expectante sexualmente, pues desea a Maruja, a la cual le hace mímicas de carácter sexual. Además, tiene una particularidad: la crueldad, pues constantemente maltrata a los otros locos, desahogándose de sus insatisfacciones. Parece una reminiscencia de esos esclavos llamados caporales que maltrataban a otros esclavos, pues recordemos que estamos ante la esclavitud de los locos.

En suma, tenemos personajes afros marginales y delincuentes, libidinosos y enloquecidos, los cuales cumplen con diversos estereotipos, pero se suma su despolitización y negación al trabajo. Cabe resaltar que el personaje del zambo capataz morirá al enfrentarse, cuchillo en mano, a uno de los miembros de la pandilla, quien lo golpea con un fierro en la cabeza. Discutiremos esto al final, dado que se trata de un castigo.

La cuarta película es una de las más importantes del cine nacional, me refiero a *La boca del lobo* de 1988, dirigida por Lombardi y la primera que trata de manera contundente la violación de los Derechos Humanos por parte del Ejército Peruano a la población de los andes peruanos y la locura que significaba para este el combate con las acciones crueles de Sendero Luminoso. Al respecto, cabe resaltar el título de la película, pues la ambigüedad de las representaciones de los militares y los senderistas salta a la vista: ¿quién es el lobo y quién el cordero? La pregunta queda abierta, pero aquí nos centraremos en una de las representaciones más interesantes del afro: un soldado.

Después de que el comandante de la guarnición militar de Chuspi, en la sierra de Ayacucho, decide llevar a un prisionero a Huamanga, los demás soldados aprovechan para almorzar. La escena se abre con la imagen de una radio en la cual se escucha música andina, a saber, un huayno. Esta rápidamente es reemplazada por un cassette de música criolla. Quien realiza la operación es Polanco (interpretado por Walter Florian), un joven soldado afro que comienza a cantar el vals "Olga" de Arturo "el Zambo" Cavero. Dos veces, el significante zambo se desliza en la película (es así como los demás soldados llaman a Polanco, agradeciéndole que haya reemplazado la música). Lo importante es lo que sucede después, pues dentro de la economía simbólica de la película es fundamental.

Los soldados aprovechan la música criolla para no solo denostar a la música andina, sino también su comida y el mundo andino en general. Las burlas, bromas y chistes sobre los serranos implican una lógica de desprecio y al mismo tiempo de desconexión con una parte del país: el soldado peruano no se encuentra en un lugar como Chuspi, no lo siente parte del Perú. Luego, la escena avanza con una especie de carnaval criollo: Polanco baila con otro soldado "La palizada", mientras sus demás soldados aplauden y cantan. Pero, el cierre lo produce la irrupción violenta

de un soldado herido que, al entrar, bota la radio, es decir, el aparato que permitía la conexión nostálgica con Lima. El carnaval acaba por la irrupción lejana y sanguinaria de Sendero Luminoso, ya que la patrulla que salió de Chuspi acaba de ser atacada y algunos de los soldados han sido cruelmente asesinados.

Polanco no es simplemente un soldado afro, es la representación de una Lima pícara y criolla, la cual se muestra en la música y en la nostalgia de la comida. Pero también significa la separación entre la costa y la sierra, es decir, la discriminación y el racismo. Polanco, a pesar de ser un personaje secundario, es una alegoría de la desconexión. Pero, ¿qué pasa después con este personaje? Un grupo de soldados sale a patrullar las montañas cercanas a Chuspi, mientras que, en esa ausencia, los restantes van a ser atacados por Sendero Luminoso. En dicho ataque, muere Polanco. Al respecto, se comenta que este muere porque se queda en el puesto, en palabras del sargento, «porque tenía miedo. Creía que estaba más seguro acá».

Alegre, pero miedoso, Polanco es la representación de un nacionalismo criollo (otro fuerte estereotipo) que no entiende la gravedad del conflicto. O, estereóticamente, es la sanción a un afro demasiado pegado a la alegría y a la comida. O es la sanción a una Lima desconectada. Como estereotipo y como objeto alegórico puede funcionar para muchas posibilidades de lectura.

La última película es importante para nuestros intereses, pues cierra una época y abre otra. *Juliana* es una producción del grupo Chaski que fue estrenada en 1989 y dirigida por Alejandro Legaspi y Fernando Espinoza, este último un afrodescendiente. El argumento es novedoso: una niña (Rosa Isabel Morfino), casi adolescente, tiene que hacerse pasar por hombre para poder trabajar y sobrevivir en un mundo masculino que la rechaza. La madre es maltratada por el padrastro, quien, al mismo tiempo, humilla y la golpea a Maruja, la ausencia del progenitor y una curiosidad impresionante por aprender hacen del personaje uno de los más originales del cine peruano. Ya transformada en hombre, y ahora Julián, se puede incorporar a un grupo de niños que trabajan en la calle, pero que también roban. Dos personajes del mencionado grupo son importantes de analizar.

“Arañita” y “Pele” son dos hermanos que, a decir de otro personaje, y también niño, son dos “morenitos” que se han escapado de Chíncha. Sobresalen, además, porque zapatean y pueden tocar el cajón en el espacio público y no se suben a los carros a cantar como los demás. Tampoco roban. En otras palabras, se encuentran en una especie de estereotipación para el grupo de niños, solo hay que leer los apelativos que se le han dado. Pero la película hace algo más que eso.

En una escena, Don Pedro (Julio Vega), el personaje que explota a los niños, golpea a los dos hermanos porque no han cumplido con la cuota diaria que deben de darle. Después de la golpiza, dice: «¡Fuera, negros de mierda, carajo!». Aquí, Juliana, o Julián, demuestra su humanidad y solidaridad: para animar a los hermanos, quienes lloran desconsoladamente, comienza

a tocar un instrumento musical y, conjuntamente con los demás niños, invita a los hermanos golpeados a unírseles. De una forma u otra, estamos ante una de las escenas más hermosas del cine peruano: la música cura a los hermanos maltratados, ya que pasamos del drama y del dolor a una suerte de festejo, una alegría que implica una reivindicación cultural de la música afrodescendiente, ya que la escena siguiente es sumamente significativa.

Recordemos que la película tiene una relación con el documental, tal como ocurría con *Gregorio* (1982) del mismo grupo Chaski. La narración cinematográfica se corta para que los niños narren sus historias y cuenten sus pesares. De esa forma, la siguiente escena tiene a los dos hermanos que dan cuenta de su condición cultural y social:

A mí, cuando pasan, me dicen negro, negro y a mí no me gusta que me digan negro. Los gringos están picones porque los negros sabemos tocar y bailar, y los gringos, ¿qué saben? Rock, rock y están con sus chicas a cada rato. Y a mí no me gusta que me digan negro porque me dicen negro con asco. Y yo me caliente.

Se trata de un discurso fundamental para entender la posición subjetiva del niño en un mundo que, como él lo señala, lo rechaza por su color, pero ante el cual responde con una afirmación cultural. Pero, ojo, el culpable no es el que le señala como negro, sino el gringo. Hay una escisión en el personaje: un extraño o un extranjero es el culpable de su condición de sometido al desprecio de algunos. El otro hermano completa el diálogo y prosigue la auto representación:

Esos gringos son un par de huevones, oe. Nosotros los negros sabemos sembrar plantas, sabemos sembrar toda clase de plantas. Los gringos pituqueando con su grabadora, acá en el hombro, con su chica a la cintura. Así. Pituqueando en la calle. Paran todos panudos en la calle. Esos gringos son un par de huevones porque ellos ni chambean, paran vagando, no más. Nosotros los negros somos trabajadores porque, nosotros somos trabajadores porque nosotros sabemos trabajar bien. Y negros, cholos, zambos, entre todos, nos jodemos.

Aquí estamos ante una auto representación distinta del afro. Los hermanos afirman un disgusto con respecto al calificativo de "negro" y como respuesta señalan un lado cultural (el baile, la alegría y la música), que es complementado con otros valores laborales (el saber sembrar y afán por el trabajo). Lo interesante de su enunciación es la diferencia con el llamado "gringo". Como sabemos, en el Perú decimos "gringo" al extranjero, pero también a los que tienen una posición económica elevada y un fenotipo occidental. Al parecer, la separación que el niño aduce es netamente por el color: "negro" versus "gringo", es decir, "negro" versus "blanco", este último, por negación es señalado como un ser vago, que no sabe bailar ni tampoco del sembrado de las plantas. Son descritos, además, como cercanos a la tecnología y a las mujeres, escuchando rock

o “disfrutando” de la vida. Este tema cultural es importante, pues el rock es tomado como lo foráneo y extranjero, y como sabemos, los hermanos zapatean y tocan cajón.

Es indudable que en esta película el tema cultural se entremezcla con el tema de la política: el niño, indirectamente, sanciona al “gringo” como un ser que no trabaja y que para “pituqueando”, es decir, que disfruta de cierto poder adquisitivo y puede relajarse en términos sociales. No es la crítica de Johanson al hermano sometido, sino la separación con un otro que al parecer “goza” de beneficios y que se encuentra cercano a lo foráneo. Hay, entonces, una noción de injusticia que se entremezcla con lo cultural. O es lo cultural lo que se termina politizando.

Pero lo impresionante de su discurso es el saber sobre el funcionamiento de la nación: «Negros, cholos, zambos, entre todos, nos jodemos». Tomemos este fragmento y sigamos su línea racial en una escena inmediatamente posterior. Al día siguiente, Don Pedro les da nuevos compañeros a los niños, lo cual tiene como efecto reafirma el problema cultural y racial, pues separa a los hermanos afro y genera una respuesta discriminatoria. Un niño, ante el cambio de parejas, sostiene: «Yo no trabajo con negros». A lo que uno de los hermanos afro responde: «Ni yo con serranos». La afirmación «Negros, cholos, zambos, entre todos, nos jodemos» ha sido demostrada por el mismo discurso fílmico. La película muestra una autoconciencia del significado de la raza en el Perú y sobre todo de los efectos discursivos en los más indefensos, es decir, los niños.

Subrayemos que esta película, dentro del conjunto de las otras, permite observar una enunciación que divide la sociedad peruana entre el afro y el “gringo”, pero sobre todo en los subalternos, es decir, los demás grupos racializados y por ende estereotipados. Esa división persiste entre los mismos niños, ya que, al interior del grupo, tienen afinidades y diferencias raciales que les impiden trabajar juntos. Ahora, esa voz infantil contradice a la voz “infantilizada” de las representaciones de *Abisa a los compañeros* y de *Muerte de un magnate*, pero se asemeja mucho a la voz “festiva” de Polanco en *La boca del lobo*. En cambio, hay que señalar que los hermanos de *Juliana*, se encuentran en una posición marginal y delinencial, y, aunque nada permite señalar con claridad que ellos se dediquen a robar, se menciona que “algo” hicieron en Chincha. En ese sentido, también pueden estar distantes o cercanos a “El Malagua” de *Maruja en el infierno*. Podemos afirmar que plantea una representación novedosa y problemática que sugiere nuevas formas de discutir no solo la discriminación sino el funcionamiento de la comunidad nacional.

CONCLUSIONES

El personaje secundario está subordinado a la coherencia narrativa (Sánchez Alonso,1998). En esta subordinación, el personaje o bien se desarrolla o desaparece del marco argumental. Por eso, interesa observar las necesidades de la coherencia narrativa en la representación del personaje secundario, más aún cuando este tiene no solo un pasado

relacionado con la historia de la esclavitud, sino cuando se coloca en una perspectiva ideológica que refuerza los estereotipos que han sido producidos por dicha historia.

Cabe preguntarse, ¿cuánto de la(s) historia(s) del Perú ha(n) sido ocultada(s) por no reconocer el protagonismo de los afrodescendientes como, por ejemplo, en el proceso de la independencia o en la posterior construcción de la nación? En la coherencia narrativa del discurso nacional actual ¿qué papel se le ha dado a la comunidad afro? ¿Cómo, parafraseando el subtítulo del libro de Carlos Aguirre, la herida abierta de la esclavitud se ha buscado simbolizar tratando de generar una suerte de cura? ¿Cabe que siempre se lo localice como un personaje secundario incluso en la historia fílmica de la trama nacional?

Estas películas refuerzan papeles, generan otros y muestran también posibilidades, muy a pesar del rol secundario y del reforzamiento de imaginarios visuales negativos. Representar al sujeto afro en papeles de líder sindical, militante político, delincuente, capataz, soldado y niños marginales conforman indicios de procesos anteriores y negativos, así como novedosos. De esta forma, las operaciones de simbolización se convierten en posibilidades críticas de pensarnos como una sociedad que debe discutir ampliamente sobre el cómo y el por qué de todo discurso cultural.

Las distintas posiciones que ocupa el sujeto afro en las cinco películas permiten construir similitudes y diferencias. Hay una mirada paternalista del personaje principal (el exitoso industrial o el militante trotskista de origen argentino) que, a pesar de estar en posiciones radicalmente distintas, permiten infantilizar al personaje afro. Incluso, vemos que la subordinación enclava las dos primeras películas. Si bien es cierto, en *Abisa a los compañeros*, tenemos el sacrificio de Johanson, lo real es que no suma nada en la narrativa final: el fracaso de la operación y el encarcelamiento de sus principales líderes. Lo mismo pasa con Lobatón en *Muerte de un magnate*, cuya lucha sindical queda diluida por la trama principal de la película.

A contraparte, son sujetos con ideología, movilizados políticamente y que, de una u otra forma, arriesgan su posición laboral o su cuerpo (el único muerto es Johanson). En cambio, *Muerte de un magnate* permite ver a otros sujetos subordinados: la cocinera —casi un calco de la *Mammy* norteamericana—, el lancharo que transporta al magnate y nuevamente el sindicalista que es representado como un hijo rebelde; el punto es que estos personajes soportan la bondad del magnate, su humanidad de tratar de igual al otro y darle un mensaje conciliador. Parecen diseñados para engrandecerlo y constituirlo como un “gran hombre”. Un “nuevo” patrón o la personificación amable del amo.

En *Maruja en el infierno*, esa posición politizada es criticada por el mundo popular y marginal. “El zambo” aparece como un sujeto libidinoso, ambicioso y delincuencial, que al final asesina a su amante por el dinero que oculta. Lo mismo pasa con el otro afro que conforma la pandilla,

el cual es descreído y burlón con respecto a la política. El loco, hay que recordarlo, fue un obrero, pero que aparece como un esclavo en venta. Obviamente, la película refleja un contexto social degradado y en donde empieza una suerte de alejamiento del discurso político por parte del personaje popular. Se enlaza con el pasado del estereotipo y lo muestra como un “espectáculo” que debe ser recepcionado por un público que podía sostener la representación negativa: delincuentes y locos, descreídos y libidinosos, esclavos y capataces.

En cambio, Polanco de *La boca del lobo* confluye en una representación que participa de la división entre la costa y la sierra. Este personaje es abiertamente usado para señalar el desprecio que siente el limeño al mundo andino. Además, abre la lógica del carnaval, la comida y el festejo que la música criolla incita al grupo de soldados. Es un “espectáculo” que al final muere y esta muerte también es simbólica. La “alegría limeña”, cínica con respecto a la guerra y al mundo andino, se enfrenta a la “tristeza andina” producida por su geografía, la música y la comida, claro, desde la posición del soldado. Se trata, a todas luces, de dos formas estereotípicas que reflejan la división social y cultural del país. El problema es que el personaje afro ha sido usado para dicha representación. Las buenas intenciones de la película por deconstruir la posición lima versus sierra, reafirma el estereotipo negativo e integra al afro como un ser alegre, carnavalesco y burlón, pero también cobarde.

Y aquí hay que detenernos, pues vemos sanciones dignas de comentar. Johanson, Polanco y “el Malagua” mueren de forma muy violenta, aunque matizados entre el sacrificio, la sanción y la cobardía. ¿Por qué? Johanson es baleado por la policía y su muerte es un acto de bondad al querer salvar al amigo militante que se encuentra herido. En cambio, la muerte de Polanco puede representar, para la coherencia narrativa del filme, una suerte de sanción al mundo limeño desconectado de la guerra con Sendero Luminoso. Por su parte, el violento fin de “El Malagua” es producto de su propia condición delincencial, o de su fundamentación como un antagonista. Si atendemos a la idea del personaje secundario, no tendríamos que poner en discusión estas sanciones, pero debemos asegurar que no todo lo “accesorio” o “decorativo” carece de importancia ideológica, más aún cuando se trata de la representación de una subordinación histórica. Así, la muerte de estos personajes secundarios viene a reafirmar el estereotipo, pero sobre todo a dejar “fuera de lugar” cualquier posición positiva de la representación del afrodescendiente, aunque hay una gran excepción que es indispensable de discutir.

Para ampliar este punto regresemos brevemente a *La boca del lobo*. Polanco pone la música criolla y abre el espacio para la nostalgia a Lima y la separación con lo andino. La música es usada para que el estereotipo del afro estereotipe a la sierra, reduciendo la cultura a solo una mascarada cultural. Pero, es en *Juliana* en donde notamos que la música es central, y que no implica separación y estereotipo (o tal vez sí, pero de otra forma), sino unión y comunidad, alegría y curación del dolor. Siguiendo esta línea, podemos señalar con Hall (2010) que el sujeto afro:

En su expresividad, su musicalidad, su oralidad, en su riqueza profunda y su variada atención al habla, en sus inflexiones hacia lo vernáculo y lo local, en su rica producción de contranarrativas y, sobre todo, en su uso metafórico del lenguaje musical, la cultura popular negra permitió la aparición, incluso dentro de los modos mezclados y contradictorios de algunas tendencias principales de cultura popular, de elementos de un discurso que es diferente [...] de otras formas de vida, otras representaciones de tradiciones [292].

¿Por qué *Juliana* nos interpela en la representación de nuestro imaginario? La música, lugar del estereotipo, es usada aquí no para distanciarse sino para sobreidentificarse con un estereotipo que funciona como una suerte de contranarrativa del maltrato, del abuso y de la esclavitud. Recordemos la escena: Don Pedro acaba de golpear a los hermanos afro por no cumplir la cuota de dinero. ¿No se trata de los mismos latigazos del amo colonial ante los esclavos que no cumplían con su deber diario en la hacienda? Imaginemos que es así, que la representación hace eco del pasado, ¿qué les quedaba a esos esclavos golpeados cuando regresaban al galpón con otros esclavos? ¿Llorar? La película lo muestra, pero también refuerza la idea no de una simple pasividad o victimización, sino de una agencia cultural, pues es la música la que activa la capacidad de mantener vínculos humanos en medio de la deshumanización.

Por eso mismo, la música no es nostálgica sino curativa. O tal vez, sí es nostálgica, pero no implica el desprecio cultural de los soldados de *La boca del lobo*. Por ejemplo, en una escena de *Juliana*, en la que los niños hablan ante la cámara, uno de los hermanos afro nos dice, confesando un anhelo:

Voy donde el chofer y le digo: ¡Vamos pa Chincha!, y de frente para El Carmen. Y él me contesta: Vamos, pues. Agarra la carretera Panamericana, cierro los ojos y estoy en mi casa con todos mis amigos en una fiesta, bailamos...Y mi papá le ayuda tocando el violín.

Los hermanos son el estereotipo que hablan, es decir, no pueden distanciarse de la representación que la ideología impuesta exige: bailar, zapatear, tocar el cajón, etc., dado que son elementos culturales desdibujados por su excesiva afirmación. En cambio, colocan otros elementos: el trabajo, el sembrar, su distancia con los elementos foráneos, etc. Y aquí, en esta referencia al espacio cultural de Chincha, notamos que su anhelo es la música, pero una música que implica un baile, en suma, la existencia de una comunidad que baila y se une en el baile. Una comunidad que sostiene al sujeto herido por la música y la pertenencia. Imaginemos nuevamente el galpón de esclavos y los cánticos y música que de allí surgen.

Al respecto, el punto central es el juego con la ambivalencia del estereotipo. Hall (2010) decía algo parecido con la película *Shaft* (1971) de

Gordon Parks, en donde el detective afro es representado como violento e hipersexualizado, pero sin castigo y siempre terminando vencedor a partir de su capacidad para entablar lazos con lo ilegal y, sobre todo, con su persistencia en solucionar los casos policiales. Es decir, no niega por completo lo que el estereotipo coloca a nuestros ojos de forma negativa, pero muestra cómo esta construcción se enlaza con otras y tienes posibilidades de generar contranarrativas. La música afro, la música de Polanco, con la voz de “el Zambo” Cavero, es desdibujada por una música infantil, donde no existe una letra específica sino una suerte de percusión sin sentido y sonidos que se superponen. No importa la ausencia de letra, de igual forma el escenario musical y el ritmo no identificable ha servido para unirlos alrededor del dolor y generar una comunidad de iguales. Exploremos este punto.

Es claro que *Juliana* nos presenta a dos hermanos que rompen con el marco de verosimilitud, pues hablan directamente a la cámara. Así, su secundariedad es discutida, pues bajo este breve artificio se nos señala que, como espectadores, aquí ya no hay representación fílmica, es decir, no se sigue la línea narrativa. Obviamente no es cierto del todo, pero vale para mostrar cómo se discute la coherencia narrativa para darnos un momento político: el escenario utópico en donde los niños viven en una suerte de compañerismo e igualdad de condiciones.

Este punto es criticable: ¿cómo la marginalidad de los niños puede autosostenerse en un mundo violento como lo es Lima en los ochenta? La idea es que esta incoherencia o falta de verosimilitud oculta el deseo de formar algo y que se cierra con la sonrisa final de Maruja y la fiesta (el sueño de Juliana) en el ómnibus que pasea a los niños por la ciudad. Para explicar esto es necesario detenerse en un momento anterior, es decir, el momento en que se arma esta sociedad autosostenible.

Si recordamos que dos personajes infantiles se insultaban racialmente, “negro” y “serrano”, es al final que parecen resolver sus problemas: los vemos pescando juntos y conversando tranquilamente. El trabajo en común los une y permite el diálogo. La utopía de *Juliana* no es solamente los niños que escapan y pueden autosostenerse, sino que rompen las barreras raciales, la discriminación y todo tipo de distancia simbólica y material. De esa forma, celebran incluso el estereotipo o más bien, escapan de su lógica de reducción. Juliana, después de almorzar, le dice a uno de los hermanos afro, que ha hecho de cocinero: “¡Te pasaste Pele! Estuvo rico el menú”, Este responde con orgullo y con una amplia sonrisa: “Sabor de Chincha, pues”. En una sociedad igualitaria no hay necesidad de que el estereotipo duela o disminuya al individuo, pues no hay como usarlo para generar la diferencia. Más bien, parece que sostiene el orgullo y la pertenencia.

La década del 80 fue central para entender al Perú contemporáneo, en una situación que la discriminación vuelve y nos envuelve. Creer aún en definiciones raciales o maltratar al otro por sus características lingüísticas son formas de controlar al cuerpo del subalterno y domesticar sus prácticas sociales. Y aquí quiero señalar una de las limitaciones de mi

planteamiento: ¿cómo definir al actor Julio Vega? El famoso Don Pedro de *Juliana*, a veces, en distintas películas, es cholo o zambo, y esto parece que depende de los caprichos del director. Lo que coinciden es que representa a un criollo. Me he limitado a colocarlo solo en la posición de zambo en una película (*Muerte de un magnate*) porque así lo llama el personaje central. En contraparte, Oscar Vega Castillo (¿el hermano de Julio Vega? Hay pocos datos sobre su vida) parece el eterno afro de muchas películas. No estoy lejos en señalar que es el actor con más papeles del cine nacional y llama la atención que no hayan existido otros actores que cumplan con esas características. También he suspendido la representación afro de *Juliana*, pues no se la define como tal, sino que ella se autodefine como hombre. Es difícil etiquetar a los sujetos sociales y esa movilidad de los actores me ha impedido, y a veces ayudado, a poder determinarlos. He buscado siempre “el qué dicen otros personajes” para evitar caer en lo que crítico. Pero, en estos momentos, parece que los medios audiovisuales pueden, sin ningún tapujo, pasarse de largo cualquier autocrítica y mostrar los cuerpos de los otros reproduciendo y afirmando los estereotipos.

¿Cuánto tiempo ha tenido que esperar las representaciones fílmicas para tener a personajes afros en papeles importantes? Estremaydoro (2018) hace un notable recuento de muchos productos fílmicos importantes de volver a discutir. Pero, es en 1998 que una mujer afro tendrá el rol protagónico de una película nacional (me refiero a *Coraje*), aunque cabe decir que Alberto Durant, el director del mencionado filme, no tenía muchas posibilidades para representar la vida de María Elena Moyano, la líder popular que murió cruelmente asesinada por Sendero Luminoso. Señalo esto porque es el personaje real que se impone a la película y sería importante analizarla detenidamente. En contraparte, últimamente, la representación afro abunda en la serie *El último bastión* (2018-2019), la cual se centra en el proceso de la independencia y sus conflictos políticos y culturales. Aquí abiertamente se suspende el estereotipo. No hay música, no hay baile ni tampoco comida. El sujeto afro aparece idealizado y politizado al extremo, incluso vemos un recorrido a lo *Juliana*, me refiero a Antonia Mazombe, quien también tiene que cambiarse de género para poder escribir de temas políticos. Planteo esta pregunta ¿ir en contra del estereotipo es romper del todo con él? Hall (2010) nos permite pensar que romper con el estereotipo no es hacer del afro un ser bondadoso e inocente. O un ser completamente político o alejado de sus condiciones culturales. Tal vez el reclamo de igualdad racial de *El último bastión* es ahistórico y exagerado por las necesidades de este contexto, y, por ende, permite ver, al igual que *Juliana*, pero de manera inversa, la necesidad de formar críticamente una comunidad que aún no se ha alcanzado.

Juliana sí celebra el estereotipo, pero cae en una utopía insostenible: niños viviendo sin adultos. *El último bastión* anula el estereotipo, pero cae en un ahistoricismo difícil de creer: una mujer afro vistiéndose de hombre y escribiendo de política, o teniendo una relación igualitaria con un inglés, o siendo reconocida como media hermana por los blancos criollos. Ambas son formas de subrayar una subordinación histórica. Me quedo con otra coincidencia: ambas producciones señalan que una forma

de generar igualdad cultural y simbólica es con una comunidad de iguales, de sujetos que pueden ser valorados por una materialidad en su trabajo y en sus anhelos políticos. Vale recordar el final de *Juliana*, donde los niños anhelan un mundo en donde todos puedan ser parte de algo en común, sin diferencias. Aunque saben que se trata de un sueño, la sonrisa final de la protagonista nos devuelve la idea de que para un niño los sueños es aquello que se construye y se lucha.

REFERENCIAS

DEGREGORI, F. (Director)

1980 *Abisa a los compañeros*. [Película]. Cinematografía Horizonte.

ESPINOZA, F. y LEGASPI, A. (Director)

1988 *Juliana*. [Película]. Grupo Chaski.

FIENNES, S. (Director)

2006 *Guía del cine para pervertidos*. [Película]. Coproducción Reino Unido-Austria-Países Bajos.

LOMBARDI, F. J. (Director).

1980 *Muerte de un magnate*. [Película]. Producciones Inca Film S. A.

1983 *Maruja en el infierno*. [Película]. Producciones Inca Film S. A.

1986 *La boca del lobo*. [Película]. Inca Film; New People's Cinema; Tornasol Films.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, C.

2005 *Breve historia de la esclavitud. Una herida que no deja de sangrar*. Fondo del Congreso de la República del Perú.

BEDOYA, R.

2016 *El cine sonoro en el Perú*. Lima, Universidad de Lima.

ESTREMAIDORO, C.

2018 *La breve historia del cine afroperuano. Un recuento de la presencia Afroperuana en el cine nacional*. Disponible en <https://www.cortosdevista.pe/prensa/la-breve-historia-del-cine-afroperuano>

HALL, S.

2010 *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima, Envion, ed.

SÁNCHEZ ALONSO, F.

1998 Teoría del personaje narrativo (Aplicación a El amor en los tiempos del cólera). *Didáctica. Lengua y Literatura*, 10, 79-105. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA9898110079A>

VELÁSQUEZ CASTRO, M.

2005 *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú*. Fondo Editorial de la UNMSM.

VICH, V.

2018 Dinámicas de racismo en el Perú: la perspectiva cultural de Gonzalo Portocarrero. *Debates en Sociología*, 47, págs 219-232. Disponible en <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.201802.008>

LA TRINIDAD DE LA COCINA AFROPERUANA

Enrique Carlos Holsen Guzman

El *fogón*, la *paila* y la *brasa*, son los componentes principales de la cocina afroperuana y afrolatinoamericana, hablar de esta cocina rica en experiencia y en historia nos lleva a remontarnos a dos tradiciones: la **egipcia** y su repercusión en la cocina y costumbres culinarias africanas y las culturas **mesoamericanas** que marcaron la alimentación en nuestro continente.

Desde sus inicios Egipto logro reunir una evolución culinaria de gran importancia y esto no esta aislado de la gastronomía de África, pues forman parte del mismo continente, eso es algo que debe quedar claro África no es un país, es un continente; y como tal las costumbres culturales y gastronómicas se van a esparcir por todo su territorio, adecuando las elaboraciones a los insumos que cada lugar presenta.

Esto curiosamente tendrá repercusión en dos etapas:

- La fusión culinaria de Egipto con el Imperio romano que influye en Hispania, luego llamada España.
- La invasión de los árabes del norte (musulmanes), a España lo cual signífico en la culinaria, la gran transformación en el periodo del Al Andaluz.

Después de este análisis informativo, podemos hablar de que la llegada de los españoles a nuestro continente, trajo con ellos usos y costumbres culinarios que se fusionaron con los propios del llamado Nuevo mundo; todo esto no tendría importancia, si no se tratara de que las personas que llegaron esclavizadas a cumplir muchos trabajos, entre

ellos los de cocina, fueron de África, esto significa que no trajeron con ellos insumos pero si conocimientos, técnicas y métodos de cocción similares a sus esclavistas; lo cual influyo en la rápida adaptación a los insumos locales y a la fusión con los nuevos insumos encontrados.

Difícil es determinar cuando o cuales fueron los primeros cocineros afros que desarrollaron ciertos platillos y recetas (por propia voluntad) o impuestas por sus patrones, pero lo que si queda claro es que desde su presencia en estas tierras, la gastronomía iniciara un cambio hasta nuestros días; guisados, brasas, fritos y dulces se transforman y adecuan a la relación de gusto, necesidad y "recuseo" de los alimentos; pensar en los esclavos como seres semidesnudos, que caminaban como zombis por las calles con collarines y látigo, es simplemente retrógrado. Los esclavos tenían la oportunidad de vender los domingos ciertos potajes y dulces elaborados (muchos de ellos aprendidos de las monjas de los conventos), como turriones, alfajores, mazamorras, tamales, sanguitos, ranfañotes, melcochas y más, pues la venta les permitía reunir monedas para comprar su libertad y otra parte para sus patrones:

Al perderse el recuerdo de su verdadero nombre africano, se los apellidaba por su origen tribal: mandingas, congos, cabo verde, angolas, carabalés, zapas, aras, folupos, etc. Ellos nos han dejado cerca de 1,500 palabras incorporadas al idioma español.

La alimentación de los africanos fue en base a zango, zapallo, camote, pan, pescado, menudencia de animales, ron y chicha. Esa menudencia y el corazón de la res frito dan origen a la fritanguita, los anticuchos, los choncholés y el rachi. Es pues plebeyo el origen de nuestro afamado anticucho y la fritanguita en general. *(Eduardo Arroyo Laguna. Fuente: Librosperuanos.com)*

Esta cultura no tuvo influencia directa en la cocina del Perú (a pesar de los registros que se encuentran en libros o en bitácoras online), a diferencia del gran legado que dejaron en países como Colombia, Brasil y Cuba, donde llegaron a instalarse familias y tribus enteras que lograron difundir lo suyo.

Duele saber que muchas familias de africanos eran desintegradas definitivamente, pues mandaban a un miembro a un país y a otro hacía un lugar distinto, por lo que finalmente era imposible que se volvieran a reunir. Es por esa desunión que no legaron ningún tipo de inyección de su cultura.

Las esclavas negras eran grandes cocineras que reproducían perfectamente y con buena sazón lo que las amas de las grandes casas les enseñaban, por lo que es muy normal encontrar en libros de historia la imagen de negras cocineras o asociadas a la cocina criolla de esquina (anticuchos, picarones y dulces peruanos), aunque —repito— no hubo influencia directa en ninguna de esas recetas." *Elizabeth Zamora Hernández (Srta. Paladares), 24 Mar 2017.*

Como podemos apreciar existen muchos conceptos sobre si influyeron o no los africanos y afro descendientes en nuestra culinaria eso es y será un tema de apreciación, pero si se debe aceptar que la cocina afro peruana debe deslindarse de la llamada cocina criolla y tener un lugar propio, así como la gastronomía de otras etnias en el país.

En el tema de los picarones tuve la suerte de compartir con la Sra. Lina Montedoro Padilla de "Picarones Lina" una de las matriarcas actuales de esta delicia, y le explique mi investigación sobre la presencia de un tema religioso oculto en el postre mencionado, lo cual acredito de la siguiente manera:

Los esclavos fueron perdiendo, por imposición, su religión y costumbres culturales, esto solo logró que de manera oculta o camuflada, siguieran con sus rezos, danzas y adoración a sus deidades sin ser visibilizadas en su totalidad, pues bien, de África llega el culto a la diosa Oshum u Ochun dicha deidad tiene como ritual de culto lo siguiente:

El numero 5; el color amarillo y todos sus derivados; entre muchos alimentos la calabaza; la miel es muy importante para su culto; sus labios son carnosos

Oshum u Ochun es la llamada diosa de la fertilidad y la sensualidad, por "coincidencia" el PICARON lleva:

5 unidades en el plato, tiene color amarillo dorado; se elabora con zapallo y se unta en miel. Añadimos que tiene forma de bamba o labios gruesos.

Estas casualidades obviamente no se tomaron en cuenta ni se quieren aceptar pues seria darle importancia a la presencia de la religión africana en la colonia lo cual la iglesia católica se encargó de negar y borrar, siendo más fácil hablar de un buñuelo hueco.

Otros platillos que podemos mencionar en su concepto etimológico son:

- **El ceviche** que como lo menciona, Eduardo Arroyo Laguna, los afros conocían el consumo de pescado en el párrafo arriba leído, al ser muchos de ellos pobladores de pueblos costeros lo conocían en consumo similar o asados (coincidencias culinarias) y cuyo nombre más próximo en similitud seria NSASI VICHE (Pescado crudo o verde según su traducción de la lengua Bantú al español) lo que no significa que el platillo sea afro ni mucho menos.
- **La carapulcra** la cual derivaría de la JALLA PUCA (picante rojo elaborada con papas, maníes, insumos de color rojo, y carne de cuy) Wari y que los afros al conocerla la llaman CALLAPUCA terminando en el texto español como CALAPULCA o CARAPULCA (la elaboración es 90% similar en insumos y técnicas).

- **El cau cau** platillo elaborado con menudos de panza de res o cordero al cual se le llamaba CALLO, esto dicho por los afros pobladores suena CAIU y termina en la fonética CAÚ siendo reemplazado el garbanzo por las papas, el plato callo español se convertirá en caú en el Perú (al llamar a una sola visera CALLO si el plato lleva panza (mondongo) y tripa se llame CAÚ CAÚ y concluya con CAU CAU).

PLATILLOS NEGROS DE ORIGEN Y CRIOLLOS POR TRADICIÓN

LA TUCA CAÑETANA UN PICANTE DIFERENTE

Desde la llegada española la elaboración de platillos con vísceras se le encargo a las (los) cocineros afrodescendientes así como los platos cárnicos y demás, es en ese contexto que en las haciendas del sur de Lima antes de Ica, exactamente en Cañete los hacendados de la época disfrutaban de las jugosas elaboraciones cárnicas llenas de sabor y aroma; podríamos decir que aquí nace el *lomo de res al jugo* mezcla sabrosa de carnes en tiras tomates y cebollas con un toque de agua de pozo y su respectivo golpe de pisco “pa’ matar el microbio”.

De toda esta historia aparece esa sana costumbre, de elaborar una cocción con vísceras varias en un aderezo de ajíes amarillos molidos en batan, ajos machacados, comino, sal y fermento de uva antes de ser pisco llamada *cachina*; todo en una cocción larga que integra esos olores y sabores a lo que se llama *tuca*.

El momento exacto del nombre no está determinado ni el lugar, pero si el platillo es uno de los más importantes de gastronomía cañetana, algunos también lo consideran plato de matarifes o personas encargadas de la matanza de las reses y otros animales en los camales de estas tierras. Como acompañamiento una buena porción de yucas sancochadas y si el comensal es de recio paladar arroz blanco.

FRITANGUITA, LA EMBAJADORA DE LATINOAMÉRICA

Este guisado de corazón, bofe o pulmón, hígado, riñón de res o cordero al que se le añade en algunos lugares morcilla o chorizo es un intermedio entre el *anticucho* con *rachi* o la *chanfainita*.

Consumir una suculenta y bien elaborada fritanguita conocida también como fritanga en nuestros vecinos países (Colombia, Ecuador, parte de Venezuela); era una sana costumbre en las décadas del 50 al 60 principalmente en los restaurantes domésticos y alguna esquina de abajo el puente en el histórico distrito del Rímac.

De ella podemos suponer deriva ese riquísimo platillo popular peruano el *higadito con yuca*, lastimosamente esta embajadora de Latinoamérica en nuestra cocina peruana está siendo olvidada.

SAMBUMBIA CON PELLEJERIA

Esta elaboración casi olvidada en los hogares populares peruanos afrodescendientes, tiene el origen humilde en la falta de insumos y dinero; su elaboración parte de verduras varias (siempre salvadoras), y huesos de manzana, rompe camisas y recortes con tendones de res, las cuales se llevaban en una cocción larga hasta obtener un caldo sustancioso y vigorizante, producto de las medulas y tendones utilizados, siendo complementados con camotes sancochados o yucas y una *sarza* criolla.

EL BUFO

Que, si sopa o guiso, Chincha o Nasca, entrante o fondo; el *bufo* es una de esas delicias detenidas en el tiempo llamado también en Nasca *charapana* (versión dada por la investigadora gastronómica Rosario Olivas Weston), este platillo elaborado con vísceras varias de res o carnero en aderezo rojo es un plato festivo en algunas comunidades de la región Ica.

Podríamos decir que la diferencia entre el *bufo chinchano* (sopa de matarifes de camal), y la *chapana nasqueña* (platillo de gente de campo) es que puede usarse solo vísceras y entrañas en uno y cabeza de carnero o chivato y maíz pelado, mondongo y lonja de chanco en otro; esta delicia culinaria bien puede ser considerada en muchos restaurantes actuales para repotenciar el cuerpo y contrarrestar el frío actual.

PRINCIPALES EXPONENTES AFROS DE LA GASTRONOMÍA PERUANA

- Josefa Marmanillo, creadora del “Turrón de doña Pepa”
- Teresa Izquierdo González chef de culto restaurante “El Rincón que no Conoces”
- Víctor Aguilar, chef instructor maestro de gastronomía
- María Jesús de Gamero “Mama Bertha Bufet y Catering” chef de culto
- Pedro Villalba “Don Pedrito”, chef nacional e internacional
- Elena Santos Izquierdo, chef restaurante “El Rincón que no Conoces”
- María Esther Cartagena de Cotito, “Mama Ine”, chef de culto restaurante “El Refugio de Mama Ine”
- Soledad Cartagena Castrillón y Ana María villegas Cartagena, chefs de culto restaurante “Las Comadres”
- Victoria Solari “Mama Vicky”, chef de culto “Restaurantes Rústica”
- José Carlos Verano Gallardo, chef restaurante “Tradiciones”
- Lina Montedoro Padilla, chef de culto “Picarones Lina”

- Mercedes Salazar Luna, chef presidenta de la Asociación Latinoamericana de Gastronomía y Afines - ASLAGA
- Rosa Wong, chef gerente general en “Rdk Corporación, Pastelería y Eventos”
- Julio Lira Castillo, chef innovativo “Chef Kuteta”
- Doris Marina Ferreyra Cotito, chef de culto, restaurante “Cotito”
- Fernando Torres Diaz y Mariella Gallardo Aparicio, chefs managers “Fym Eventos Gastronómicos”
- Beatriz Fernández murillo, chef patissiere “Betty Catering”
- Enrique Carlos Holsen Guzman, chef gastrónomo de investigación “Barrio Gourmet”
- Pamela Cartagena, chef de pastelería “Tina Mía”
- Agustina Reyes Ballumbrosio “Tina” chef de culto “la reina de los ranfañotes”

LAMBAYEQUE: DANZAS AFRO, ANDINAS Y MOCHICAS DE NAVIDAD²⁵

Julio César Sevilla Exebio²⁶

RESUMEN

Las danzas y música en Navidad además de la función religiosa, tienen una motivación terrenal: solicitan al creador agua, y buen inicio de siembra, expresan un estado emocional de los diversos grupos sociales, una gran alegría, por el nacimiento y el inicio del cultivo, que es compartida por las tres etnias principales: la andina, afro y mochica, a partir de estos procesos se estructuran las danzas, estableciendo la relación artística, con la lectura del proceso productivo, éstas tienen una conexión con los acontecimientos y reflejan un devenir histórico.

ABSTRACT

The dances and music at Christmas, ask the creator for water, and a good start of planting, express an emotional state of the various social groups, a great joy, which is shared by the three main ethnic groups the Andean, Afro and muchik from these processes the dances are structured, establishing the artistic relationship, with the reading of the productive process, then the dances have a connection with the events and reflect a historical evolution.

25 Este artículo es parte del Proyecto "Patrimonio cultural inmaterial e identidad en los pueblos del circuito Moche", aprobado por Decreto N° 051 - 2018 -UU.I.-FACHSE.

26 Doctor en Ciencias de la Educación. Maestro en Ciencias, especialidad: Docencia Universitaria e Investigación Educativa. Licenciado en Sociología. Correo electrónico: jsevilla@unprg.edu.pe.

PALABRA CLAVE

Afro, andina, danza, mochica, Navidad

KEY WORD

Afro, andean, dances, mochica, christmas

INTRODUCCIÓN

Las danzas tienen en el trabajo colectivo agrario, una de sus generatrices (Vásquez, 2011), la abscisa de este proceso es el agua, como fuente de productividad, los otros hontanares son la diversión y el comercio.

Las representaciones públicas en plazas, calles, tienen diversas construcciones contextuales y relatan historias, expresan conductas, son memorias de denuncia social, parte de la resistencia pasiva cultural expresada a través de la danza, el baile, la décima, el canto, se trata de subvertir el sistema desde otra variante, romper con estereotipos pre establecidos y desarrollados como válidos, donde los grupos étnicos manifiestan sus desemejantes representaciones colectivas y sociales. Bernand (2014) manifestó que este proceso es profundizado con el desarrollo de la modernidad, los cambios sociales, tecnológicos, productivos, educativos, y los procesos transculturales, generando la transformación de las danzas, algunas para reconstruirse, otras para transformarse totalmente, donde el motivo de su origen no es el principal del proceso y convierten en espectáculos, de buena vista, perdiendo su esencia, pasan a divertir, entretener, con el devenir de los años se adaptan a las lógicas del mercado, y en muchos casos desaparece. De producirse el rescate, es sólo por su vistosidad, no por el mensaje, con notables excepciones, eclipsándose las visiones cosmológicas, afectivas, de denuncia que la generaron (Uribe, 2004). Chanela Vásquez (2011), indicó que las danzas son la belleza del movimiento en el espacio, instantes de plenitud de la vida, en los que se reconstruye, representa, el mito y la historia, la realidad y la utopía de los pueblos se mezclan en la construcción del imaginario social.

En cada una de las danzas se conjugan simbologías de diverso origen, formas, contenidos, se recrean de manera permanente gracias a la imaginación y a la destreza de sus cultores. El dominio corporal, implica el baile, con el fin de expresar los pensamientos y liberar las emociones. Cada danza tiene coherencia, si consideramos dichos contenidos integrados a la vida natural, social, cultural e histórica a la que pertenecen. El sentido de los gestos y los pasos podrían estar relacionados, por ejemplo, a la mitología, a las técnicas para cultivar la tierra y la crianza de animales o, a la resistencia social, que son sutilmente simbolizados en los movimientos

corporales y el diseño de la danza en el espacio, además, se expresa en la música folclórica, popular, enuncian un fenómeno histórico social, que es interpretado y difundido por un determinado grupo, en un entorno que le da cierto valor a este acontecimiento, valorando lo estético, la diversión, o la comprensión del fenómeno. Las heterogéneas manifestaciones artísticas populares reinterpretan la memoria histórica y mítica de los pueblos, se ponen en vigencia valores, emociones y convicciones que permiten seguir reproduciendo integralmente la vida. La clave de éste proceso son las organizaciones institucionales, autogestionarias y/o estatales, que posibiliten su desarrollo.

Los pueblos peruanos, costeños, andinos y amazónicos desde épocas inmemoriales, han hecho arte en sus múltiples formas: para conversar y relacionarnos con los otros seres vivos del universo (Vásquez, 2011), éstas manifestaciones son formas de observar los acontecimientos sociales, expresándolos simbólicamente, mediante movimientos, ritmos, canciones, también se convierte en denuncia social, señala una forma de comportamiento que se formula en este contexto, dentro de la cotidianidad, especialmente cuando se dan las situaciones de interacción cara a cara y, la población lo asimila, lo celebra, lo asume, lo reconstruye y se instruye; marcando las pautas que deben regir las personas, instituciones, a través del proceso de aculturación, donde las culturas se encuentran, elaboran estructuras y construyen, reconstruyen significados mediante: expresiones faciales, gestos, movimientos del cuerpo, locuciones verbales, trajes, pinturas, acordes musicales, arquitecturas textuales, estos diversos lenguajes son segmentos del ethos cultural, que es la búsqueda de valores compartidos, expresado en las preguntas ¿quiénes somos? ¿Cómo nos vemos? ¿Cómo nos relacionamos con los demás y con la humanidad? y, también ¿Por qué estamos aquí? (Nuestra diversidad creativa, UNESCO, 1997), de un determinado grupo social, para la época, plantean roles que se convierten en expectativas socialmente definidas a través de las personas, los sujetos, los actores sociales, con relación a su ubicación en la estructura social y los niveles de prestigio que buscan, asume el proceso de interacción social. Todo ello expresado simbólicamente, es el eje de supervivencia de los grupos sociales que la sustentan, es identidad y proceso intercultural, muestran su querencia y su malestar ante determinados acontecimientos, lo que genera la reconstrucción de significados por las diversas percepciones, conceptualizaciones, auto interpretaciones, producto de los procesos de aculturación, cuando la danza ha perdido el contexto que la origino y fue reconstruida, los mensajes desaparecen, se expresa sólo como diversión, que es una de las formas como se denuncia el proceso comunicativo, los sujetos sociales seleccionan, modelan, suspenden, reagrupan y transforman los significados a la luz de los diversos contextos.



Figura 1. Negra de Ferreñafe



Figura 2. Negra de Jayanca

Las personas que participan en ella, aceptan y realizan pautas de comportamiento de acuerdo a lo que leen en las expresiones culturales, puede ser deconstruidas, asumiendo diversas maneras de formación de la individualidad, de sociabilidad, socialización, con el objeto que se produzca la acomodación, que impide, reduce o elimina, los conflictos o, va creando las condiciones para lograr transmitir un mensaje que en ciertos momentos puede llevar a la eclosión social. La música y la danza permiten que se desenvuelva el proceso de individuación y nos convierta en actores social, donde aprendemos a adaptarnos, ajustarse a las circunstancias, construir una cultura de acuerdo a la normatividad que el entorno social y natural desarrolla, pero también son denuncias de algún acontecimiento que ha quedado en la raíz de la formación de la etnia, es la expresión de una época y su mantenimiento, enuncia la fuerza del acontecimiento en la memoria histórica.

METODOLOGÍA

La investigación tuvo un enfoque cualitativo, la misma aplicó una metodología etnográfica, propuesta por Kottak (2011, pág. 55). Este proceso tiene nueve pasos a seguir, de los cuales aplicamos la observación directa (u observación participante), la conversación; y el trabajo detallado con consultores, o informantes clave, acerca de áreas particulares de la vida comunitaria.

La observación directa o participante fue vital para describir los pasos y ritmos de cada danza, el mismo que permitió comprender el mensaje que es transmitido por cada grupo de danzantes durante la festividad navideña, en cada poblado, existiendo diferencias y algunas similitudes.

La conversación con pobladores de la zona, antes, durante y después de realizada cada festividad y danza, facilitó el entendimiento de ciertos detalles que la observación directa no podía darnos, y gracias a estas conversaciones con personas de la zona, en especial adultos y adultos mayores, complementó aspectos poco visibles de cada danza.

El trabajo detallado con consultores, o informantes clave, acerca de áreas particulares de la vida comunitaria, relacionada a las faenas agrícolas, actividades comerciales, tradicionales e históricas, permitió tener una línea de tiempo de las festividades y caracterizarlas adecuadamente, estableciendo ciertas relaciones y diferencias, junto con la connotación de cada una de ellas en un contexto histórico determinado.

Aplicamos entrevistas estructuradas, semi estructuradas y no estructuradas, dependiendo de cada caso, debido a que el recojo de la información, no siempre se realizó en condiciones simples, debido a que son festividades junto con sus respectivos actores de carácter dinámico, motivo por el cual se aplicó este tipo de instrumento de investigación según la naturaleza y realidad in situ de cada danza.

Este trabajo se desarrolló en un periodo de quince años, al desplazarnos a las diversas festividades religiosas como fueron la Navidad

en San José, la Navidad en Pimentel, la Navidad en Santa Rosa, el Niño Dios de Monsefú el Niño Dios del sector Túpac Amaru (Lagunas), la Navidad en Mórrope, el Niño Dios de Capote, la Navidad en Ferreñafe, el Niño Dios de Eten, el Niño Dios de Jayanca; y el Niño Dios de Lambayeque.

LOS AFROS, MOCHES Y ANDINOS EN LA DANZA

Rodríguez (1993) analizó el ingreso de africanos por el Atlántico en 1587, ruta que permitió recorrer Bolivia y Perú, la otra ruta fue por Panamá, debido al fortalecimiento de las relaciones comerciales, y el tráfico de esclavos bantúes (congo, angola, mayomba, loango, lubolo); Benavides (2018) manifestó que en 1550 había 3000 afrodescendientes, la mitad vivía en Lima, generándose un sincretismo religioso entre los grupos africanos, quechuas, moches y occidentales, produciéndose un proceso de aculturación y reconstrucción de las nuevas lógicas culturales (Cruz, 2020), sociales, como parte de la resistencia pasiva, las danzas fueron polos estabilizadores de las conflictivas relaciones con los dominantes y con las otras culturas, de acuerdo como se ha realizado y procesado la interculturalidad, o cubrirse con máscaras para burlarse, denunciar sin ser “él”, convirtiéndose en el otro, buscando la convivencia, con quien no se puede combatir, o burlándose del poderoso, la risa es parte de las prácticas socio populares para representar sentidos de vida, reproduciendo la opción de vida (Rueda, 1989), combinando los bailes, la comida, la bebida, lo sensualidad, el poder, la autoridad, la religiosidad local, el comercio, y las afectividades.

Los moches, maestros ceramistas, han dejado diversas danzas, representadas en la iconografía, mostrándonos vestidos, instrumentos musicales, sexo de los danzantes y algunas formas de entrelazamiento (Campana, 1994, pág. 135; Kauffman, 1980, pág. 351 y 55; Sevilla, 2015); como expresión del lenguaje de los dioses. La sociedad colonial construye y reconstruye relaciones sociales, políticas y económicas, símbolos: lingüísticos, plásticos, musicales, coreográficos, gestándose una nueva identidad, expresada en hechos, alegorías verbales, los miembros de la emergente sociedad se vinculan, por algún tipo de relaciones, a estas características (Estenssoro, 1992, pág. 354). El baile como eje de los ritos y ceremonias religiosas originarios hace que los evangelizadores españoles acompañen las ceremonias religiosas; los agustinos despliegan bailes y ceremonias nuevas para suplantar las antiguas tradiciones, impulsando el proceso de aculturación, aunque éstas se fueron reconstruyendo, los nativos agregaron símbolos que les recordaban sus antiguas deidades. En Lambayeque los jesuitas promueven esta labor. Conocemos las danzas que se presentaron en Lambayeque, por la carta que remitió el Padre Fray Marcos López al obispo de Trujillo, sobre la suntuosidad de la fiesta que se celebró en Eten, en conmemoración del primer aniversario de la aparición del niño Jesús en la Hostia, fechadas en Chiclayo el 27 Junio de 1650, después de describir la fastuosidad de la fiesta, los peregrinos que participan en la procesión del Santísimo Sacramento, describió que asistieron 22 personas vestidas de ángeles, 30 conjuntos de bailarines pertenecientes a diversos

pueblos; se representa el cielo, sol, luna, tierra, noche, agua, día, dirigidos por los caciques de Sinto, y Collique, acompañados de ángeles, leones, tigres, insignias, danzantes y personas que expresaban coplas religiosas, así como siete andas con las imágenes de San Antonio, San Andrés, San Pedro, La Magdalena, San Francisco y la Madre de Dios (Pini, 1999). Es un notable registro del proceso de aculturación y sincretismo de los moches con relación al proceso de catequización cristiana, los nativos integran a sus dioses vencidos como parte del escenario de representación social, siendo el Niño, el eje del proceso transcultural sincrético, ha permitido integrar las manifestaciones europeas, moches, pueblos originarios, y se comienza a edificar elementos de una nueva identidad, los sacerdotes han adaptado danzas, algunas se reconstruirán y otras desaparecerán, permite la difusión de los acordes musicales a partir de la ejecución de la chirimía, de la guitarra, la quena, se cimenta un estilo musical.

Los dibujos que manda realizar el obispo Martínez de Compañón desde 1782 (Macera, Jiménez & Franke, 1997), enuncian que el proceso transcultural sincrético, va adaptando y reformulando las diversas expresiones culturales españolas, moras, francesas, moches, andinas, afro, siendo reconstruidos por cada grupo étnico de acuerdo al mensaje que deseaban difundir y cómo asimilar el santoral cristiano. Los nativos representan a los dioses que no pueden ser interpolados por los cristianos, se integran otras etnias como los afroamericanos; simboliza el mito del retorno al paraíso: el Tahuantinsuyu a partir de la degollación del inca; estas danzas mostraron innovación en sus pasos, estilizándolos, se asumen nuevos instrumentos como: él cajón, checo, guitarra, arpa y violín.

La danza de los diablicos es un interesante caso de aculturación, una danza española es reconstruida por los indígenas con el ritmo de los afroamericanos; en el siglo XVIII se revisan las tradiciones dominadas por los incas y, resurgen una variedad de mitos locales. El proceso de la conquista demostró a los grupos étnicos dominados, que sus creadores habían perdido poder y era pertinente racionalizar sus visiones religiosas, fusionar e interpolar sus todopoderosos por los cristianos, en la mentalidad indígenas se han reconfigurado sus divinidades, venerando a los más fuertes, buscaban otras deidades con mayor poder, o recurrían a los dioses periféricos, que no habían sido interpolados, quienes les pueden ayudar cuando el Altísimo cristiano no abastecía las diversas solicitudes, se reformula las lógicas caleidoscópicas religiosas nativas en el imaginario social (Castoriadis, citado en García, 2019). El imaginario es un fenómeno tanto individual como colectivo, son imágenes mentales acumuladas por el proceso de individuación, sociabilidad y se fortalece en el curso de socialización, son filtros socialmente reconocidos, culturales y momentos históricos, es un factor de equilibrio psicosocial, que compensa los vacíos cognitivos, superando el racionalismo de la modernidad, dando poder a nuevas deidades o manteniendo algunas cuyo potestad permitía protegerse de las enfermedades o propiciar buenas cosechas, se desarrolla la resistencia pasiva contra el invasor, la que se procesa a través de las danzas, cantos y mitos.

Se representan a los dioses en las danzas, como “vencidos”, es una estrategia de resistencia cultural, la población los podía observar y seguir rindiendo culto. Vega (s/f), manifestó que el trato es diverso en las haciendas, los negros de Tumán eran maestros del canto y la danza, se presentaban en las fiestas patronales de San Miguel de Picosi, Santa Lucía de Ferreñafe, y Santa Ana de Tumán, la danza de los negritos era apreciada, asistían por comida, y eran admirados. Los afroamericanos visten a la usanza española, y algunos calzan máscaras de españoles, todos los movimientos imitan los bailes de salón, lo que genera diversión entre las personas que espectaban, acompañados de músicos, algunos llevan bolsas donde los asistentes les proporcionan víveres. La danza es el instrumento de burla al poderoso español, los pasos son muy delicados, feminizados dentro del concepto de masculinidad de la época, siendo celebrado por los indígenas locales. Con la venta de las haciendas jesuitas los afroamericanos son tratados de manera diferente.

Enrique Brüning, tomó fotografías de muchas danzas desde 1860, lo que permitió percibir los diversos cambios que se presentan, generando la reconstrucción de los mensajes, restauración de las simbologías y la ideología que la sustentan, se asume la cimentación de una nueva identidad, pues desaparecerá paulatinamente la danza de la degollación del Inca, manteniéndose en Otuzco y en 1980, ya no se presenta (son fechas aproximadas); la danza de los negros fotografiadas en Santa Rosa y Monsefú, acompañados del toro de manta, del tigre, los danzantes negros visten con terno negro y la bandera peruana, en forma de franja, la llevan en el pecho, los descendientes del pueblo moche asumen la negritud para proyectar la visión de libertad y la emergencia de un nuevo poder local, que se enfrenta a los hacendados, pero además el negro enamora, se enfrenta al toro de manta, el tigre lucha contra los negros, se presenta la lucha entre los moches y las expresiones de negritud, representando dos grupos étnicos que se desafían, los afroamericanos y los moches. En una doble lógica de imitación y lucha.

En las danzas se expresan el proceso de transculturación que el campesino campero ha avanzado dentro de su racionalidad, filosofía y cosmovisión. Entre las danzas tenemos, Danza de Incahuasi (fotografiado en 1888), y Danza del Chimú. Las siguientes danzas son reconstrucciones a partir de las enseñadas por los sacerdotes, como la Danza de Gigantes, de toro, en Santa Rosa (1908), apareciendo los afros como acompañantes de los danzantes (Raddatz, 1990). En 110 años, la danza de los afroamericanos, desarrollada por la negritud asumida por los moches, en algunos aspectos, ha pasado de burlarse del español a reconfigurar su espacio y proyectar su nueva identidad.

En 1934, es el período del asentamiento de las haciendas y el apogeo en lo social, económico y político de los terratenientes, expanden su cultura y tratan de occidentalizar a los diversos grupos étnicos; en aquella fecha, Augusto León Baradiarán y Rómulo Paredes, publican “A golpe de arpa”, donde se consigna abundante información sobre las costumbres de la época, tanto de los hacendados, de los campesinos, y de los emergentes

sectores medios. En el artículo "Pueblos y Danza" reseñan las principales danzas que ellos han observado, como la "Danza de los negritos", "Danza de pastorcitos", "Danza de Chimus", "Danza de moros y Cristianos". Las danzas de la negritud se generalizan, los descendientes moches asumen el bailar de los negritos, se disfrazan de afroamericanos con el objeto de derrotar a los hacendados, burlarse de las costumbres y normas europeizantes y, para ello, es necesario dejar en libertad su lascivia pero, ser negro en aquella época era un insulto. Entre los pobladores urbanos que había optado por la ideología mestiza, se les dice shingo, gallinazo en quechua, no sólo por el color, sino por que comen las vísceras de los animales, que generalmente son arrojados a los canes; ser negro es sinónimo de flojo, de servil del patrón, común es la frase: Negro simplón, alcahuete de tú patrón, negro Bembón alcahuete de tú patrón. Frases que reflejan el mantenimiento de conflicto con los miembros de las etnias mochica que optaron la ideología mestiza, son expresiones racistas donde se manifiesta la colonialidad de nuestras mentalidades. Los negritos eran acompañados por un toro, al cual llamaban "huanta", tenían un estribillo: Negroito de brea/ flor de Panamá / uno "se me" queda/ y otro "se me" va.

En las danzas de las pastoras los serranos cuidaban a las pastoras, los negros jugaban entre ellos, o iban traveseando sexualmente con la población. Las pastoras eran las más agraciadas del pueblo, cantaban: Entre peña y peña / había una luz / donde ajusticiaron / al Niño Jesús// Desde chiquitita / he venido andando / a ver a este Niño/ que se está velando. La "Danza de Chimus", refleja el orgullo étnico de un pueblo que se resiste a los embates de los nuevos extirpadores de idolatrías y costumbres y, las danzas transculturales como la "Danza de moros y cristianos", "Danza de los Diablicos". El seis de enero se presenta el "chasquero", simulando ser español, ingresaba a las casas buscando negros, los dueños de casa rescataban el imaginario afro encontrado por el "chasquero" con una copa de "yonque" (León & Paredes, 1934). Lo que expresa la solidaridad de las etnias dominadas. Las danzas se adecuan a las circunstancias socio históricas locales; las vestimentas, las máscaras, así como el simbolismo de su representación, en el proceso de continuidad y, adaptación de los procesos socio históricos; la danza se adapta a nuevas circunstancias, cuenta la historia de un pueblo y como este va evolucionando. En la estructura de las danzas se configuran diversos procesos de asimilación cultural, procesados de acuerdo a la lógica social de la variante cultural local y, de la región de Lambayeque.

Danza de Navidad en Lambayeque

La celebración de la fiesta de Navidad es un acontecimiento vital en el poblador, en el mundo campesino el nacimiento de un varón es motivo de regocijo, se visita al padre llevándole dones que generalmente son animales vivos (gallos, patos, ovejas, entre otros), es una costumbre ancestral continuada hasta hoy, si los padres son agricultores. Las lluvias de diciembre y el celaje cargado de nubes son los propiciadores de buenos augurios, los pueblos celebran con danzas, unas con mayor parafernalia

que otras, unas con más carga emocional, en algunos lugares se nota el decaimiento, por la presencia de nuevas actividades laborales, de las formas como se procesa la aculturación.

La Navidad en San José, se realizan en dos celebraciones; “la del Caserío Ciudad de Dios”, con una imagen tallada en madera que fue regalada por la señora Málaga Pardo. El Niño es acompañado por la danza de las pastoras, que visten blusa amarilla, falda floreada, cantan y bailan huayno mientras siguen la procesión, son cuidados por dos serranitos. Otra festividad del Niño Dios es la que se realiza en el pueblo de San José que, según la tradición, fue traída de Sechura. La fiesta se inicia el 24 a las 2 p.m. en la procesión participan negros y las pastoras. Los negros son cuatro niños vestidos de azul oscuro y con la cara embetunada, recorren saltando los espacios diversos de la procesión, la población se ríe de sus saltos y juegos, delante de ellos va un “toro” que los sanjosefinos llaman “la borrega”, término usado en el pueblo de Sechura, debido a que la mayoría de los habitantes de San José tienen una raíz histórica familiar en el pueblo de Sechura, esta borrega marcha delante de la procesión. Los serranos son dos hombres vestidos con ponchos y sombreros; las pastoras en número de doce, visten blusa amarilla y falda roja, sombrero con cintas, cantan y bailan huayno mientras acompañan al Niño Dios. Por dos días visitan los nacimientos levantados en toda la población. El plato más apetecido es el “caldo de pavo”, que le proporcionan a los danzantes y acompañantes. Mientras recorren los diversos nacimientos, los niños cantan: no se ría caballero / De estos pobres pastorcitos / Que vienen de la jalca / En busca de Manuelito // San José era verde / y la Virgen encarnada / del cielo caía una gota de granada.

Navidad en Pimentel

Es celebrada por una junta directiva en la calle Quiñones, cuadra seis. Este niño era traído desde la iglesia “La Verónica” de Chiclayo hasta 1995, actualmente se encuentra en la casa del mayordomo Puescas. La fiesta comienza el 22 de diciembre. Participan en la fiesta, danza de negros y pastoras; los negros son seis, y sus edades oscilan entre 8 y 12 años, juegan entre ellos y con la población, visten de negro, llevan la cara embetunada. Los días 25 y 26, las pastoras cantan al niño en su poza, visten blusa blanca y falda negra, en número de 30, cubren su cabeza con un sombrero de junco adornado de cintas y espejos, sus edades oscilan entre 8 y 12 años, son acompañadas de dos serranitos que visten poncho y usan sombrero. Ellos cantan: las pastoras de Belén / todas juntas cogen leña / para calentar al niño / Que ha nacido en noche buena.

Navidad en Santa Rosa

Llamada fiesta “En homenaje al Redentor del mundo”, celebrada por una mayordomía. Comienza el día 24 de diciembre. El Niño llega

del caserío Valle “Hermoso” de Monsefú, acompañado de las danzas de pastoras, negros, el toro de manta; recorren la población y luego escuchan misa. La danza de los negros está compuesta por nueve personas adultas. El rey de los negros recibe el nombre de Shakazmij y sus acompañantes son Isilocis, van haciendo bromas, jugando entre ellos, enamorando, peleando, cogiendo todo lo que encuentran y hablando en falsete, corren, beben, comen lo que los devotos les invitan, especialmente la causa, y tomando la chicha “Párate duro” y cuando está entrada la tarde se les invita trago corto conocido como “quítate que te tumbo”, muy apreciado para disipar el cansancio, estos nombres figuran en los programas del año 1988. Los negros pelean con el toro de manta, cuyo más remoto registro data de 1889, en una foto que tomó Brüning. Los negros retan al toro que es construido con varas de laurel y cubiertas con mantas de algodón, acompañan la procesión, va delante de ésta y sus movimientos son de “quiebre” de cintura, los negros se acercan, le gritan al toro: “shigishi”, Shingo es negro, gallinazo, shingichi, es gallinacito, lo empujan y tratan de pasar entre sus piernas, pero ello resulta difícil, siendo golpeados en la columna por la cabeza del toro que es una almohadilla, en casa del mayordomo, o cuando la población lo solicita, gritan encierro, los participantes hacen un círculo, cada negro trata de pasar entre las piernas del toro y hacerlo caer, esto requiere una gran habilidad pero, el toro no lo permite. El tigre es el dios Puma con cabeza de venado, recibe el nombre de “tigre” que viste con mantas hiladas, va provisto de un fute con el que mantiene a cierta distancia a los negros, quienes tratan de arrebatarse el chicote, produciéndose batalla entre el tigre y los negros. Los afroamericanos hablan en falsete.

Las pastoras visten de azul, rosado, algunas de blanco, usan sombrero de junco adornado con lazos, espejos, cintas, plumas de pavo real, y llevan pequeños pañuelos blancos con los que van bailando huayno costeño, mientras cantan: cantemos compañeras / cantemos compañeras / cantemos con amor profundo / que ha nacido de María / el Niño Jesús.

Niño Dios de Monsefú

Es un hermoso Niño de propiedad particular, acompañado por pastoras, quienes visten con faldas negras, blusas de colores y sombreros, van también dos tigres y dos negros, quienes visten terno, llevan una banda con los colores patrios y usan sombreros que recuerdan las fuerzas libertadoras de San Martín; esta vestimenta sólo se puede observar en Monsefú y Santa Rosa. La novia, su novio gringo, con una gran máscara de papel, el gringo es afroamericano, lleva sombrero y va con terno, los negros lo fastidian y le roban a la novia siempre, la novia va enamorando a los espectadores, aunque en algunos momentos marcha del brazo de su gringo, la negra marcha con un muñeco en la espalda, buscando un padre, y doce negritos, recorren divirtiendo a la población, los negros tratan de pisar el chicote que es llevado por el tigre, este con ágiles movimientos, no solo los corre, sino que en ciertos momentos se producen enfrentamientos,



Figura 3 .Tigre de Monsefú

entre los dos tigres y los doce negros, los cuales van en escala de tamaño y edad. La lucha lleva algunos minutos y, en algunos casos, hay golpeados, por parte de los negros. Los negros hablan en falsete, dicen que así se expresan los afroamericanos.

Niño Dios del sector Túpac Amaru (Lagunas)

La fiesta se inicia el 24 de diciembre a las 4 p.m. El Niño es una hermosa talla en madera cuyo origen se pierde en la leyenda. Es venerado por horticultores y pescadores del lugar. La fiesta culmina el día 26. En la procesión acompañan negros y pastoras. Los negros, son llamados la "Mojiganga de Negros", dirigidos por un gobernador y cada uno de ellos responde a un nombre, según el programa de 1994, luego éstas denominaciones se pierden. En 2019, se hacía alusión a que habían llegado del mar para divertirse, ahora ninguno de los entrevistados se acordaba de tal acontecimiento. Todos son adultos, algunos se disfrazan de negras, entre ellos van peleando, enamorando, jugando bromas a los peregrinos. Son los más irrespetuosos y graciosos que pueden verse en estas festividades. Son acompañados de una agraciada chica a la que llaman el "Milagro de la Mojiganga", ella es la única persona que respetan, llama a la cordura y orden cuando los negros, embriagados, hacen bromas pesadas a los peregrinos, les cogen de los testículos o de las nalgas, a las chicas les tratan de robar un beso; visten terno azul, corbata, calzán



Figura 4, Negros de Túpac Amaru (Lagunas)

ojotas. Son acompañados de un toro a quien capean, este es de carrizo y forrado con papel, el negro lucha con el toro, los golpes del toro son tan fuertes que muchos negros caen exánimes, dándose conatos de pelea que terminan después de beber chicha o cañazo, esta lucha motiva que los peregrinos crucen diversas apuestas. El día 26, a las 4 p.m. se representa “la chacra”, siembran verduras en el parque del pueblo, luego vienen los toros y destruyen la chacra, los negros torear cuatro toros de carrizo donde se pone a prueba la fortaleza, habilidad y plasticidad de los participantes. Las danzas denuncian como, en el pasado, los circunvecinos hacendados echaban las reses a sus cultivos y los destruían. Las pastoras visten falda negra y blusa blanca, cubren su cabeza con sombreros de junco y la adornan con cintas y espejos. Sus edades oscilan entre los 10 y 15 años, cantan por tres días. Culminada la muerte de los toros, las verduras son repartidas entre la población y, se sirve un plato de causa a todos los presentes, luego llega el momento de la fiesta.

Navidad en Mórrope

La fiesta comienza el día 24, el Niño de Pascua es del siglo XVIII. Sale en procesión bajo palio que es sostenido por las principales autoridades, delante de ellos marchan las pastoras, visten de colores azul, celeste, rosado, atavío de la mujer de campo de Mórrope, son doce niñas de pelo largo, negro, cubierto por un sombrero de junco con algunos adornos de

papel, espejos en forma de estrella y bailan descalzas (hasta 1990, sus movimientos era acrobáticos, saltaban tocándose los dos pies en el aire, los meneos denotaban un gran equilibrio), después de esa fecha zapatean y se mueven de derecha a izquierda y viceversa, cantan: qué bonito está mi niño / en su linda procesión / sus ojitos me encantan / y su boquita también.

Los negros, son siete, se visten de azul, con la cara embetunada, van haciendo bromas tanto entre ellos como con los peregrinos, enamorando. El negro "mayor" se engalana con terno azul, sombrero negro en la mano, lleva un atado de alfalfa para castigar a los malcriados y un chicote de cuero de res para castigar a los insolentes, desde el año 2000 ya no se ven estos atuendos. Los negros recorren saltando los espacios de la procesión, llegan al Niño a quién adoran haciendo una genuflexión y presentan las manos como si los estuvieran arrullando, luego recorren al costado de las pastoras saltando, son dirigidos por el negro "mayor", quién los guía, hasta el espacio del toro, van jugando, haciendo bromas a los acompañantes de la romería. Al llegar a la casa del Mayordomo, pasan a la cocina y pueden llevarse las ollas con la comida, por las que piden un rescate en "trago", mayormente de chicha: "muérdete la nuca", "cura todo", "la que no te deja solo", pocas veces es cerveza, mayormente chicha, yonque, alcohol de caña, que recibe varios nombres como: "Párate fuerte", "quita frío", "te hace macho", "afuera los males". Hasta 1990, los negros bailaban al ritmo de Sanjuanito, se cogían de la mano, y bailaban abrazados, se tocaban las nalgas, haciendo fuerza lograban que su acompañante cayeran, lo cogían simulando tener sexo, esto ocasionaba risas entre las mujeres, principalmente, las autoridades políticas suspendieron estos pasos. Hoy, danzan cogidos de la mano, y se pasan la lengua por la cara, ellos dicen que sólo desean divertirse, que las personas se rían, el negro mayor a su acompañante le coge la cabeza y este también lo hace, le coge los brazos y este también lo imita, en un ceramio Chimú, que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional Brüning, puede apreciarse una imagen similar ¿imitaban a los monos?. Los acompaña una "vaca" construida de carrizo y forradas con mantas de "yute", su función es avisar que ya viene la procesión y abre paso, siendo cuidada por dos serranitos, otros dos cuidan a las pastoras.

Niño Dios de Capote

Según cuentan los moradores, el Niño fue donado por los hacendados Zoeguer y desde ese tiempo lo celebra un comité. Después de la misa del gallo, se realiza la procesión, acompañada de 12 pastoras, las que visten con blusa manga larga de bolitas negras, falda negra con listones de colores en la basta, son acompañadas por dos serranos, quienes cubren su cuerpo con un poncho de colores, visten pantalón kaki o negro, calzan ojotas, al día siguientes seguirán y realizaran el recorrido por el pueblo de Capote. Las pastoras danzas huayno y los serranos recorren los espacios con el objeto de evitar que las filas pierdan su estructura. En ésta población afro, no se presenta la danza de los negritos.

Navidad en Ferreñafe

El Niño Dios de Ferreñafe celebrado por la familia Cornetero, tiene más de 200 años, además celebran los Niños de las calles San Martín, cuadra dos, Niño del Pueblo Joven de las Mercedes, del Pueblo Joven San Juan Bosco, del Pueblo Joven Casimiro Chumán, de la Calle Bolívar e Ilo, en el Pueblo Joven Víctor Raúl, en el Pueblo Joven Túpac Amaru, en la Calle Arequipa, en el distrito de Pueblo Nuevo. Todas las festividades son acompañadas por pastoras y la danza de negros. Las pastoras visten blusa de colores, falda negra, verde, sombrero de junco, adornado con espejos y cintas, usan moños puestos adelante, que denota una mujer soltera, el número es variado, de 12 a 25; son cuidadas por un par de serranos que visten con poncho de rayas y calzan ojotas de caucho, marchan entre las dos filas de las pastoras.

La danza de los negros, solo se presentaban en la noche buena, van acompañados del Negro Paschcua y la negra Paschcua, sus hijos, algunas veces son 14, otras 16, los mejores organizados son los negros del Niño Dios de la unidad vecinal San Juan Bosco. Los negros van disfrazados de mujeres, llevando un vestido negro y un mantón que cubre su cabeza. Todas van de luto por la muerte de su padre; el Negro Pashcua enamora a la mamá y los hijos de ésta a las hijas de la negra. Esta lleva una canasta, que antiguamente guardaba almidón y betún, con el almidón embadurnaban la cara a las mujeres y con el betún a los hombres, bailan huayno, las negras mueven las caderas de manera exagerada. Su cara la cubren con betún. Hasta 1960 cantaban: "negrita pashcua, Flor de Panamá, sino me quieres a mí ¿a quién será?". El negro viste un terno oscuro, cobija su cabeza con un sombrero de junco, pintado de negro y lleva un bastón con el que se apoya al caminar. Los negros van acompañados de una vaca, con sus serranos toreros, una Mona, solo es mona la noche de Pascua, marcha agachada, menea de manera exagerada las nalgas, enamorando a los varones, viste un mameluco azul y cubre su cabeza con una máscara, la cual es de cuero de chivo, usa un bastón que le ayuda a caminar y realizar un sinnúmero de bromas sexuales a los varones, los niños le arrojan cascara, lo insultan, él los persigue y les hace cosquillas con el bastón. Estos versos fueron escuchados en Ferreñafe, en el año de 1987, en la casa de las señoritas Tello, quiénes poseían cinco hermosos niños, lamentablemente robados: Un negrito corrió a la esquina / Avisarle al campanero / Que repiquen las campanas / Que ha nacido el verdadero // Sembrando mi trigo estaba / Cuando el niño Jesús pasaba / Perseguido por los judíos / Pero ninguno lo alcanzaba. // Yo como pastora / Cuido mis ovejas / Unas trasquiladas / Y, otras sin orejas. // Estas ovejitas / Son de mi niño Dios / Por eso las cuento / Y, son cuarenta y dos.

Niño Dios de Eten

Celebrado por una mayordomía, marchan ocho pastoras, quienes visten con blusa de colores, falda negra, calzan zapatos, cubren su cabeza



Figura 5. Danza de Eten

con un sombrero y van acompañados por dos serranos, usan sombreros, visten ponchos de tela azul, y calzan ojotas, se presentan personajes como el gallo, el elefante, y la novia. Los negros de Eten, se disfrazan con terno azul y su pecho es cruzado por una banda de los colores patrios, la negra viste de luto, máscara de tela negra, medias negras y zapatos del mismo color, en su espalda lleva una muñeca que representa a su niño, de vez en cuando le da de lactar, va enamorando, llorando y pidiendo dinero para sus niños, juega con la población, señalando a alguien de los espectadores como el padre, los negritos son seis y danzan jugando entre ellos. Van acompañados de gallos, leones, avestruces, y los personajes que ellos desean presentar.

Niño Dios de Chongoyape

Es uno de los pocos Niño Dios que muestran su sexo, las pastoras son catorce con edades que oscilan entre 15 a 45 años, visten con faldas largas, de colores, blusa manga larga, de diversos tonos, cubren su cabeza con sombreros calados y calzan zapatos, otras zapatillas.

Niño Dios de Jayanca

Celebrada desde el día 24 de diciembre, al 10 de enero, acuden a misa acompañados de pastoras cuyas edades oscilan entre 7 y 45 años, son 20 pastoras que van cantando, visten faldas de color negro, blusa celeste, sombreros diversos, y calzan sandalias, ésta celebración tiene cerca de 250 años.

El Niño es llevado en un plato pequeño, esta imagen es quizá la más pequeña que se celebra, acompañado de dos Niños, además de los tres que quedan en la casa de los Mayordomos, las pastoras ingresan a las casas a cantar en los nacimientos, donde les proporcionan dinero o refrescos. Las pastoras cantan: Desde Kitipampa (en quechua significa lugar de la pampa), venimos / con yanquecitos de cuero / pidiéndole a Manuelito / que derrames aguacero .. // Nosotros somos pastoras / somos de buen corazón / lo que queremos niño / que nos des tu bendición. // Nosotras somos gitanas / que venimos de gita gita (Italiano que significa Viaje). / Trayéndole a Manuelito / un gallito kiriqikisito // Perdona pues Manuelito / esto no es mal cantado / venimos de la sierra / sin habernos preparado. El Niño es acompañado por una negra que viste con un mantón, vestido, medias negras y zapatos, es la más coqueta, va enamorando, solicitando propinas, lo acompañan sus hijos. El negro la enamora. La familia De la Fuente, siempre construyen una vaca, la cual es de muchos colores, encabeza la procesión, sus pasos se caracterizan por girar de derecha a izquierda. Por su construcción, con listones de papel de varios colores, es la única en Lambayeque.



Figura 6. Vaca de Jayanca

Niño Dios de Lambayeque

El Niño Dios de Navidad, es acompañado por la danza de los negros conformado por un conjunto de niños que van toreando, las pastoras visten con faldas negras y blusas de colores, marchan cantando: Qué bonito toro / Que bonita vaca / Cachitos de oro / Lengüita de plata.

DISCUSIÓN

Existen evidencias por parte de los mochicas, cultura arqueológica desarrollada en el norte del Perú, que muestran su relación con diversas danzas (Campana, 1994, pág. 135; Kauffman, 1980, pág. 351 y 55; Sevilla, 2015). En el caso específico de la sociedad impuesta por los españoles, gestó una nueva identidad (Estenssoro, 1992, pág. 354). Esta nueva identidad es la que se ve reflejada en todas las danzas que hemos identificado dentro del escenario de la región Lambayeque. Los dibujos de Martínez de Compañón (Macera, Jiménez & Franke, 1997), muestran claramente un claro proceso transcultural sincrético, el mismo que se va adaptando y reformulando las diversas expresiones culturales españolas, moras, francesas, moches, andinas, afro. La danza de los diablicos es un ejemplo interesante de aculturación, una danza española es reconstruida por los indígenas con el ritmo de los afroamericanos en el siglo XVIII. Brüning, en el siglo XIX toma las primeras fotografías, lo que permitió percibir los

diversos cambios que se presentan, generando la reconstrucción de los mensajes, restauración de las simbologías y la ideología que la sustentan, se asume la cimentación de una nueva identidad. Sin embargo, ninguno de ellos describió en detalle o realizó alguna interpretación al respecto, solo se dedicaron a mostrar las danzas como las vieron sus ojos en el espacio y tiempo que les tocó vivir.

Todas las danzas se realizan durante la fiesta navideña, es un elemento en común entre todas estas festividades, sin embargo, existen aspectos que ameritan ser analizados y ver el mensaje que expresa este patrimonio cultural inmaterial. Hemos notado claramente la relación entre negros y serranos, en las danzas de Navidad de Pimentel y en la Navidad de Ferreñafe, demostrando la realidad de marginación entre dos grupos diferentes a la élite costeña lambayecana. Otro comportamiento relevante es la existencia de un Rey de los negros, dentro de las danzas de Navidad en Santa Rosa, el mismo que tiene unos nombres como Shakazmiiij y Isilocis, que tal vez sean denominaciones afro recreadas. La presencia de capear al toro nuevamente se puede ver en el niño Dios del sector Túpac Amaru de (Lagunas), la lucha del negro con el toro. Asimismo, la pelea entre negros y el toro, hace evocar la fiesta brava española, claro esta, a la usanza no del grupo vencedor (España), sino desde la óptica de los vencidos (negros). Destaca también la denominación, "shigishi", Shingo es negro, gallinazo, shingichi, es gallinacito, en lengua quechua (Silva, 1990). Otro elemento a considerar es el tigre o puma con cabeza de venado, que comúnmente recibe el nombre de "tigre". La presencia del tigre también aparece en el niño Dios de Monsefú. En el Niño Dios de Eten, aparecen diversidad de animales entre ellos el león. Este comportamiento de la existencia de un tigre, evoca la posición de Felipe Guamán Poma de Ayala, cuando indicó:

De puro valientes dicen que ellos se tornaban en la batalla en leones y tigres, y zorros y buitres, gavilanes y gatos de monte, y así sus descendientes hasta hoy se llaman poma otorongo, atoc, cóndor, anca, usco, y viento, acapana, pájaro uayanay, culebra, machacuay, serpiente, amaro; y así se llamaron de otros animales sus nombres (Guamán Poma, 1993, pág. 53).

Esta cita de Guamán Poma, permite comprender la motivación que tuvieron los antiguos pobladores de los andes, en asumir un determinado nombre de un animal por las características propias de su naturaleza. Otro elemento propio de la naturaleza, lo vemos en la Navidad de Mórrope, a través de la presencia del mono, que Fernández (2014) sostuvo que es un elemento símbolo de la fertilidad.

En el niño Dios de Monsefú esta presente el tema de la emancipación con las fuerzas libertadoras de San Martín, y la presencia de la libertad de los negros.

CONCLUSIONES

Las danzas de Navidad, son parte del proceso intercultural lambayecano con presencia de las etnias afro, andinas y mochica. Las danzas de Navidad, no son solo homenajes al nacimiento de Cristo, representan procesos históricos sociales donde las etnias denuncian un acontecimiento histórico, se burlan de algunos personajes, expresan su cotidianidad, procesan los conflictos étnicos. Las danzas de las pastoras, que acompañan y cantan al Niño Dios de Noche Buena, un grupo representa la etnia mochica, y en un espacio contiguo a la etnia de la sierra, dos grupos étnicos representados por mujeres, que van siempre al lado del Niño Dios, construyendo la futura maternidad. Las pastoras que se presentan en San José, Ciudad de Dios, Pimentel, Santa Rosa, Mórrope, Capote, Eten, Chongoyape, Jayanca, Lambayeque, personifican a las campesinas costeñas, con su vestimenta tradicional, colores, la forma de llevar el cabello, sus cantos están referidas a varias actividades, en un espacio conjunto, se representan a las pastoras de sierra que traen sus ovejas a ofrendarlas, su vestimenta es propia del ande lambayecano, en Ferreñafe y Mórrope; todo este grupo de danzantes están cuidadas por serranos, en el pasado para que no las enamoren, "roben", y actualmente para conservar el orden y canten. Se asume que el serrano, vestido de poncho de lana y ojotas es el único que no tiene compromiso con nadie y puede cuidar a las jovencitas. Expresa la confluencia de las etnias para cuidar a lo máspreciado del grupo humano: la mujer. Los danzantes que han desaparecido, son la sección de las gitanas, aunque algunos de sus cantos se mantienen y su vestimenta es asumida por las pastoras costeñas, como es el caso de Chongoyape.

Los cantos de las pastoras, que en Lambayeque son muchos, se refieren a los afros, como transmisores de la noticia del nacimiento; a las actividades agrícolas de los andinos, a la alegría del nacimiento, son relatos del proceso del nacimiento que reflejan las múltiples formas de catequización, aunque también expresan su preocupación por el ciclo productivo: Niñito, niñito / niñito, por Dios / si no me das aguas / se seca mi arroz. Las pastoras de Jayanca han mantenido unos cuartetos, que se han entonado en muchos pueblos y hoy han desaparecido. Hablan de una ciudad mítica Kitipampa (comarca en la pampa), de donde vienen en busca de Manuelito, y en este contexto surge otro pueblo mítico Gita Gita, donde residen las gitanas.

La vaca, laceadores, y toreros, representan al ganado que es traído de la sierra y ofrendado al Niño Dios, es la denuncia de la explotación que realizan los hacendados al transportar compulsivamente el ganado a la costa. En Lagunas y Túpac Amaru, se representa al toro, cuyos propietarios son los hacendados, que destruye los sembríos de los campesinos, y estos, lo torea y matan. Refleja el conflicto entre hacendados y comuneros mochicas de Lagunas, que son defendidos por los afroamericanos.

Los negros de San José, Pimentel y Eten, hacen que los espectadores se burlen de sus pasos, movimientos, o se burlan por su condición: ser negros; la danza de Negros de Mórrope, veneran al Niño Dios, así como

simulan acunarlo, anteriormente castigaban a los niños que se portaban mal. En casa del mayordomo representaban actividades sexuales, hoy expresan una gran sensualidad, aunque personifican también el rescate de las ollas, como forma de lograr algunos beneficios de los descendientes mochicas. Simbólicamente quién tiene la comida tiene el poder en la comunidad. Los negros de Santa Rosa, Monsefú, personalizan el conflicto entre los afros y los mochicas, es la lucha entre los afros y el toro de manta, entre los afros y el tigre que representa a un Dios mochica, quién castiga a los afros, la lucha con este personaje es cruenta. En el siglo XVI, los caciques monsefuanos, eran unos de los pocos que tenían esclavos africanos. En Capote, caserío poblado de afroamericanos no se presenta la danza de afros. Los negros de Ferreñafe, van jugando con la población, enamorando, embadurnando la cara. En la danza de negros de Jayanca, la Negra es el personaje principal, va enamorando, tomando chicha, buscando un padre para sus hijos, van jugando con la población.

La negritud representados por los mochicas, quiénes expresan su lascividad, tras la imagen del negro y así poder enamorar y denunciar al poderoso. Es una danza afro sin afro. Representando diversos mensajes. En Ferreñafe, Ciudad Eten y Monsefú, cada año le agregan personajes de la televisión y del cine, se inicia la pérdida del mensaje originario y se adapta a las características del nuevo mundo emergente, moderno, muchas veces desconociendo el sentido histórico de esta. Este proceso se enfrenta a la construcción de las diversas identidades en cada pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

BENAVIDES, A.

2018 Influencia de las fórmulas rítmicas afrocubanas en los patrones rítmicos de la música de ascendencia negra en el Perú, en *Cuadernos Arguedianos* N° 17, Año 17, Julio. Lima. Escuela Nacional de Folklore "José María Arguedas.

BERNAND, C.

2014 Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX) *Historia Crítica*. No. 54, Bogotá, septiembre – diciembre. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/285824004_Identificaciones_musicas_mestizas_musicas_populares_y_contracultura_en_America_siglos_XVI-XIX

CAMPANA, C.

1994 *La cultura mochica*. Lima. Ed. CONCYTEC.

CENTRO PERUANO DEL FOLKLORE

1997 *Folklore peruano canto y danza*. Lima. Ed. Escuela de Arte Popular.

CONTRERAS, H.

2012 *El arte Afrocolombiano y Afroamericano: latinización y saqueo* FAIA. Vol. I. N° I. ISSN 2250-6810.

CRUZ E., N.

2002 Bailes y danzas en la época colonial. Dinámicas mestizas en la ciudad de jujuy, siglos xvii-xviii dar *Dance and Arts Review* Vol. 1, Issue 01, 2020. Disponible en <http://www.ijda.periodikos.com.br/article/5fd0f7880e88253b247e0761/pdf/ijda-1-1-e202001.pdf>

ESTENSSORO F., J.

1992 Los bailes de los indios y el proyecto colonial, en *Revista Andina*. Música y Danzas en los Andes, Cusco Perú Año 10 N° 2, Diciembre.

FERNÁNDEZ A., J. C.

2014 El mono: símbolo de la fertilidad en el antiguo Perú. *Tzhoecoen*. Universidad Señor de Sipán. Edición Vol. 6 / N° 1. ISSN 1997-3985. ISSN 1997-8731, pág. 257-273. (Perú).

GARCÍA R., G.

2019 Aproximaciones al concepto de imaginario social. *Civilizar: Ciencias Sociales Y Humanas*, 19(37), 31-42. Disponible en <https://doi.org/10.22518/usergioa/jour/ccsh/2019.2/a08>

Guaman Poma de Ayala, F.

1993 *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición y Prólogo de Franklin Pease G. Y. Tomo I. Fondo de Cultura Económica. Lima.

KAUFFMAN D., F.

1980 *Arqueología Peruana*. Lima. Ed. Taurus. Lima

LEÓN B., A. & Paredes, R.

1934 *A golpe de Arpa. Folklore Lambayecano de Humorismo y costumbres*. Lima.

MACERA, P., Jiménez B., A. & Franke, I.

1997 *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez de Compañón Acuarelas XVIII*. Fundación del Banco Continental. Lima. <https://fundacionbbva.pe/biblioteca-virtual/trujillo-del-peru-baltazar-jaime-martinez-companon-acuarelas-siglo-xviii/>

MEZA, J.

2004 *Música, danza y tradiciones*. Lima. Ed. El Comercio.

PINI R., F.

1999 *El milagro eucarístico de Eten*. Colibrí Ediciones.

RADDATZ, C. (ed.)

1990 *Fotodokumente aus Nordperu von Hans Heinrich Brüning (1848 – 1928). Documentos fotográficos del norte del Perú de Juan Enrique Brüning (1848 – 1928)*. Hamburg.

RODRÍGUEZ M., R.

1993 Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango. *Ciclos*, Año 111, Vol. 111, N° 5, 2do. semestre.

ROMERO, R.

1993 Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú, en *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima. Ed. Raúl Romero. PUCP. Instituto Riva Agüero.

SEVILLA E., J. C.

2005 *Del folklore ferreñafano*. Ferreñafe. Ed. Conea.

2015 Danzas tradicionales de Lambayeque, en *Proceso Intercultural en la historia del norte peruano y su didáctica en la enseñanza universitaria*. Ed. Universidad Señor de Sipán.

SILVA S., F.

1990 *Los apodos en Cajamarca*. Recuperado en: Dialnet-LosApodosEnCajamarca-5894729.

URIBE, P.

2004 Los afroandinos y «La ruta del esclavo». *Los afroandinos de los siglos XVI al XX*. Primera edición. Coordinación y edición: Susana Finocchietti. Disponible en <https://afroindoamericanaunam.files.wordpress.com/2018/04/45-los-afroandinos-de-los-siglos-xvi-al-xx.pdf>

VÁSQUEZ Ch.,

2011 *Danzas rituales en los países iberoamericanos. Muestras del patrimonio compartido: Entre la tradición y la historia*. Estudios e informes M. Pilar Barrios Manzano & Marta Serrano Gil (Coordinadoras de Publicación). Grupo de investigación en Patrimonio musical y educación. MUSAEXI. Universidad de Extremadura Consejería de Educación y Cultura. Junta de Extremadura disponible en. https://www.researchgate.net/publication/248386589_DANZAS_RITUALES_EN_LOS_PAISES_IBEROAMERICANOS_Muestras_del_patrimonio_compartido_Entre_la_tradicion_y_la_historia_ESTUDIOS_E-INFORMES.

VEGA L., J. J.

s/f El galpón, la pampa y el trapiche: vida cotidiana de los esclavos de la Hacienda Tumán, Lambayeque, siglo XVIII. En *Etnicidad y Discriminación Racial en la Historia del Perú*, tomo II, 2003. Facebook Archivo Histórico de Lambayeque .29 de Marzo del 2019. <https://www.facebook.com/ArchivohistoricoLambayeque/posts/2262847017265746/>.

VICTORIA Y NICOMEDES SANTA CRUZ Y LA NOCIÓN DE “MEMORIA ANCESTRAL” EN LA DÉCIMA RITMOS NEGROS DEL PERÚ

*Luis E. Mendoza*²⁷

INTRODUCCIÓN

En 1957, Nicomedes Santa Cruz compuso las décimas *Ritmos Negros del Perú* en el tour de Chile de la Compañía Pancho Fierro. Desde entonces, la recepción de *Ritmos Negros* ha sido fructífera, como es el caso de su presencia en libros,²⁸ discos, recitales, así como su influencia en discos musicales de ancha base como *Akundún* (1992) del músico Miki González.

Por el lado de Victoria Santa Cruz, su trabajo es igual de prolífico que el de Nicomedes, solo que enfocado especialmente en el campo de la danza y el teatro. De hecho, Victoria formó parte, junto con su hermano, de la primera compañía de Teatro Negro en Perú llamada *Cumanana*. Si bien el trabajo artístico de Victoria es reconocido local e internacionalmente (sobre todo su performance *Me llaman Negra*, 1978), su trabajo intelectual es menos notorio y está en proceso de descubrimiento.

Mientras que algunos estudios han explorado el componente performativo de los hermanos Santa Cruz de manera separada (Dorr, 2017), pocos estudios han sugerido cómo ambos perfiles pueden interactuar mutuamente a partir de su desarrollo teórico y artístico (Feldman, 2006).

27 Ohio University/PUCP

28 Ha sido publicado en los libros *Cumanana* (Ed. Mejía Baca, 1966), *Ritmos Negros del Perú* (Losada, 1964), entre otras antologías.

La presente investigación analiza *Ritmos Negros del Perú* usando la noción de “memoria ancestral” elaborada por Victoria Santa Cruz en su libro —reeditado recientemente por el sello Debate— “Ritmo: El Eterno Organizador” (2004). Con ello busco contribuir con una interpretación de los hermanos Santa Cruz complementaria a las elaborados desde la Negritud y el Panamericanismo (Ojeda, 2003; Jackson, 1997).

Este artículo tiene tres partes. Primero, contextualizaré brevemente la presencia afro en el Perú a partir del factor colonial. Segundo, revisaré cómo ha sido interpretado “Ritmos Negros del Perú” desde el enfoque de Negritud y Panamericanismo. Tercero, utilizaré la noción de “memoria ancestral” para interpretar *Ritmos Negros del Perú* de Nicomedes Santa Cruz. Al final, propondré mis conclusiones.

PRESENCIA AFRO EN EL PERÚ

En América Latina y el Caribe, la presencia afro es resultado de la trata de esclavos por parte del imperialismo español y portugués a partir del siglo XVI, a lo cual siguió el colonialismo franco-ingles. Su presencia en esta región provino predominantemente de África occidental, en particular de la extensión territorial que va desde Senegal hasta Angola, incluyendo el Congo. Algunos esclavos fueron “importados” a Latinoamérica directamente desde África (llamados bozales) y otros vía Europa (Romero, 1994).

En el Perú, el impulso afrodescendiente navegó el período colonial a través de las cofradías católicas, donde recrearon parte de sus tradiciones (Tompkins, 1981). A partir de la independencia formal (1821), la presencia afro alcanzó su liberación normativa durante el gobierno de Ramón Castilla, concentrándose en la costa peruana y representando casi la mitad de la población de Lima, número que se redujo significativamente a lo largo del siglo XX (Feldman, 2006). A partir de la década del 60, Nicomedes y Victoria Santa Cruz, entre otros, formaron parte de la generación de afroperuanos que vindicaron el aporte negro en la cultura peruana.

A continuación, realizaré una brevísima contextualización de la Negritud y cómo este marco de referencia ha sido aplicado a *Ritmos Negros del Perú*.

NEGRITUD Y RITMOS NEGROS DEL PERÚ

Los estudios sobre Negritud han discutido cómo este movimiento surgió como una forma de resistencia contra el colonialismo francés. Sus principales exponentes fueron Aimé Césaire (Martinica), Léopold Senghor (Senegal) y León Damas (Guyana), quienes promovieron el uso estratégico del término “Négritude” como fuente de afirmación de los aspectos positivos de las diásporas negras dispersas en el mundo a causa del colonialismo.

Latinoamérica y el Perú fueron, desde la partida, colonial y esclavista. Y en el ámbito de las artes, de los múltiples ejemplos de esta marca colonial, resaltan las décimas *Ritmos Negros del Perú*, compuestas por Nicomedes Santa Cruz en 1957.

A nivel formal, Ritmos Negros son glosas, o décimas de pie quebrado, por estructurarse en una cuarteta introductoria y cuatro décimas subsiguientes (diez versos), los cuales están estructurados en octosílabos y de asonancia rítmica en cascada estrófica y temática (por lo general: abbaa-cddc).

A nivel temático, diversos estudiosos han notado el componente de Negritud en el trabajo de Nicomedes Santa Cruz y, en algunos casos, sobre *Ritmos Negros*.

En el frente local y regional, el crítico peruano Estuardo Núñez sostuvo que «dentro de las letras peruanas, Santa Cruz ha afirmado la nueva conciencia de la negritud» (pág. 27). Por su parte, Teresa Salas y Henry Richard caracterizaron la poesía de Nicomedes como de Negritud (1979). Asimismo, la estudiosa Martha Ojeda ha sugerido que Ritmos Negros representan un encuentro entre la Negritud y el Panamericanismo, indicando que «la poética de Santa Cruz está marcada por una progresión de su autoconciencia como negro peruano hacia un sentido de identidad multicultural» (pág. 24).

En el frente internacional, Heidi Feldman ha afirmado que «Ritmos Negros del Perú se ha convertido en un himno peruano de Negritud» (86-89). Por su parte, el académico Richard Jackson ha apuntado que Nicomedes Santa Cruz «le recuerda al lector el componente de negritud que le inyecta a sus versos», refiriendo que Ritmos Negros, en cuanto décimas, «mantiene vivo una forma poética popular entre afroperuanos» (89-99). Y Marvin Lewis, siguiendo la tesis doctoral de Otis Handy, ha indicado que Ritmos Negros «evoca constantemente el pasado africano en un intento de colocar la experiencia negra en perspectiva» (56). Y solo nombro algunas investigaciones.²⁹

Visto así, la décima *Ritmos Negros del Perú* ha sido interpretada como un texto inscrito en la conciencia de Negritud. Lo cual ha sido confirmado por el propio Nicomedes en una entrevista dada en 1982 al investigador dominicano Pablo Mariñez, donde afirmó que «a partir de [Ritmos Negros]...todo lo que compongo tiene una mirada totalmente folklórica, pero también de negritud» (pág. 60).

MEMORIA ANCESTRAL Y RITMOS NEGROS DEL PERÚ

La literatura acerca de la noción de memoria es abundante, pero en esta oportunidad me enfoco únicamente en la propuesta de Victoria Santa Cruz.

29 Las citas consignadas en este párrafo aparecen originalmente en inglés. La traducción es mía.

En 2004, diez años antes de morir, Victoria publicó su libro bilingüe *Ritmo: el eterno organizador*.³⁰ Este libro explora la relevancia del ritmo para reconectarnos con nosotros mismos a través de lo que Santa Cruz llamó “memoria ancestral” y partiendo desde la africanidad como lugar de enunciación. Victoria no llegó a definir su noción de “memoria ancestral” pero ofreció luces sobre cómo entenderla.

Tematizando esta opacidad, Victoria era consistente con sus propias premisas, a saber: que los “métodos analíticos” limitan y dividen la comprensión de la realidad. Al parecer, Victoria desconfiaba de los enfoques conceptuales porque históricamente han reducido y mistificado la organicidad de lo real. En este sentido, respecto a su noción de memoria, nuestra autora llegó a indicar algunos rasgos, como que “desde una memoria ancestral (África)” se podría experimentar “el sabor de la conexión”, con lo cual sugería que la urdimbre de su propuesta evoca una reconexión vital de ecos africanos.

Visto en general, la propuesta de Victoria Santa Cruz plantea un enfoque nominalista, performativo y ancestral sobre la memoria. Nominalista porque sugiere que la especificidad de cada cultura limita cualquier generalización intelectual sobre la memoria. Performativo porque su noción de memoria se enfoca en la danza y en la energía corporal frente a una audiencia tal. Y ancestral porque su propuesta se remite al África tradicional como espacio romantizado, donde el ritmo y la memoria florecen de manera orgánica.

Ampliando este sentido, la noción de memoria victoriana constituye una crítica indirecta al paradigma de la ilustración moderna europea cuyo esquema de conocimiento promueve los métodos deductivos y/o inductivos de inspección social. Frente a esto, Victoria Santa Cruz sostenía que «la cultura, por ser esencialmente orgánica, no puede encerrarse dentro de límites analíticos, racionales» (2004, pág. 54). Más aún, Santa Cruz afirmaba que «la intuición es la guía del ser humano y la base del conocimiento» (2004, pág. 32), indicando con esto el rol de la intuición en la construcción de conocimiento y memoria.

Lo anterior cobra fuerza cuando estamos frente a historias no escritas pero aún subsistentes en el ámbito de la oralidad y la corporalidad, como es el caso de la sabiduría popular, la danza, las historias no-escritas, así como formas poéticas de conservación de la memoria. En ese sentido, Victoria sostenía que la humanidad padece de arritmia, desmemoria y desconexión histórica, frente a lo cual proponía prestarle atención a nuestra parte creativa, con énfasis en el lenguaje corporal y la poesía, entendidos como espacios donde podría florecer la ancestralidad de la memoria. Así, Victoria Santa Cruz sostenía que:

El haber descubierto, desde una memoria ancestral, algo que, al afinarse a lo largo de mi vida, me revela que cada gesto, timbre de voz y movimiento es consecuencia de un estado anímico. Me

30 Desde mi punto de vista, este libro está influenciado por la filosofía de George Gurdjieff por sus reminiscencias místicas y cósmicas. Material para otra investigación.

permitió reencontrar profundos mensajes en aquellos medios involucrados en las culturas, aún orgánicas” (2004, pág. 64).

Estos mensajes a los que se refiere nuestra autora provienen de una historia borroneada por el proceso colonial, pero aún subsistentes en la corporalidad de quienes padecieron este proceso. La propia existencia y persistencia actual de la cultura afro en el Perú es testimonio de tal afirmación. A continuación, procederé a aplicar esta noción de memoria ancestral a las décimas de Nicomedes Santa Cruz.

RITMOS NEGROS DEL PERÚ

Afirmo que las décimas de Nicomedes Santa Cruz *Ritmos Negros del Perú* es un ejemplo de cómo la memoria ancestral aborda el tema de la esclavitud transatlántica y el colonialismo al proponernos un relato poético de los orígenes de la presencia negra en Perú.

Ritmos Negros proporciona una introducción general en sus cuatro versos iniciales. En esta cuarteta sugiere un encuadre de los orígenes de la presencia negra en Perú.

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

Aplicando la noción de “memoria ancestral”, la referencia al ritmo y las cadenas en esta cuarteta pone en evidencia una memoria activa donde el cuerpo representa un receptáculo de significados. En este espacio, la “herida colonial” (Mignolo, 2005) se procesa activamente mediante el ritmo, cuyo tempo se arrastra “al compás de las cadenas” para afirmarse “contra amarguras y penas” con relación al sujeto poético. Pasemos ahora a indagar la primera décima.

1
De África llegó mi abuela
vestida con caracoles,
la trajeron lo'epañoles
en un barco carabela.
La marcaron con candela,
la carimba fue su cruz.
Y en América del Sur
al golpe de sus dolores
dieron los negros tambores
ritmos de la esclavitud.

Esta décima sugiere cómo la presencia afro se entronca con la trata de esclavos. Para tal efecto, Nicomedes, o el sujeto poético, proyecta ancestralmente en la imagen de su abuela la presencia afro en América del Sur, cuyo cuerpo alienado —el de América; el de su abuela— registra las huellas de torturas transatlánticas (“la marcaron con candela”, dice el quinto verso). En esta décima, el componente de Negritud se articula con la corporalidad ancestral del esclavo, quien, sin dejar de mirar atrás, persiste en su cultura, recreándola, a través del ritmo percutivo de “los negros tambores”. Ahora pasemos a la segunda décima.

2

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

Esta décima continúa proyectando africanidad en los antepasados de Nicomedes, refiriéndose al país que ahora conocemos como Angola, al sudoeste del continente africano. En esta décima el sujeto poético denuncia, a vuelo de sátira, cómo sus antepasados fueron objeto de comercio durante el período colonial y nos propone un ejercicio de memoria donde el dato histórico se funde con la ficción creativa, lo cual activa una memoria ancestral donde la presencia de la abuela hace símbolo con Angola.

Pasemos ahora a la tercera décima, la cual desarrolla la pregunta de cómo las experiencias afros fueron confinadas en las plantaciones de azúcar en la costa peruana.

3

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

En esta décima aparece otro sujeto colonial: el “indio”, lo cual pone en evidencia que Nicomedes se hermana a la causa amerindia, como indica bien Martha Ojeda (2003). Así, las experiencias de tales sujetos coloniales se mantienen en nuestra memoria, en parte porque las comunidad negra e indígena han podido conservar y reconfigurar sus tradiciones a través de la música, la literatura y el ritmo. Nótese las referencial a las “quenás”, al “tamborete”, al canto y al movimiento corporal “al compás de las cadenas”). Lo cual, como diría Victoria, son mensajes de una memoria ancestral por su constante referencia a África (en el caso de la diáspora negra) y a la antigua América (en el caso de los pueblos indígenas).

Finalmente, la cuarta y última décima plantea cómo la experiencia negra logró sobrevivir al trauma colonial y sigue presente a través de su afirmación como grupo diferenciado. E incluso más allá: en su africanidad real e imaginada, cuyos festejos se escuchan, como dice Nicomedes, “De Cañete a Tombuctú/de Chancay a Mozambique”.

4

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

Como se puede apreciar, esta última décima ilustra cómo las tradiciones recreadas articulan la conciencia negra, el canto local y las resonancias africanas de los antepasados. Suena a cuerpo que baila, vibra, percute y recuerda su historicidad traumática. Suena al crujido ancestral de una memoria que se remite al pasado —real e imaginado— para proyectarse en el futuro, sin perder sus raíces, en sintonía con lo que Victoria llamaba “culturas orgánicas”.

CONCLUSIONES

Esta investigación aún está en desarrollo. Pero a través de este artículo he sugerido que existe un ejercicio de memoria ancestral en la décima *Ritmos Negros del Perú*, para lo cual he puesto en diálogo el aporte de Nicomedes y Victoria Santa Cruz. Como tal, he sugerido que esta décima representa un ejemplo de cómo la memoria ancestral —entendida como intuición corporal de un pasado real e imaginado— se erige como fuente de conocimiento creativo de la presencia afro en el Perú. Hoy, el 3.6% de la población peruana (INEI, 2018).

BIBLIOGRAFÍA

ARRELUCEA Maribel & Cosamalón, Jesús

2015 *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX.* Ministerio de Cultura.

CÉSAIRE, Aimé

2000 *Discourse on colonialism.* Monthly Review Press.

DORR, Kristie

2017 Afroperuvian feminisms and performance geographies of diasporicity, 1953-2013. *Journal of popular music studies*, 29(4).

FELDMAN, Heidi

2006 *Black rhythms of Peru. Reviving african musical heritage in the black Pacific.* Wesleyand University Press.

HANDY, Otis

1979 *The spanish american Décima and Nicomedes Santa Cruz.* Berkeley.

JONES, Edward. (Editor)

1971 *Voices of négritude: the expresion of black experience in the poetry of Senghor, Césaire and Damas.* Pantheon Books.

JACKSON, Richard

1997 *Black writers and the hispanic canon.* New York/London: Twayne Publishers/Prentice Hall International.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI)

2018 *Perú. Resultados Definitivos.*

MARIÑEZ, Pablo A.

2000 *Nicomedes Santa Cruz: poeta, decimista y folklorista peruano.* Municipalidad Metropolitana de Lima.

MIGNOLO, Walter

2005 *The idea of Latin America.* Blackwell Publishing.

NÚÑEZ, Estuardo

1981 "La literatura peruana de la negritud". *Hispanamérica*, Año X, Núm. 28, 19-28.

SANTA CRUZ, Victoria

2011 Interview with Marcus D. Jones and Mónica Carrillo. *Callaloo*, 34(2), 304-308.

OJEDA, Martha

2003 *Nicomedes Santa Cruz: ecos de África en Perú.* Támesis.

QUILIS, Antonio

1975 *Métrica española*. Ediciones Alcalá.

ROMERO, Fernando

2019 *El aporte de los afrodescendientes a la identidad nacional*. Centro de Desarrollo Étnico.

ROMERO, Raúl

1994 "Black music and identity in Peru: reconstruction and revival of afro-peruvian musical traditions". Gerard Behague (Ed.). *Music and black ethnicity: the Caribbean and South America* (págs. 307–327). North-South Press.

SALAS, Teresa & Richard, Henry

1982 *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz*. Andina.

SANTA CRUZ, Nicomedes

1971 *Ritmos negros del Perú*. Editorial Losada.

SANTA CRUZ, Victoria

2004 *Ritmo: el eterno organizador*. PETROPERU, Ediciones COPÉ.

SENGHOR, Leopold

1964 *Liberté I, Négritude et humanisme*. Seuil.

TOMPKINS, William

1981 *The music traditions of the blacks of coastal Peru* (Vol. I-II). University of California, disertación doctoral.

LOS SANTA CRUZ GAMARRA, RECUPERANDO LA HISTORIA

Octavio Santa Cruz Urquieta

En estas notas que son como un reporte, les informaré de lo que vengo haciendo desde hace varias décadas, y de cómo hoy cobra vida para mí, algo que Nicomedes me dijo a mis 20 años: «Ya es tiempo de que los negros escriban para los negros»...

Así como Victoria inició 1958 decidiendo hacer “Teatro Negro”... escrito por negros, actuado por negros y para ser visto por negros; yo me encuentro ahora escribiendo la historia, desde el interior de la familia Santa Cruz y para toda la familia afroperuana.

Y como esta tarea —que requiere el rigor académico pertinente—, debe realizarse con la solvencia escritural de un Magister en Literatura y con la perspectiva de un Doctor en Historia del Arte, sería una inconsecuencia no utilizar las herramientas con que la vida me dotó. Afortunadamente, soy ambas cosas.

Por último, diré que hago lo que hago, no respondiendo a premisa ideológica alguna; pero, desde un punto de vista inevitablemente personal, debo escribir esta historia para cumplir el encargo que mi padre me dio en los años 60.

Comenzaré aquí, haciendo un *mea culpa*, ya que de alguna manera lo que hoy traigo para compartir es que a mis casi ocho décadas, me encuentro, por así decir, descubriendo la pólvora...

Me explicaré, diciendo que en aquellos tiempos cuando para contar a los estudiosos en el tema afroperuano sobraban los dedos de una mano,

yo conocí a José Eusebio “CheChe” Campos Dávila y a un —entonces— muy joven José Luciano; de esto hace “una vergüenza de años” (como decía Manuel Acosta) y algunos tópicos que eran de su preferencia no fueron entonces los míos. Y comentarios sobre nuestros padres y abuelos, como los que por fortuna son del interés de Juanchi Vásquez y de Pier Padilla —según escuché recientemente por Facebook—, pude haberlos vislumbrado desde casi cinco décadas cuando dialogábamos con “CheChe” desde nuestras respectivas búsquedas, tan tempranas que... casi, casi, eran rdbdomancias.

Bueno, pues volviendo al tema, resulta que ahorita que finalmente acabo de leer a don José Eusebio Cámpo Dávila, me entero de que, en su tesis doctoral³¹ —sustentada en 2005, pero trabajada hace muchos años más—, él ya había tocado y de manera nada casual, el asunto de las familias; cito:

Existen nombres de familias que han cumplido roles significativos en la búsqueda y entendimiento de nuestra identidad y, sobre todo, en el desarrollo de una nueva cultura nacional y popular. Una de ellas es la familia Santa Cruz, con quien la negritud peruana tiene una deuda impaga por sus grandes aportes a la integración nacional (op cit pág. 60).

Aunque, quizás, simplemente ocurre que las cosas dependen de su proceso y llegan a cristalizarse en un momento determinado, que les es propio; y no antes.

Por lo cual, comparto mi reflexión también a modo de un llamado, pensando que en las familias de nuestros lectores y oyentes es posible que haya algún abuelo o abuela esperando que sus descendientes se acuerden de quiénes fueron y qué hicieron.

Y es que a veces los mayores nos están diciendo cosas... el asunto es que hay que saber escuchar. En nuestro caso, más de una vez en alguna entrevista de televisión cuando presentaban a la tía diciendo «¡Queda con ustedes Victoria Santa Cruz...!» le hemos oído decir completando la información «¡... y Gamarra, por mi madre!». Acotación que siempre provocó una sonrisa y era recibida como una frase simpática.

Pero las cosas empiezan a vincularse y cobrar sentido sólo cuando les tomamos el peso. Cito pues, nuevamente a Victoria relatando una anécdota como de sus tempranos cuatro años «...yo era un pedacito de negrita y lo que esa noche cantaban sonaba a una música... pero... ¡qué cosa!... de bella y de tan antigua...» y eso relataba ella, en ocasión de comentar cómo su madre bailaba así la marinera, porque a su vez había visto bailar a su mamá, que por cierto era hija de un pintor.

Por mi parte, del citado pintor, que se llamaba José Milagros Gamarra —y de quien en casa decían que no tenía tanta escuela como

31 CAMPOS Dávila, José Eusebio, *“Desarrollo cultural de la población negra, en relación al grado de aporte de Nicomedes Santa Cruz Gamarra a la Educación Nacional”*, Universidad San Martín de Porres. Lima, 2005

Demetrio su padre, pero que era más espontáneo—, lo único que recuerdo es un azafate pintado, que, con la comprensión de mis cinco años de edad, no entendía por qué las figuras no se reconocían con definición. Cuando pregunté, me contaron que esa no era una pintura a carta cabal, como en un cuadro, sino que como humorada el pintor descargó ahí sus pinceles y los restos de pintura que quedaban en la paleta. Con lo cual, solo empecé a atar cabos unas décadas más tarde, cuando Nicomedes —el decimista—, ya sea en algunos de sus artículos periodísticos, así como en el álbum Socabón, se tomó el trabajo de abogar en rescate de la memoria de su abuelo, el polifacético pintor, cantor y compositor de zamacuecas; y de su bisabuelo el pintor de retratos.

Con el tiempo, éstos y otros comentarios sobre esos ancestros desconocidos se fueron acomodando en mi recuerdo como datos por completar.

A la vez, el teléfono en los años 80 se encargó de recordarme que algunos de mis mayores ya no estaban a mi lado...

—¿La señorita Victoria no está? ¿Y cuando vuelve?... Ay que pena, yo quería que me dé clases de Marinera.

—Por favor me comunica con el señor Nicomé (sic), quisiera que aconseje a mi hijita que declama sus décimas, es para un concurso... Oh ¿Vive en España...?

Cuando apareció el internet subí ahí algunos datos de los tíos y empecé a acostumbrarme a la idea de que aquellos con quienes pasé mi niñez y a cuyo lado me crié, empezaban a dejar de estar a mi lado. Y con esta certeza también, la inquietud por que algunas de sus producciones puedan no ser bien recordadas y hasta olvidadas.

Así comenzó un proyecto que poco a poco se fue incrementando y perfilando hasta involucrar a otras personas y merecer apoyo grupal.

Rescatando documentos y desenterrando recuerdos nos encontramos reconstruyendo las huellas que estos hermanos dejaron a su paso por el mundo. Por fortuna, en lo que a don Nico —el patriarca de esta dinastía— se refiere, hemos podido contar con una auténtica “caja negra” que —bromas aparte—, ha sido de invaluable ayuda.

Relataré aquí cómo en los últimos 30 años, hemos ido quemando etapas, hasta llegar al momento actual que nos encuentra muy cerca del cierre de la edición de este texto sobre la familia, que promete ser un libro bastante voluminoso. En inicio fue una labor individual y solitaria; paulatinamente se fueron sumando otras personas, familiares y amigos.

Esta historia y este libro, que es el libro de la familia, se han ido construyendo poco a poco.

El 05 de febrero de 1992 los diarios de Lima amanecieron con la noticia a grandes titulares anunciando que Nicomedes Santa Cruz no estaba más entre nosotros.

Y aunque hacía diez años que el poeta faltaba de nuestra tierra, la noticia suscitó artículos en la prensa local y hasta en la extranjera.

Con el antecedente de haber escuchado por años en Radio Filarmonía programas culturales variados, decidí preparar un programa "In memoriam" con temas musicales poco escuchados entonces y mis comentarios personales. Lo llamé "Mi tío Nicomedes" y se irradió dentro del espacio "Palco Real". Esa fue la primera vez que escribí algo. Y el texto se publicó al año siguiente en la revista Filarmonía.

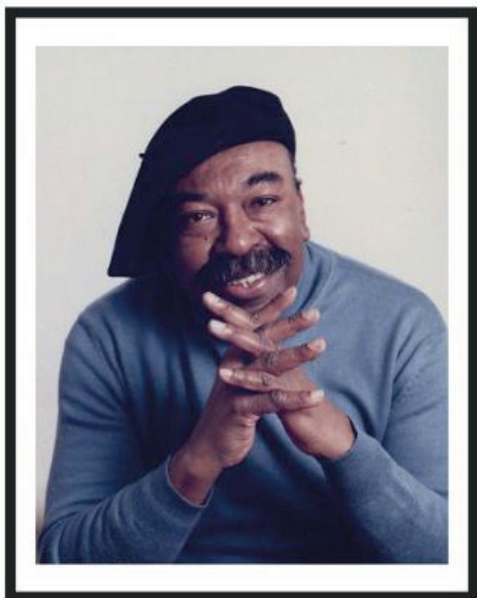
En 1998 publiqué en *La Casa de Cartón* de OXY un artículo de recuerdos familiares con el título "Mi vida con los Santa Cruz".

Posteriormente, en 2007 preparé otro programa sonoro, "Familia Santa Cruz-una mirada desde adentro" dedicado a los datos biográficos y a algunas de las producciones que han dado relieve a los varios hermanos de la familia y lo irradiamos también por Radio Filarmonía.

En mayo de 2015 las mencionadas anécdotas y otros recuerdos de familia tomaron la forma de un pequeño libro con el título general "Mi tío Nicomedes".

Por otra parte, el trabajo de investigación y recopilación del repertorio musical escrito que titulé "La Guitarra en el Perú" y que desde los años ochenta fue presentado regularmente en recitales públicos incluyó transcripciones de música afroperuana, notas al programa y muchas veces llevó subtítulos o dedicatorias en homenaje a uno u otros miembros de la familia, y con el tiempo estos recitales temáticos que siempre se dieron en el ICPNA recibieron la colaboración y el apoyo de familiares —como el recital "Los tres Santa Cruz" por Octavio, Rafo y Octavio, en 2002, en el décimo aniversario del fallecimiento de Nicomedes—, y de amigos, llegando a darse a veces en dos y hasta tres fechas al año, para el 5 de febrero, para el 04 de junio y para el 27 de octubre.

Mi Tío Nicomedes

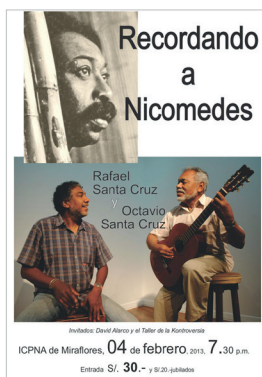


Perú

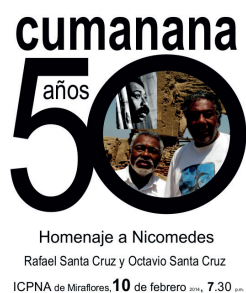
Octavio Santa Cruz



Afiche ICPNA 2012



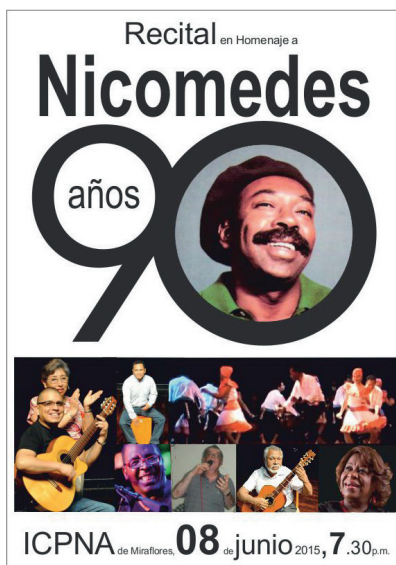
Afiche ICPNA 2013



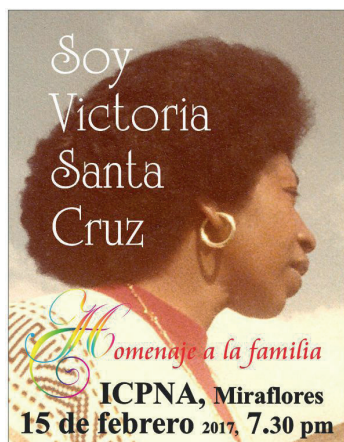
Afiche ICPNA 2014



Afiche ICPNA 2015



Afiche ICPNA 2015



Afiche ICPNA 2017



Afiche ICPNA 2016

En los afiches vemos fotos de familiares y artistas, que han participado en casi todos los espectáculos de homenaje, Marcela Pardón, Carlos Ayala, Rafael Santa Cruz Castillo, Catalina Bustamante, así como de quienes se fueron sumando paulatinamente, Jair Santa Cruz, Manuel Zavala Santa Cruz, Carlos Chévez, Flavia Chévez, y también tuvimos algunos invitados ocasionales como Juan Medrano Cotito, Rosa Guzmán, Alejandro Bisetti, Rosa García, Manuelita Mack, y varios amigos decimistas, David Alarco, Pedro Rivarola, Antonio Silva García, entre otros.

Como resultado del esfuerzo sostenido por las últimas tres décadas, hemos observado fundamentalmente dos cosas.

La primera

Que las miradas, que inicialmente se enfocaban sobre una u otra persona, han ido ampliando su perspectiva dando paso a una visión de conjunto, que ahora designamos como La Familia.

La segunda

Que acorde con los diversos tipos de mensaje y de soportes, el discurso se ha ido modelando, adoptándose varios tipos de formato según la ocasión... texto escrito publicable, ya sea coloquial para lo anecdótico, o expositivo para artículos formales, poemas y glosas para espectáculos teatrales o televisivos; e inclusive libretos para ser actuados y musicalizados.

Por eso, cuando en el año 2019 viajé a Brasil; en el marco del Fórum Latino-Americano de Fotografía convocado por Itaú-Cultural —como pueden ver en Youtube³²—, participé en el diálogo “Un Abrazo Latinoamericano” con la destacada pintora y grabadora brasileña Rosana Paulino, quien nos mostró su obra relacionada con los contenidos étnicos, la diáspora africana, y la realidad afrodescendiente en Brasil. Y cuando a mi turno participé, constaté que el tema que yo llevaba, el devenir de la familia Santa Cruz en el Perú, fue recibido como una singularidad de inusitado interés en el contexto de un público afro-latinoamericano.

Recientemente, en marzo de 2021 presenté para Radio Filarmonía la Charla Dominical titulada “Los Santa Cruz Gamarra, una familia afroperuana atípica”.

Otro antecedente de esta labor en cuidado por preservación y difusión de la obra de nuestros ancestros que merece mencionarse es la acuciosa creación de la página web oficial para Nicomedes Santa Cruz Gamarra en España³³ por su hijo Pedro Nicomedes Santa Cruz Castillo; y que podemos evaluar como una buena guía para los estudiosos a poco que la visitemos.

32 <https://www.youtube.com/watch?v=IfiYn4l9S-o&t=1169s>

33 <http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/home.htm>

A la fecha, y ya con el apoyo de integrantes más jóvenes de la familia parece evidente que el fenómeno cultural que son los Santa Cruz debe ser entendido como los hechos concretos de un singular grupo familiar que desde el siglo XIX tuvo una manera *sui géneris* de responder a las muy difíciles condiciones socio-económicas imperantes y que encontró su contraparte al entroncar con otra familia que son los Gamarra.

Ahora que estamos poniendo un mayor énfasis en la generación de los diez hermanos con el apellido Santa Cruz Gamarra como resultante de la unión de don Nicomedes Santa Cruz Aparicio con doña Victoria Gamarra Ramírez, visualizamos que tal punto de convergencia se encuentra entre tres generaciones anteriores y otras tantas subsiguientes, hasta la actualidad. Y podemos afirmar que, entre estas generaciones, al menos en seis de ellas encontramos artistas.

Es de esperar que con el concurso de varias personas trabajando en equipo no ha de ser preciso que pasen otras décadas para que veamos mayores logros. De hecho, algunos de los resultados obtenidos ya los estamos compartiendo, acabamos de abrir una página web dedicada a la familia,³⁴ así como a través de las redes por medio de una fan page;³⁵ también publicando en los medios locales a nuestro alcance, artículos relativos a la investigación o divulgación de temas de interés afroperuano y esperamos continuar en diversos formatos en los meses siguientes.

Hay varias curiosidades para compartir sobre los Santa Cruz conocidos y algunas sobre los no conocidos. Veamos algunas aquí.

Nicomedes Santa Cruz Aparicio nació el 13 de setiembre de 1871 y falleció el 10 de julio de 1957. De él sabemos que fue autor de obras de teatro, cuya producción estamos comenzando a procesar y digitalizar para su divulgación, según anunciamos en nuestro artículo titulado Nicomedes Santa Cruz Aparicio /Aportes hacia la reformulación de su perfil publicado en el N° 12 de la revista virtual D' Cimarrón, del CEDET.

Y ahora que estamos en su sesquicentenario, nos preguntamos ¿Cuán conocido o cuán popular fue don Nicomedes Santa Cruz Aparicio en su momento?

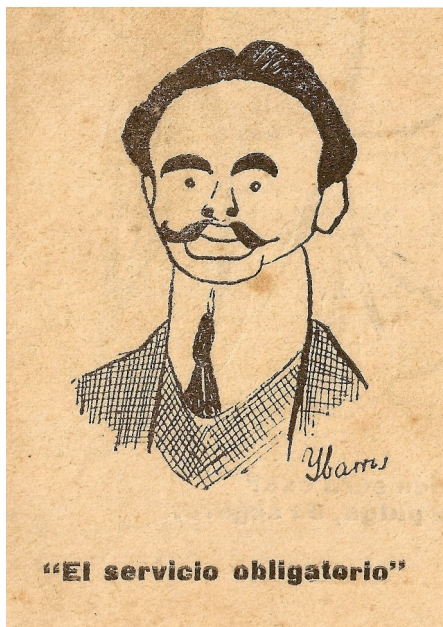
Bástenos ver que el año 1909, en ocasión de anunciarse su obra teatral "El servicio obligatorio" aparece su imagen en la pluma del dibujante Ybarra.

Y habremos de convenir con que en los periódicos y revistas no se hace caricatura de entes anodinos sino de personalidades ya connotadas y reconocibles por algún sector, sea del público medio, o de la intelectualidad.

Los manuscritos, fotografías y periódicos que documentan la actividad escritural de nuestro autor y que nos están permitiendo visualizar su perfil, datan de hace más de un siglo y nos fueron entregados, conservados al interior de una caja como mencioné al inicio.

34 <https://www.familiasantacruzgamarra.org/>

35 <https://www.facebook.com/familiasantacruzgamarra>



Sin embargo, habiendo llegado hasta nosotros estos documentos gracias al cuidado y previsión de Fernando, uno de los hijos mayores de don Nicomedes, no deja de resultar irónico que sea precisamente de Fernando Santa Cruz, de quien nos falte información.

Don Fernando Santa Cruz Gamarra nació el 29 de mayo de 1914 y falleció el 03 agosto de 1995. Inicialmente fue mecánico, trabajó en mecánica fina, en máquinas de escribir, al igual que su hermano Octavio. Pero aparte del quehacer profesional, su mayor interés y la actividad a la que se dedicó íntegramente durante toda su vida fue la política. Por años ocupó cargos de suma importancia al interior de la vida partidaria. Y hemos podido recoger testimonios emotivos de quienes en su momento, recibieron su apoyo y orientación cuando fue Asesor de la Juventud Aprista Peruana-JAP, en los años 60. Por esos años publicó un pequeño volumen, que según hemos escuchado, se consideraba para tales fines un libro fundamental y que logró gran difusión: “ABC de la doctrina aprista”

Sobre don Fernando, es el mismo estudioso José Campos quien en su escrito *Aportes y desarrollo cultural de la población negra en el Perú*, con sello del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta, 2016, página 95, menciona:

“...es el único que desde muy temprana edad destacó en el accionar organizativo y político.”

“...su tesón y capacidad organizativa lo llevaron a ser elegido como el Primer secretario General del Partido Aprista Peruano.”

Sin embargo, y pese a su mucha dedicación para con los menesteres de la política; la distancia que don Fernando guardó con el hecho artístico resultó, en última instancia, solo aparente. Desde su más temprana pubertad había sentido el llamado de las letras, lo que constatamos con la publicación de sus cuentos en revistas juveniles en 1928, a sus 14 años; en



este sentido podemos afirmar que ya de adulto, “el compañero Fernando” no solo no renunció a su vena artística, sino que se las ingenió para hacer de esta un instrumento al servicio de sus ideales.

A mediados de los años 50 y con ocasión de la inauguración del espacio partidario llamado El Aula Magna en el local del Partido Aprista Peruano en la avenida Alfonso Ugarte, don Fernando presentó la obra teatral de su autoría “Nos fusilan a las seis”.

La obra basada en hechos reales presenta momentos cruciales de la reclusión de varios jóvenes contrarios al régimen que esperan su inminente ejecución; las autoridades les ofrecen ser indulgentes si delatan a sus compañeros que se encuentran en libertad.

Según sabemos, la pieza de teatro fue montada en 1957, alcanzó muchas representaciones al interior del partido, sobre todo porque recordaba los acontecimientos acaecidos durante la represión y persecuciones de 1935 y según esta nota de prensa reproducida por “vanguardia aprista” en internet, estuvo actuada por un elenco juvenil.

Pero en relación a los temas que nos competen, llama la atención también que al parecer los integrantes del elenco escogido por don Fernando —quien no solo de autor ofició—, eran personas de tez amarcigada, por decir lo menos; de confirmarse, ello podría indicar un espacio de investigación sobre roles e interacción de un sector afroperuano en la vida sociopolítica del país en esos años.

Cerramos esta nota reiterando nuestra falta de datos sobre esta obra de teatro, en espera de que entre los familiares de nuestros lectores y oyentes alguien pueda darnos respuesta:

Desearíamos conocer —quizás entre los japistas nacidos en los años 40— a alguno de los actores que participaron en esta puesta en escena pues tal vez pueda relatarnos algo de su experiencia juvenil.

Agradeceremos a algún hijo, o nieto, que se comunique con el autor de esta nota.

Visita nuestra página: <https://www.octaviosantacruzurieta.org/>



www.gob.pe/cultura

Av. Javier Prado Este 2465
Lima 41, San Borja. Lima • Perú
Telf: (511) 618 9393

