

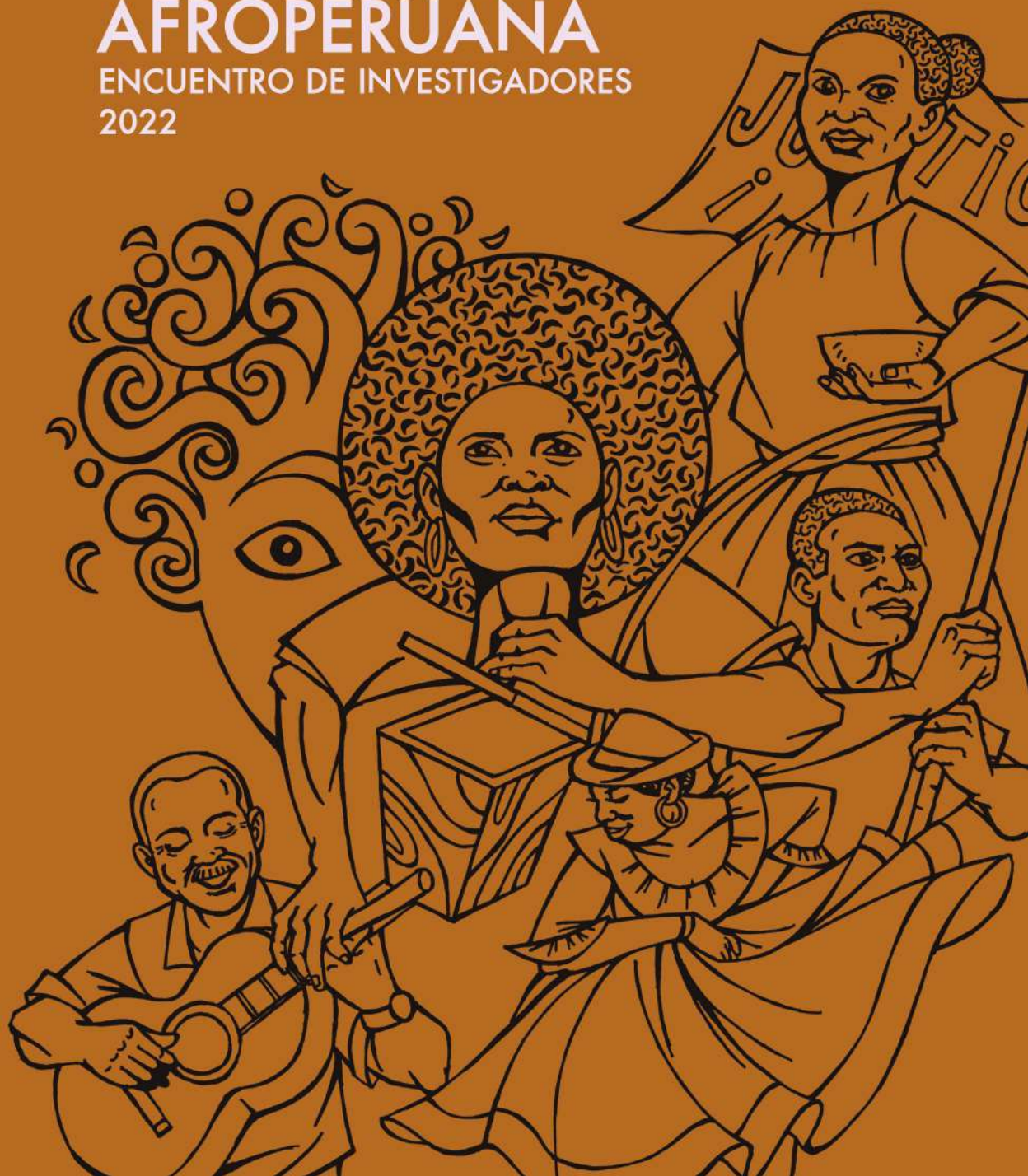


PERÚ

Ministerio de Cultura

CULTURA AFROPERUANA

ENCUENTRO DE INVESTIGADORES
2022





PERÚ

Ministerio de Cultura

CULTURA AFROPERUANA

Encuentro de investigadores 2022



Viceministerio de Interculturalidad

Dirección General de Ciudadanía Intercultural

Dirección de Políticas para la Población Afroperuana

Cultura Afroperuana. Encuentro de investigadores 2022

© **Ministerio de Cultura**

Av. Javier Prado Este n.º 2465, San Borja, Lima - Perú

Teléfono: (01) 714 0102

www.gob.pe/cultura

Autores: Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante, César-Octavio Santa Cruz Bustamante, Augusto Zavala Rojas, Marcos Antonio Batista da Silva, Luis Ricardo Carrera Domínguez, Erick Christiam Sarmiento Fernández, Octavio Santa Cruz Urquieta.

Corrección de estilo, diseño, diagramación e ilustración: Newton Mori Julca

Primera edición: julio de 2026

Edición electrónica

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2026 – 08582

ISBN: 978-612-5137-60-9

Las opiniones y conclusiones expresadas en los artículos de este libro son responsabilidad directa de sus autores.

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

ÍNDICE

Presentación	7
“Negro es mi color” de Victoria Santa Cruz. Del peligro del desarraigo y la alienación a la búsqueda de la unidad <i>Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante</i>	9
Hacia un arte visual afroperuano <i>César-Octavio Santa Cruz Bustamante</i>	37
Dando rostro a nuestra historia: Catalina Buendía de Pecho <i>Augusto Zavala Rojas</i>	49
Educación universitaria y antirracista y el pueblo afroperuano en el campo de las ciencias sociales <i>Marcos Antonio Batista da Silva</i>	55
Resistencia afroperuana en el barrio de Malambo en los albores del siglo XX <i>Luis Ricardo Carrera Domínguez</i>	75
San Vicente de Cañete desde la décima de Álvaro Morales Charún <i>Erick Christiam Sarmiento Fernández</i>	89
“Mi amigo el mago y la Danza Inconclusa” Una obra póstuma de Victoria Santa Cruz Gamarra <i>Octavio Santa Cruz Urquieta</i>	101

PRESENTACIÓN

El Ministerio de Cultura, como entidad rectora en materia de interculturalidad, promueve el reconocimiento y la valoración de los aportes del pueblo afroperuano a la identidad nacional. Al respecto, desde 2017 se organiza el “Encuentro de Investigadores sobre Cultura Afroperuana”. Este evento, de convocatoria abierta y formalmente institucionalizado en 2023 mediante la RM 000480-2023-MC, reúne a investigadores, académicos y cultores para difundir los avances más recientes en la investigación sobre diversos aspectos de la cultura afroperuana.

El Encuentro tiene como objetivo propiciar el diálogo y el debate entre investigadores y académicos de diferentes perfiles, así como promover y difundir la investigación sobre la cultura afroperuana, incorporando los trabajos más recientes e innovadores. En ese contexto, es un honor presentar este volumen que compila diversas ponencias del **VI Encuentro de Investigadores de la Cultura Afroperuana**. El libro ofrece, desde distintas disciplinas y enfoques, reflexiones sobre la riqueza, la resistencia y las múltiples expresiones de esta cultura.

En esta edición, destacamos el artículo de Marco Antonio Batista da Silva, investigador brasileño que analiza las dinámicas del racismo en el Perú, en particular cómo se manifiestan la enseñanza del racismo y la discriminación en la educación superior. Desde el arte, los textos de César Octavio Santa Cruz Bustamante y Augusto Zavala Rojas muestran la importancia del diseño gráfico y la pintura para fortalecer la identidad del pueblo afroperuano. La relación entre territorio y comunidad se explora en los estudios de Luis Ricardo Carrera Domínguez y Erick Cristiam Sarmiento Fernández, quienes reflexionan sobre la influencia del pueblo afroperuano en espacios concretos como San Vicente de Cañete y el histórico barrio de Malambo en el Rímac.

Asimismo, las personalidades destacadas del pueblo afroperuano tienen un lugar fundamental en este volumen, con textos dedicados a figuras como Catalina Buendía de Pecho y Álvaro Morales Charún, así como ensayos de Alina Santa Cruz Bustamante y Octavio Santa Cruz Urqueta, quien nos invita a redescubrir aspectos poco explorados de la obra de Victoria Santa Cruz, especialmente en el ámbito del “Teatro Negro”.

En nombre de la Dirección de Políticas para la Población Afroperuana, felicito a las autoras y autores que hicieron posible esta publicación y reitero nuestro compromiso de continuar trabajando juntos por un país más justo, inclusivo y orgulloso de su herencia afroperuana.

Dirección de Políticas para Población Afroperuana

“NEGRO ES MI COLOR” DE VICTORIA SANTA CRUZ DEL PELIGRO DEL DESARRAIGO Y LA ALIENACIÓN A LA BÚSQUEDA DE LA UNIDAD

Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante¹

INTRODUCCIÓN

El teatro negro de Victoria

Este 27 de octubre del año 2022, hemos celebrado el Centenario de Victoria Santa Cruz Gamarra, creadora en quien los afroperuanos reconocen a una referente de nuestra cultura. Su poema rítmico “¡Me gritaron negra!” (Santa Cruz Gamarra, V., ~1970; Wethal, T., 1978) es el elemento más visible de su producción, aunque quienes ahondan más en el conocimiento de la obra de Victoria, hoy evocan rápidamente su único libro “Ritmo, el eterno organizador” (Santa Cruz Gamarra, V., 2004).

Victoria, la mujer de escena fue polifacética. En esta ocasión vamos a centrarnos en la dramaturgia que desde sus comienzos, con su conjunto Cumanana (1958-1961) y luego con su compañía Teatro y Danzas Negros del Perú (1967-1972), denominó a su teatro como “Teatro Negro” (Santa Cruz Gamarra, A., 2020).

¹ Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante es investigadora en la Universidad de Caen en Normandía (Francia). Miembro de la tercera generación de la familia Santa Cruz Gamarra, sus trabajos se vinculan con su herencia familiar y abordan la reconstrucción de la historia familiar y de la producción de Teatro Negro de Victoria Santa Cruz Gamarra. Es la referente de la página en internet de la familia Santa Cruz Gamarra. Entre junio de 2020 y octubre de 2022, fue miembro de la Comisión por el Centenario de Victoria Santa Cruz convocada por el Ministerio de Cultura. Es titular de un Doctorado en Ciencias para la Ingeniería (Universidad de Poitiers, Francia), así como Lecturer en la Universidad de Caen Normandía, con actividad docente en la Escuela de ingeniería y actividad de investigación en el campo de la mecánica de los fluidos.

¿Cuál era la visión que Victoria tenía de su teatro negro y cómo este puede representar un camino para la búsqueda de la comprensión de nuestros procesos internos? ¿Qué vínculo veía Victoria entre su teatro negro y la construcción de la representación de los afrodescendientes del Perú de la segunda mitad del siglo XX? En esta presentación daré algunos elementos de respuesta a través de un recorrido por los guiones y letras del espectáculo “Negro es mi Color” presentado en 1980.

El marco de mi testimonio

Este trabajo parte de mi propio testimonio para ir rápidamente a afirmarse sobre los textos mismos de Victoria. Ella fundó el Conjunto Nacional de Folklore (CNF), elenco del Instituto Nacional de Cultura, en febrero de 1973 y lo dirigió durante unos 9 años. Yo nací en agosto de ese mismo año. Siendo su sobrina nieta, tenía un nexo muy cercano con ella. La casa de León Velarde, en Lince, en la cual vivían mi “Madri” Consuelo, mi “Abue” Victoria y mi tío César, es uno de los ambientes en el que se ubican mis recuerdos de infancia. Mi padre, Octavio Santa Cruz Urquieta, trabajaba también en el INC, era el diseñador gráfico que estaba en nexo con la editorial y todos los elencos. Por estas diversas razones, el elenco del CNF, el espacio de ensayo (la casona de Jesús María) y de presentación (La Cabaña) forman parte de los primeros recuerdos de la niña que fui. Habiendo nacido en la casa de Pastaza 651, Breña, es decir en la casa familiar donde se gestó Cumanana, donde nació Teatro y Danzas Negros del Perú (TyDNP), no era raro evocar tal o cual anécdota vinculada con esos momentos previos a mi nacimiento.

A lo largo de los últimos años, y en compañía de otros miembros de la familia, nos estamos abocando a preservar y divulgar la obra de nuestros mayores. El centenario de Victoria es obviamente un momento que nos lleva a hacer balances. En lo que me concierne, esto me lleva finalmente a sopesar mis recuerdos, siendo los más precisos los que corresponden a los momentos previos a la partida de Victoria: los comienzos de los años 80. Entre ellos destacan los ensayos y presentaciones del espectáculo “Negro es mi Color”, a los que asistí acompañando a Victoria y a mi padre que en esa ocasión también participaba tocando la guitarra, nada menos que al lado del maestro Vicente Vásquez.

Es por ello que, en la foto principal del folleto del espectáculo, que reúne a todo el elenco y asistentes técnicos, se me puede ver sentada a los pies de Victoria (Instituto Nacional de Cultura, 1980).

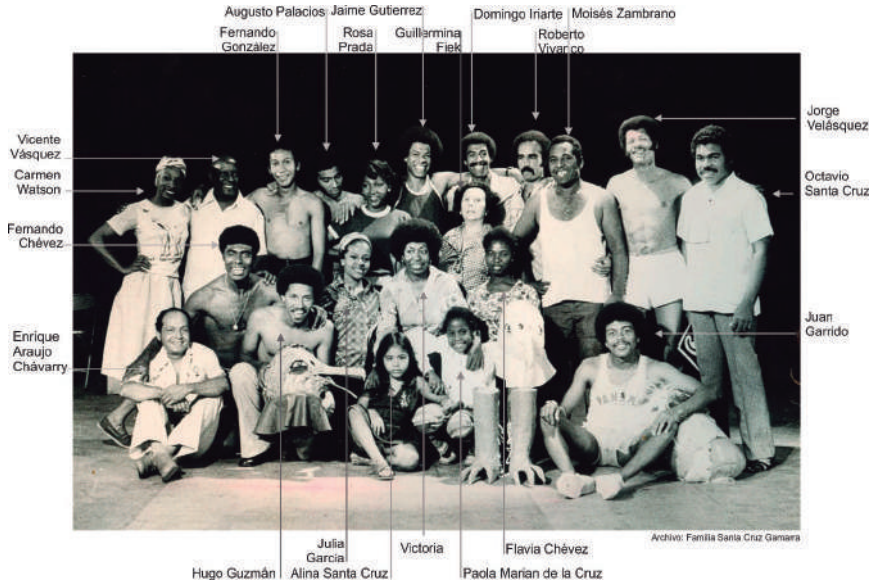


Foto 1: Victoria Santa Cruz con algunos integrantes de su compañía. Foto tomada durante uno de los ensayos previos al debut de la obra "Negro es mi color" en 1980.

Han pasado décadas y si bien mi recuerdo dista de ser preciso, lo que si me queda claro es que ese espectáculo dejó una profunda huella en mí. Ciertamente porque ese espectáculo tenía una intención que se reflejaba en su estructura y en su organización.

Negro es mi color – creación y programa

La misión esencial del CNF estaba vinculada esencialmente con las expresiones danzarias de las diversas regiones del Perú. Sin embargo, con el elenco de Costa, Victoria presentaba a veces algunas estampas de su creación, evocando, por ejemplo, tiempos coloniales. Así podíamos ver a los "Galleros" dialogando con Don Pancho Fierro. No olvidemos que al fundarse el CNF se convocó a bailarines para crear los elencos y que el elenco de Costa se basó en parte sobre quienes habían sido miembros de TyDNP (es decir jóvenes curtidos en el baile y también en la actuación).

Habiendo pasado varios años de éxitos rotundos con el CNF, Victoria que siempre estaba en movimiento, decide reactivar su sello-elenco TyDNP para montar un espectáculo. Participan entonces algunos de los miembros del elenco de la Costa. Es decir que estos ensayos y representaciones venían a sumarse al trabajo

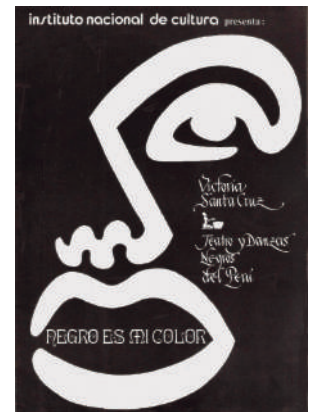


Figura 1: Carátula del folleto del espectáculo "Negro es mi color" (febrero 1980), realizado por Octavio Santa Cruz Urqueta.

cotidiano del CNF. El 28 de febrero de 1980 Victoria montó el espectáculo “Negro es mi color” que fue presentado por el Instituto Nacional de Folklore en el teatro La Cabaña. Era claramente una producción de Victoria; un proyecto propio, como se nota en la carátula y afiche del espectáculo.

¿Que motivó este proyecto? ciertamente una convergencia de razones, siendo una de ellas que Victoria estaba en un momento de balances; en efecto, ya el CNF no estaba en proceso de crecimiento y Victoria tenía muchas invitaciones al extranjero para dar cada vez más charlas sobre su trabajo alrededor del Ritmo. Esto la llevaba a abrazar realidades diversas y a confrontar ideas, lo que no podía más que estimular su reflexión y volcarse en un proceso creativo.

A comienzos de los años 2000, es decir dos décadas después, del estreno de “Negro es mi color” Victoria comentó este espectáculo y más específicamente el juguete cómico “Los Gallinazos” en la secuencia “Secretos que esconde la tradición” en el programa Medio día Criollo en la que ella solía colaborar.² A lo largo de este artículo citaré partes de esta secuencia, que ilustran la visión de la propia autora sobre su obra”.

Como podemos, ver se trató de un programa en dos partes en que alternaban puestas en escena de corta duración, momentos musicales (canto o guitarras) e interpretaciones de corte poético. La construcción del espectáculo se articula alrededor de los tres juguetes cómicos: “Peinando a una negrita” (Santa Cruz, V., 1980a), “Clase de música en un pueblo joven” (Santa Cruz, V., 1980c) y “Compadre Angulo, primero al ojo después al c...” (llamado también “los gallinazos”) (Santa Cruz, V., 1980c) además de dos temas poéticos, el poema icónico ¡Me gritaron Negra! (Santa Cruz, V., ~1970) y ¡Basta ya! (Santa Cruz, V., 1980d) que fue estrenado en ese momento. Todos estos números estaban vinculados con el peligro de la alienación y del desarraigo y la búsqueda de la unidad. En este trabajo me centraré esencialmente en el primero de estos.

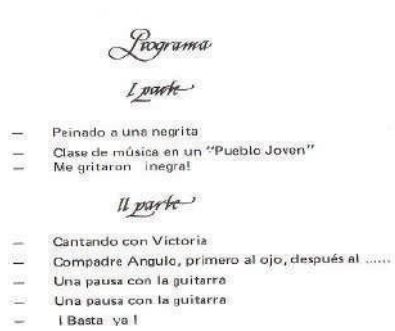


Figura 2: Programa de Negro es mi Color.

EL PELIGRO DEL DESARRAIGO Y LA ALIENACION

Nomenclatura del mestizaje y estigmas

El espectáculo comienza con “Peinando a una negrita”, juguete cómico que fue creado para esa ocasión. Hace escasos dos meses que publiqué en la revista Conexión de la PUCP el guion comentado (Santa Cruz, A., 2022). En noviembre del 2022 se hizo una reposición (la primera en 42 años) en el marco del reciente encuentro “Somos

2 Este video fue compartido hace algunos meses por Daniel de *Peruvisión*, actualmente no está disponible en la red

Familia”, que reúne periódicamente a los representantes de los colectivos de afroperuanos del Perú. En lo que concierne a este guion, retomaré elementos de mi artículo previo. Tal como lo indica el folleto del espectáculo, Victoria trata en este guion del estigma del pelo del que sufrieron los negros o mestizos de negros desde la época de la Colonia, es decir, del arraigo de la nomenclatura del mestizaje, que se hace visible en el color de la piel y la calidad del cabello. A la pieza le precede un prólogo dicho por una voz en off, seguramente la de Victoria y con las luces apagadas.

... “El cabello es a veces, más que el pigmento de la piel, el que determina el grupo étnico al que pertenece determinado individuo. En época de la Colonia y aún en la República, las clases sociales tenían un marcado sentido racista. De allí el deseo del negro al pretender despintar y estirar su cabello, ya que esto le ofrecía una posibilidad en los estratos sociales de la época.”	El cabello crespo es una de las características fenotípicas de los afrodescendientes, tanto así que la expresión “ser del pelo”, o, “tener del pelo” indica ser negro o mestizo de negro. Victoria muestra, cómo este cabello crespo ha sido estigmatizado desde tiempos antiguos, entendiéndose de la Colonia, siendo uno de los rezagos perversos de la esclavización. El cabello largo y lacio - estética blanca colonial- se impuso como ideal de belleza femenino. Victoria nos habla del “deseo del negro de despintar y estirar su cabello”, lo que nos evoca su propio testimonio, en su poema “Me gritaron negra”: “Me alací el cabello, me polveé la cara, ...” ... Nótese que en 1982, fecha en que se monta “peinando a una negrita” Victoria solía lucir un “African look”. Victoria precisa que ese deseo “ofrecía una posibilidad de ascenso en los estratos sociales de la época”. El medio de “blanqueamiento” más básico viene a ser el disimulo de los rasgos característicos del fenotipo, socavando así la identidad del individuo.
... el prólogo continuo, para concluir así: “Afortunadamente, en la actualidad, se empieza a tener conciencia de los valores, se es más objetivo. Nuestra juventud está orgullosa de sus orígenes y por el contrario acentúan su belleza resaltando los rasgos propios de su raza... Pero en aquellos tiempos el negro estaba tan convencido de que el color de su piel y la calidad de su cabello eran casi un castigo de Dios, que —bajo esa especie de hipnosis— no era de llamar la atención el sorprender una escena como esta...”	Victoria muestra el contraste con “la juventud” del momento de 1982 “orgullosa de sus orígenes”. Ella evoca así, los ecos de los movimientos de afirmación política y cultural que comenzaba un proceso de reappropriación de la identidad y de la estética afro. En 1982, como lo ilustran Thomas y Lewis (2021), los primeros movimientos activistas de jóvenes afroperuanos veían la luz, en los que hubo presencia femenina desde sus inicios. Nótese que varios de los jóvenes de los elencos de Victoria participaban en esos grupos activistas.

Al terminar el prólogo, comienza la puesta en escena, que presenta a un núcleo familiar: un papá negro, interpretado por Moisés Zambrano; una mamá negra, que se llama Clara, interpretada por Victoria; y la hijita de la pareja, Teresita, una pequeña de unos 10 años que fue interpretada por Marian Paola de la Cruz.

La mama peina a la negrita

La acción comienza con un PRIMER DIALOGO ENTRE LA NEGRITA Y SU MAMA del cual presentaré aquí solo una parte.

Un cuarto rústico. Una mujer de pie peina a su pequeña sentada en una silla de paja. El marido en la esquina del cuarto compone una silla. NIÑA.— Mamá, mamá. CLARA.— Oigo. NIÑA.— ¿Cierto que Dios ha hecho a todas las personas y a todas las cosas? CLARA.— Cierto mí'mo es. NIÑA.— ¿Y por qué nos hizo el pelo así? CLARA.— ¿Cómo así? NIÑA.— Así tan enriedá'u ahí. CLARA.— Hum..., esa misma pregunta se lo hacía yo a mi mamá cuando era mocosa como tú. NIÑA.— ¿Y qué le contestaba? CLARA.— Nunca me contestaba hasta que un buen día fregué tanto con la misma cantaleta que no le quedó más remedio que contestar. NIÑA.— ¿Qué le dijo? CLARA.— «Nadie 'ta nunca contento con lo que tiene», me dijo. «Los que tienen el pelo de trinche se lo quieren encrespar, los que tienen lana de carnero se lo quieren estirar»... «Dios hace las cosas para probarte» —me dijo. «Si con paciencia aguantas y comprendes lo que tienes, tu vida empieza a cambiar. Si no tienes paciencia y no aguantas lo que tienes, tu vida se convierte en una fregadera».	El detonador de la discusión es formulado por la niña desde el comienzo del dialogo: “¿Cierto que Dios ha hecho a todas las personas y a todas las cosas?” Esta frase simple, corresponde bien por su forma a una expresión infantil. Hace eco a la interrogante que muchos niños afrodescendientes se han hecho, al llegar el momento de salir del cerco protector del hogar. Como lo hace notar la madre, esta experiencia se repite generación tras generación: <i>“Esa misma pregunta se lo hacía yo a mi mama”</i>. La niña insiste <i>“¿Y por qué nos hizo el pelo así? ... Así tan enriedáu' ahí.”</i>. Lo que claramente indica que, para ella, la calidad de su cabellera es por decir lo menos, ingrata. A una corta edad, ya ha asimilado las normas estéticas que la sociedad le ha impuesto. Al buscar una explicación en la creación divina, intuye el “castigo divino”. En el marco de este dialogo, la madre matiza: no es un castigo pero sí una prueba, “una prueba divina”, lo que deja traslucir el concepto de Obstáculo caro a Victoria. La palabra de la ancestra, evoca la sabiduría. Se necesita además de ser paciente, “comprender lo que (YA) se tiene” para que “haya un cambio en la vida”. La letra de “ya yo tá cansá” viene a completar esta idea: <i>Si tú te pasas la vida pensando, veras que el tiempo te va socavando; y si no tiene' firmeza, y tu doló' va' rumiando, ¡Nunca podrá' levantá' la cabeza!</i> He aquí el cambio “levantar la cabeza”.
---	---

TÊTE À TÊTE entre CLARA Y MOISES

En un segundo momento la acción se enfoca en un tête à tête entre Clara y Moisés, los padres, en el que, entre pelea y broma, se enfrentan argumentando sobre sus respectivas estirpes.... Saldrán —claro—, las diversas etiquetas que se manejaban antaño para diferenciar las mínimas diferencias en la calidad de la piel y cabello: el negro retinto, el negro

loro, el zambo, el zambo prieto, el zambo pichón,³ el zambo sacalagua, el negro lampiño y, claro, se habla también de la “pimienta ‘e chapa” o del “colchón” que podían tener por cabellera los familiares del uno y del otro. Todos estos matices indican que la reminiscencia de la nomenclatura del mestizaje estaba aun profundamente anclada al interior mismo de las familias afroperuanas hace 80 años. Esto indica claramente que existe discriminación entre los mismos afroperuanos e incluso dentro de las mismas familias. Esto es comentado por la misma autora en la secuencia “Secretos que esconde la tradición” previamente mencionada: “... Porque, si el ser humano desconoce el origen de las razas, porque se arrogan unos el derecho de discriminar a otros, y porque los otros aguantan o hacen lo mismo. Porque si es triste la discriminación del blanco al negro o del blanco al andino, es más triste del negro al negro y del andino al andino, y esa también existe.”



Foto 2: Moisés Zambrano, Paola De la Cruz y Victoria interpretando a Moisés, Teresita y Clara.

Nótese el contraste entre la primera escena en que la madre evoca a la sabiduría ancestral para ahuyentar la idea del “castigo divino” y la segunda escena en que se da rienda suelta a la tiranía de la dictadura de la “nomenclatura del mestizaje”. Además del reflejo que el mundo exterior suele enviar a un niño, la ambivalencia del discurso dentro de la propia familia no puede más que mantener la confusión desde una temprana edad.

3 La mención del “zambo pichón” hace referencia al pichón de gallinazo que nace con plumaje blanco y que “toma punto” con el paso del tiempo. Este término permite anticipar sobre el paralelo entre “los gallinazos” y los que serán llamados “los hombres de piel oscura” en el juguete cómico llamado “Compadre Angulo, primero al ojo y después al c...”

De una negrita a otra negrita

En este espectáculo, los diversos elementos se hacen eco.

A Teresita, la negrita del juguete cómico que abre la primera parte del espectáculo, que tiene unos 10 años, apenas, hacia 1930 (la autora ha situado en el prólogo el espacio temporal en que la escena ocurre). Le responde otra negrita de “7 años apenas” que también pasó su infancia durante la década de los años 20, en este caso la misma Victoria. Esta nos da su testimonio y explica como un momento traumático, que la llevó a descubrir, como Teresita, lo “que significaba ser negra”. Racismo y discriminación estructural, son los motores que generan esta fractura interna en los afrodescendientes. Citando a Victoria este poema “simboliza el grito de aquel hombre o pueblo que despierta, a fuerza de ser arrinconado, y se enfrenta a quien pretende cerrarle el paso, sin revancha, sin rencores, pero si, dispuesto a tomar lo que legítimamente le corresponde como ente racional”. Este poema fue creado entre fines de los 60 y comienzos de los 70. Es una Victoria adulta que subraya aquí la legitimidad de la reivindicación del discriminado indicando claramente que esta debe venir limpia de rencores. ¡Me gritaron Negra! cierra la primera parte del espectáculo.

Un gallinazo desarraigado y unos hombres alienados

“Compadre Angulo, primero al ojo y después al c...” —el lector sabrá sustituir los tres puntos suspensivos por las letras adecuadas—, conocido también como “Los Gallinazos”. Como “Peinando a una Negrita” este juguete cómico fue creado para este espectáculo. El guion completo puede ser descargado en la página de la familia (Santa Cruz Gamarra, V., 1980b).⁴



Foto 3: Los Gallinazos durante el ensayo en el teatro La Cabaña (1980)

4 <https://www.familiasantacruzgamarr.org/los-guiones>

Citemos aquí las palabras de la autora sobre su creación, en la secuencia previamente menciona “Secretos que esconde la tradición”:

“... Entonces en este cuento de los gallinazos, que es muy interesante, porque cuando yo he estado pequeña, y estoy aquí hablando del antiguo testamento, tendría yo seis años, y vivía en La Victoria donde nací, ..., y me cuenta el amigo ..., que él también ha visto a los gallinazos volando, cuando hay una mula muerta en los potreros, ¿no? Entonces el gallinazo, que sabemos que es muy listo, primero va acercándose, pero con mucha desconfianza, y después se va retirando.... Hubo un refrán que escuchaba yo siempre que decía “Compadre Angulo, primero al ojo y después al ...” donde la espalda cambia de nombre, Entonces creé un cuento, y en mi cuento el gallinazo era, lo que se llamaba, gallinazo camaronero, porque estaba siempre en el río comiendo camarones y las plumas de la cabeza se le ponían rojas el gallinazo empezó a sentirse superior a los otros, que eran negros plomizos, empezó a segregarse de los otros, ...el gallinazo camaronero empezó a sentirse “gringo” (persona que habla con el acento anglosajón) Y entonces, empezó a separarse de los otros, y obviamente, el que se separa de su grupo va perdiendo una serie de costumbres y tradiciones que existen. Les cuento esto porque lo he visto de chiquita, ... los gallinazos estaban volando, volando por ahí, ...y de pronto bajaban y era fijo que había una mula muerta. Entonces empezaban y primero se acercaban a la cabeza y le picoteaban un poquito.... Si la mula abría el ojo, se iban.

Este gallinazo camaronero separado de su medio, se moría de hambre ...y baja de frente y va a la parte posterior, ...y con ese pico corvo de ave de rapiña al orificio para sacarle las vísceras, ... la mula da una coz, que no lo mató porque Dios era grande ...”

Como trasluce del comentario de la autora, se entiende que los personajes de esta historia son los miembros de una camada, de 10 u 11 gallinazos incluyendo a 2 pichones blancos y al gallinazo camaronero, llamado Compadre Angulo. Otro personaje es un fallido burro muerto.

El personaje central es el gallinazo llamado Compadre Angulo; este ha sido el sujeto de una experiencia científica por lo que nació y creció en un corral antes de ser liberado. Esto hace de él un espécimen que sufre de los estragos de su desarraigo sin siquiera ser consciente de ello;

La acción comienza por el dialogo entre la profesora Elvira y un gallinazo de la camada que rápidamente se centra en la situación peculiar del protagonista de este juguete cómico.

Sobre los hombres de piel oscura

Estos simpáticos gallinazos hablan del riesgo de perder su idiosincrasia —en este caso la gallinacidad—, de las consecuencias de la alienación, y se muestran críticos con algunas reacciones de los humanos de piel oscura que llaman su atención.

En ese momento se escucha la guitarra y murmullos. Se va abriendo la cortina y aparecen unos gallinazos en lo alto de una huaca. Uno de ellos toca la guitarra, dos zapatean y el grupo comenta. Al terminar miran a los recién llegados y los saludan) Elvira.- ¡Buenas con todos! Varios.- ¡Que tal! ¡Cómo va profesora! Elvira.- Si no me equivoco... están ustedes haciendo algo muy parecido a lo que acostumbra hacer allá abajo los hombres de piel oscura... Pedro.- ¡Así es! ¡Así es! Rosa (Espulgando a su pichón).- ¡Esos de piel oscura son unas criaturas muy simpáticas! Pedro.- Si, son criaturas simpáticas pero, algo complicadas... Elvira.- Más que complicadas, diría yo... confundidas... están un poco, lo que se dice... alienadas... Pedro.- ¿Cómo es eso? ¿Cómo es eso? Elvira.- ¿No han observado ustedes... cómo se sienten insultados cuando los de piel despintada les llaman gallinazos? Pichón.- ¡Gallinazo no canta en puna; y si canta es por fortuna! Rosa.- ¡Eso es cierto! cuando les dicen gallinazos se calientan de verdá... Elvira.- ¡Eso es alienación pues!... ¡Nosotros no nos molestamos si nos dicen negros! Rosa.- ¡A los negros los hizo Dios! Pichón.- ¡A los gallinazos también ¿no máma? María.- ¡A los de piel despintada también! Pichón.- ¡Y a todo lo que existe también! Gerardo.- ¡Y lo que no existe también!	En esta escena la atención es llevada rápidamente hacia la situación de los hombres de piel oscura. En otras palabras, son unos gallinazos con sentido crítico como pueden ustedes juzgar por el dialogo que les comparto aquí ... Se subraya que pese a ser simpáticos los tales hombres suelen ser bastante incoherentes A la palabra “criaturas simpáticas” se anteponen “complicadas” “confundidas” y finalmente “alienadas”. La alienación es definida como “Pérdida de la personalidad o de la identidad de una persona o de un colectivo”. ¿Dónde está la confusión de los hombres? Dan como ejemplo, el hecho que los hombres de piel oscura, los negros, se sienten insultados cuando los llaman “gallinazos”. ¿Por qué hacer ascos? ¿No son estos los que vienen a limpiar la suciedad generada por los hombres? Esta idea es ilustrada al inicio de la pieza. Gerardo, uno de los gallinazo de la camada, tiene un breve monologo “Gerardo.- ¡Un gallinazo! ¡Si... eso soy! ¡Un gallinazo!... ¡Ay, un gallinazo, Puaj!... ¿Por qué tanto asco?... Si estamos de nuevo aquí en Lima, no es culpa nuestra... es porque otra vez las calles están sucias. ¿Qué digo sucias?... ¡Inmundas!... ¡Ay, nosotros somos los que limpiamos... Y sin cobrar... ¡Sin cobrar! ¡Ay caray!... nos hacen asco a nosotros y los que ensucian son ellos...” Tal como lo explica Gerardo, “la discriminación” de la que sufren, es incongruente. Claramente la Maestra⁵ indica que, de tales confusiones, el colectivo los “hombres de piel oscura” corren el riesgo de perder su identidad. Posteriormente se hablará del caso, esta vez individual, del gallinazo camaronero. Estos términos nos recuerdan la escena entre los simpáticos Clara y Moisés que en el primer juguete cómico no logran liberarse de la dictadura del color de la piel. Finalmente, viene la afirmación de Rosa, que es la madre del Pichón, “¡A los negros los hizo Dios!”, reforzada por la afirmación del Pichón “¡A los gallinazos también!” Estas afirmaciones responden a la pregunta de Teresita (“¿Ciertito que Dios ha hecho a todas las personas y a todas las cosas?”).
--	--

5 Los términos “complicadas, confundidas y alienadas” son evocados por el personaje que representa a la referente del grupo, “la Maestra”. Curioso, los jóvenes que trabajaban en ese momento con Victoria, suelen evocarla hoy como “La Maestra”.

Este dialogo empalma con la samba landó que bien conocemos como Los Gallinazos o Dios creó al mundo. Imaginen a esa camada de Gallinazos bailando y haciendo los coros mientras Victoria cantaba en off. La letra completa escrita por Victoria está en la página internet de la familia <https://www.familiasantacruzgamarra.org/las-canciones>).

“DIOS CREÓ EL MUNDO” O LOS GALLINAZOS

Samba landó de Victoria Santa Cruz

Dios hizo a las personas

Y a ‘toas las cosas:

Zancudos, mariposas,

Geranios, rosas ...

Y en tó’ este trabajo,

Yo considero que,

Puso gran cariño

Y mucho esmero.

...

Encontramos aquí dos escenas en espejo ambas presentando a una mama con su pequeño: en el primer caso Clara y Teresita, en el segundo caso la gallinaza Rosa y su Pichón. En el primer caso tenemos la pregunta de la niña (“¿Cierto que Dios ha hecho a todas las personas y a todas las cosas? ... ¿Y por qué nos hizo el pelo así?”) que revela su confusión producto de la alienación que comienza a instalarse y muestra el fantasma del “castigo divino”; en el segundo caso, la respuesta contundente viene de la naturaleza misma. Finalmente es toda la camada que afirma cantando y bailando. No se trata entonces de un castigo divino, pero de la obra perfecta, completa y llena de afecto del Creador.

La letra de esta samba landó es simple y podría hasta parecer algo “naif”. Sin embargo, en el marco de este espectáculo, tiene todo su sentido, legitimando la igualdad entre los gallinazos y otros seres de la naturaleza como elementos de la creación. Esto es cierto para los “gallinazos” y obviamente también para los “hombres de piel oscura” y los de “piel despintada” poniéndolos en pie de igualdad.



Archivo: Familia Santa Cruz Gamarra

Foto 4: Los Gallinazos durante la representación en el teatro La Cabaña (1980).

Sobre la alienación de un gallinazo

Es el único gallinazo camaronero de la camada, es decir de cabeza colorada. Es el resultado de un experimento hecho por unos investigadores que robaron un huevo de gallinaza y lo hicieron empollar por una pava en

un corral. Angulo, ha perdido así todos los conocimientos de su especie. Este se ufana de sus diferencias, y se permite afirmar: *"¡asegún ustedes soy raro!... ¡Asegún yo, soy más inteligente que todos! ¡....yo soy más fino que todos!"* Se cree superior a los otros miembros de la camada que lo toleran, cada vez con más dificultad.

En otras palabras: Compadre Angulo ha perdido su gallinacidad, esta "alienado" como bien lo dice el Pichón.

Sus congéneres lo interrogan:

"¿Sabes cuantas horas debe dejarse reposar un animal sin vida, antes de comerlo?"

¿Sabes cuál es el animal que se alimenta de huevos de gallinaza y cómo hay que matarlo pa' que no se extinga nuestra especie?"

¿Sabes en qué época del año tienes que arrastrarle el ala a tu hembra pa' que tus polluelos sean de buena camada?"

Compadre Angulo no lo sabe y peor aún no se da cuenta de que su ignorancia pone en riesgo su proceso evolutivo y hasta su vida. La autora muestra así, como, en la naturaleza, el instinto permite a los animales estar conectados con su esencia, para preservarse no solo como individuo, sino también como especie. Este equilibrio puede ser lamentablemente pervertido, y no es casualidad que esto ocurra por la intervención del hombre.

Como para demostrar esto último: la camada se entera de que hay un burro muerto en los alrededores.

Quizás el auditor no sabe que estas aves de rapiña, como las llamamos nosotros los humanos, comen las vísceras de los animales muertos por el posterior, pero esto no sin antes picotearle los ojos para cerciorarse que el animalito está muerto. Impaciente compadre Angulo no entiende todas las cautelas de sus congéneres antes de proceder a comerse al burro y apresurado, decide acercarse directamente a su posterior. Este que no estaba muerto, lo premia con tres buenas patadas que lo dejan maltrecho.

A esto sus congéneres concluyen:

¿De qué le valió vivir en corral?

Si usted desconoce lo más elemental

Porque, mi querido Angulo...

¡Primero son los ojos y después el culo!

Con lo que se anuncia el fin del juguete cómico.

LA BÚSQUEDA DE LA UNIDAD

La búsqueda de la unidad es el segundo tema que la autora desarrolló en este espectáculo a través del juguete cómico “Clase de música en un pueblo joven” en la primera parte y en el tema musical de cierre ¡Basta ya!

¿Es que una blanca, vale por dos negras?

El cuadro cómico “Clase de música en un pueblo joven” hace eco a las últimas frases del prólogo de “Peinando a una negrita” que subraya los cambios observados en la juventud afro de comienzos de los 80 que “Afortunadamente, ... en la actualidad, ... empieza a tener conciencia de los valores, ... y que ... está orgullosa de sus orígenes y por el contrario acentúan su belleza resaltando los rasgos propios de su raza...”. Los jóvenes de esta pieza llevan, como Victoria, y como los miembros de su elenco african looks y están en una afirmación clara de su identidad étnica. Esta pieza no fue creada para el espectáculo “Negro es mi color”, los primeros guiones que dan fe de su creación remontan a la época de Cumanana, a fines de los 50, bajo el título de “escuelita folclórica”. Sin embargo, dos décadas más tarde, si bien el eje central permanece, el guion y la puesta en escena han evolucionado. El guion completo (Santa Cruz Gamarra, V. , 1980c) puede ser descargado en la página de la familia.⁶

En aras de trabajar por la inclusión social, se envía un equipo de profesores para organizar un curso de cultura general en un pueblo joven, a fines de la década de los 70s. En un primer curso el profesor de música ha sentado las bases de la teoría musical. Ha presentado al grupo de alumnos las figuras musicales: la redonda, la blanca y la negra ... El telón se levanta al inicio del segundo curso, el profesor no ha llegado aún. Los alumnos afroperuanos muestran su desacuerdo con “ciertas definiciones” ... enunciadas por el profesor durante la primera clase y dan rienda suelta a su indignación.



Foto 5: Los alumnos le reclaman al profesor (La Cabaña - 1980). De izquierda a derecha: Fernando Chévez (de perfil), Augusto Palacios, Hugo Guzmán, Domingo Iriarte (sentado). Al fondo: Jorge Velásquez. Frente a ellos: Roberto Vivanco (el profesor)

⁶ <https://www.familiasantacruzgamarras.org/los-guiones>

Una sala de clase, ambientada con 8 carpetas, una silla, una mesita delante de la silla, una banca pequeña y una pizarra en la cual aparecen escritas las primeras (cinco) figuras musicales de duración del sonido. En la sala, un grupo de jóvenes, disgustados, comentan. Hugo.- ¡Esto es una lisura!... ¡Quién va a aguantar esto! Domingo.- ¿Eso dijo? Moisés.- ¡Eso dijo pues! Carmen.- ¡Claro que eso dijo! Domingo.- ¿Tú lo oíste? Carmen.- ¡Por supuesto, y éste también oyó! Rosa.- ¡Todos oímos, el único que no estabas tú! Domingo.- ¡Pero esto es el colmo de la insolencia! (De un manotazo arroja al suelo los libros de su carpeta) Rosa.- ¡Sí pues! Velásquez.- ¡No puede ser! Mujeres.- _ ¡No puede ser! Hombres.- _ ¡No puede ser! (Percusión en cajón. El profesor de música aparece en el segundo "No puede ser") Profesor.- ¿Porqué tanto alboroto? Todos.- ¡Porque hay racismo! Profesor. ¿Racismo?... ¿De qué lado? Todos.- ¡Pues del mismo! Flavia ¡Son ustedes los que tienen la batuta! Moisés.- ¡Siempre ustedes los mismos hijos de...! Varios.- ¡Calla! (Pausa) Profesor. Estoy aquí Por qué existe el dilema de sacar a este pueblo de problemas mientras otros enfrentan ciertos males yo me encargo de las notas musicales y en esto no hay racismo... Varios.- ¡Si hay racismo! Profesor.- ¡Les digo que no hay! Todos.- ¡Siempre hay racismo! Profesor.- ¡Explíquenlo!... ¡Aclárenlo! Yo escucho....	"¡Esto es una lisura!... ¡Quién va a aguantar esto!"; "¡Pero esto es el colmo de la insolencia!"; "¡No puede ser!": La pieza comienza por la protesta de los jóvenes ante una afirmación sobre las figuras musicales que los proyecta hacia una afirmación discriminatoria. Las palabras son fuertes y los movimientos bruscos ("De un manotazo arroja al suelo los libros de su carpeta"). Este es el detonador del juguete cómico. Ante el asombro del profesor frente al "alboroto", los alumnos enuncian claramente "Porque hay racismo" y precisan que el racismo suele venir "pues del mismo". Lo que indica que el racismo esta fuertemente anclado en la sociedad peruana, en este caso la sociedad limeña de fines de los 70. Nótese el contraste entre la actitud de estos jóvenes y la de Clara y Moisés, cuya juventud transcurrió medio siglo antes. Los segundos, tenían interiorizada y aceptada (aunque con ciertas dudas) la discriminación, siendo ellos mismos partícipes de esta situación. Los primeros, ya "han abierto los ojos", ya no están bajo "esa especie de hipnosis". Y denuncian fuerte y alto un racismo sistemático establecido. Es más, el profesor es asimilado a quienes ejercen el racismo: "Flavia ¡Son ustedes los que tienen la batuta! Moisés. - ¡Siempre ustedes los mismos hijos de...!". En efecto en esta puesta en escena el intérprete del profesor es bastante más claro de piel que el resto del elenco. El personaje del Profesor representa también la autoridad impuesta desde el exterior. A la palabra "imposición" responde inmediatamente "patrones" y evocan "tiempos idos" que no deben volver "jamás". El profesor explica que no hay racismo en la enseñanza que imparte. Indica también cual es la meta de su misión: participar en un proyecto de inclusión social en pro de poblaciones marginadas. De manera muy sutil la autora deja entrever como tal tipo de acción puede ser recibida con suspicacia y podría motivar rechazo. En esta escena el rechazo se manifiesta por protestas y "una huelga de brazos caídos". El Profesor propone que haya una explicación y concluye "Yo escucho..." Este momento es clave pues así, el Profesor, abre el dialogo indicando que están en pie de igualdad ya que desea escuchar sus argumentos. La autora muestra así que, para abrir una posibilidad de cambio, se necesita de la acción, desprovista de violencia, de ambas partes ("¡Baje la voz... ¡Su tono no me arredra!«).
--	---

Moisés.- ¡Lo que usted dice no es pa' creerle mucho! (Pausa) Profesor.- ¡Baje la voz... Su tono no me arredra! Jaime.- ¿Es que una blanca, vale por dos negras? ¡Jamás! Profesor.- ¿Es esa la razón del alboroto? Mujeres.-_ ¡Esa misma es! Hombres._ ¿Y le parece poco? (En señal de agresividad hacen unos rápidos pases y en conjunto. Quedan un momento quietos y el profesor ríe de buena gana. Hay desconcierto. Luego una chica se adelanta) Flavia.- ¡Ríase pues, sí es que esto le hace gracia, y no la mente más tarde su desgracia! En este pueblo, no somos cangrejos ¡No quisiera yo estar en su pellejo! (Pausa) Domingo.- ¡Muchachos!... ¿Aceptaremos estas imposiciones? Todos.- ¡No! Augusto.- ¡Claro que no. Basta ya de patrones! Juan.- ¡No volverán jamás los tiempos idos! Fernando.- ¡Haremos huelga de brazos caídos! (Quedan en actitud de brazos caídos, luego hay un juego de palmadas rítmicas) Julia.- ¿Es que miente el profesor? (Van cogiendo los bancos) Todos.- ¡Miente y miente! Rosa.- ¿Es que miente el profesor? Todos.- ¡Miente y remiente! (Suenan el cajón y la guitarra) Julia.- (Coge el puntero y señalando las figuras musicales canta) Miente y remiente el que inventó las notas Miente y miente a mí no me equivocan. ¡No es posible que una blanca valga por dos negras... por muy nota que sea	Los chicos indican que lo que los indigna y asimilan a racismo es la afirmación sobre el valor de las blancas y las negras: "¿Es que una blanca, vale por dos negras? ¡Jamás!". El término "vale" refleja justamente el problema de valoración en función del fenotipo. "Jamás" indica claramente la reivindicación frente a una valoración desigual entre blancos y negros. El lector ha de haber notado que todo el texto de los personajes tiene una rítmica propia, lo que no es de extrañar en un guion de la autora. En este juguete cómico se trabaja además con secuencias de movimientos rítmicos acompañados de percusión. En aquí, con la huelga de brazos caídos, que comienzan esas secuencias, con "un juego de palmadas rítmicas". La afirmación "Miente y remiente a mí no me equivocan", muestra que estos jóvenes setenteros ya están premunidos contra los estragos alienantes de lo que hoy llamamos "racismo estructural"; 1) la mentira viene del exterior, pero ellos ya están protegidos y 2) no ceden a la alienación, no se someten a "esa especie de hipnosis" (dixit "Peinando a una negrita").
---	--

Rosa.- _ Miente y remiente el maestro de canto miente y miente Y eso no lo aguanto Si no aumentan el valor de las negras me declaró en huelga y no estudio más...	
---	--

Avanza la acción y el profesor logra explicar las figuras musicales usuales: la redonda, la blanca, la negra, ... Llegamos así a la idea central de la pieza.

¿Entonces la redonda no tiene color?

Rosa.- ¿Y de qué color es la tal redonda? (Pausa) Profesor.- La redonda No tiene color Domingo.- ¡Eso me gusta! Todos.- _ ¡Eso nos gusta! Domingo.- ¡Eso me gusta! Todos.- _ ¡Nos gusta, nos gusta! Flavia.- ¿O sea que la gorda no tiene color? Todos.- ¿O sea que la gorda no tiene color? Profesor.- ¡No es la gorda! Todos.- ¿No es la gorda? Profesor.- ¡Su nombre es redonda! Juan.- _ ¿ Entonces la redonda No tiene color? Profesor.- No tiene color y las contiene a todas.... Moisés.- ¡Eso ya está más claro mi querido profesor! Porque si la gordita.... Varios.- Shhhhhh... ¡La redonda! Moisés.- Porque si la redonda a todas las contiene es porque ella respeta de todos el valor Profesor.- Así es... Los distintos valores, tienen afinidad si así lo comprendemos, logramos la unidad.	Es “por la práctica” que los jóvenes llegan al conocimiento, lo que es conforme a la visión de la autora. Al cierre de la pieza se enuncia la conclusión: - “la redonda”, entiéndase LA UNIDAD “no tiene color”, - “la redonda”, entiéndase LA UNIDAD, contiene a todas las figuras musicales, que aquí representan, como todos lo hemos entendido, los grupos étnicos. Así, sin mencionarla, se trata de la unidad de la “raza humana” de la que se está hablando, retomando los términos usados por la propia Victoria. - “la redonda respeta de todos, el valor” y “los distintos valores tienen afinidad” ... “Si así lo comprendemos logramos la unidad”, La valoración y afinidad entre las figuras musicales se transpone directamente a la valoración de cada grupo étnico y las afinidades que debe haber entre ellos. Después de haber evocado, sin mencionarlo, al Ritmo, Victoria nos habla de “lograr la Unidad”, palabra que implícitamente, me atrevería a sugerirlo, evoca ya lo que sería posteriormente “Salud y Equilibrio”, pero, bueno, ... estamos aun en 1980. Victoria está evocando tales principios a nivel de los grupos humanos, principios que se aplican también a nivel individual. Claramente entender tales principios lleva a los jóvenes a anunciar : “ ! Eso nos gusta! Y aunque la manera de decirlo parezca algo simple y cándida, es necesario expresarlo pues tal comprensión nos abre el camino hacia una liberación de todo sentimiento de revancha y de rencor.
---	---



Foto 6: Los alumnos hacen la demostración y el profesor observa (La Cabaña - 1980). De izquierda a derecha: Fernando Chévez, Jaime Gutiérrez, Augusto Palacios, Flavia Chévez, Juan Garrido, Jorge Velásquez, Rosa Prada, Hugo Guzmán, Carmen Watson, Julia García, Jorge Velásquez, Moisés Zambrano.

El ritmo

Una vez que los jóvenes comprenden el valor de las figuras musicales deciden demostrarle al profesor, de manera práctica lo entendido sobre ellas. Julia, Flavia y Carmen deciden interpretar la figura musical negra . y muy coquetas, le dicen al profesor “Nosotras somos las Negras “... esto causó un especial furor en el público por el doble sentido de la afirmación.

A ellas se unirán los jóvenes que representan a la redonda, a la blanca, a la corchea, a la semi corchea, en un ejercicio rítmico. Este ejercicio fue preparado en el marco del trabajo que Victoria hacía con “sus chicos” entorno al ritmo. Simultáneamente hacían secuencias de movimientos cuya duración correspondía a la diversa “figuras musicales” que representaban. Los movimientos que vemos en el video filmado durante el espectáculo “La magia del Ritmo” del 2004 (Richard Cárdenas, 2018) son más simples que la versión interpretada en 1980 en “Negro es mi color”. En este ejercicio se integran todas las figuras musicales mostrando por la práctica que todas las figuras están incluidas dentro de la redonda y llevándonos así a la noción de unicidad.

Sobre este último punto compartiré mi propio testimonio, que data de fines de la década de los 70, es decir en la misma época en que se montó “Negro es mi Color”. A eso de mis seis años, ya sabiendo leer, empecé mi formación musical con el Tío César, que era profesor de música formado con una metodología clásica del Conservatorio de ese entonces. No olvidemos, sin embargo, que él era docente en colegios, es decir que tenía práctica con la pedagogía infantil y por lo visto sabía adaptar sus recursos pedagógicos a los niños. Me enseñó la práctica de la flauta, la teoría y el solfeo. Recuerdo que yo no conocía aun la división matemática. El término de fracción me era ajeno. Entonces, el Tío César procedió de manera empírica para hacerme asimilar las nociones de unidad y fracción. Al ritmo de pan-pan-pan-pan, que acompañó con palmas, me indicó dar una vuelta completa sobre mí misma. Esa era la unidad. Luego se incluyó un movimiento de brazo a cada vuelta completa, a la media la vuelta o al cuarto de vuelta, ... De hecho, entender luego la definición de las figuras musicales del manual de teoría que me había dado no fue difícil, pese a

mi corta edad. De alguna manera el Profesor de Música tradicional era permeable a la idea de incluir en su docencia ejercicios rítmicos haciendo emanar las definiciones desde e interior. Cosa curiosa, pocos años más tarde, al abordar el concepto de fracción en el colegio, yo tenía consciencia que en aquello no había gran novedad y lo que en ese momento pareció ser una facilidad natural para las matemáticas, era en realidad el resultado de una práctica musical de varios años de la mano del Tío César.

Este recuerdo me lleva a hacer una lectura “desde mi experiencia” de lo compartido entre el Profesor y los alumnos de “Clase de música en un Pueblo Joven”. Lo que salta a mis ojos es que el Profesor sopesa a su justo valor la restitución práctica de sus jóvenes alumnos. Una primera escucha del dialogo que reproduzco aquí, puede llevar a una conclusión simple: “todo termina bien!”. Pero quienes estamos más familiarizados con la obra de la autora, al poner atención en lo dicho notaremos que el dialogo revela varios conceptos que le eran caros a Victoria.

Profesor.- Decididamente creo que no tengo nada que hacer aquí. Son ustedes tan musicales, tan rítmicos... realmente ustedes acaban de darme una lección Todos.-_ ¡Nooo profe! Julia.- No profesor, no diga eso..... Jaime.- Nosotros sabemos cómo hacerlo, pero si no hubiera sido por usted no habríamos entendido lo que significa todo esto.... Profesor.- ¡Pero es que lo fundamental es saber hacerlo! Y ustedes lo llevan adentro.... ¡Es increíble!... ¡Increíble!.. Yo quisiera pedirles un favor.... Todos. -_ ¿Cuál profe? Profesor. - ¿Podrían repetir algo de lo que acaban de hacer?... Siento que puede ser muy interesante adoptarlo en mis clases futuras...	Como ya lo vimos previamente, el Profesor no se encierra ni en su autoridad ni en su conocimiento. Muy por el contrario, continua en un dialogo de igual a igual, tanto así que admite, con entusiasmo, haber recibido “una lección de los jóvenes”. La autora muestra así, con este personaje, logra avanzar con el grupo de alumnos a partir de las propias cualidades y conocimientos que emanan de este. El Profesor afirma “¡Pero es que lo fundamental es saber hacerlo! Y ustedes lo llevan adentro...”, lo que nos conecta con el testimonio de la propia Victoria que afirmaba, que lo que “ella había aprendido, provenía de su interior y resultaba exclusivamente de su experiencia (entiéndase de lo experimentado). Ciertamente la autora enunciaba claramente que los procesos de enseñanza basado sobre lo teórico, apelando únicamente al intelecto, desconectan al individuo del sentido mismo de las cosas. De hecho, Victoria trabajó sobre “el ritmo interior” a lo largo de toda su trayectoria . Nótese también que el Profesor muestra su voluntad de integrar la demostración de los jóvenes como un trabajo practico en su docencia. No se trata solo de una muestra de entusiasmo, pero más bien del reflejo de la visión que Victoria podía tener de la docencia en general. De hecho, en la famosa entrevista que le hiciera Marco Aurelio Denegri dos décadas más tarde, Victoria mencionaría : “...si el profesor no está en contacto consigo mismo, no sabe de dónde viene la dificultad de aquél , ... si el profesor es un profesor que ha trabajado dentro, está dando y recibiendo.... el que enseña está aprendiendo del alumno ... al guiarlo está aprendiendo, lo orienta para que el otro despierte desde sí y crezca ...” (Wayra EPB., 2019)
--	---

Una vez que los jóvenes comprenden el valor de las figuras musicales deciden demostrarle al profesor, de manera práctica lo entendido sobre ellas. Julia, Flavia y Carmen deciden interpretar la figura musical negra ... y muy coquetas, le dicen al profesor "Nosotras somos las Negras" "... esto causó un especial furor en el público por el doble sentido de la afirmación.

A ellas se unirán los jóvenes que representan a la redonda, a la blanca, a la corchea, a la semi corchea, en un ejercicio rítmico. Este ejercicio fue preparado en el marco del trabajo que Victoria hacía con "sus chicos" entorno al ritmo. Simultáneamente hacían secuencias de movimientos cuya duración correspondía a la diversa "figuras musicales" que representaban. Los movimientos que vemos en el video filmado durante el espectáculo "La magia del Ritmo" del 2004 (Richard Cárdenas, 2018) son más simples que la versión interpretada en 1980 en "Negro es mi color". En este ejercicio se integran todas las figuras musicales mostrando por la práctica que todas las figuras están incluidas dentro de la redonda y llevándonos así a la noción de unicidad.

Sobre este último punto compartiré mi propio testimonio, que data de fines de la década de los 70, es decir en la misma época en que se montó "Negro es mi Color". A eso de mis seis años, ya sabiendo leer, empecé mi formación musical con el Tío César, que era profesor de música formado con una metodología clásica del Conservatorio de ese entonces. No olvidemos, sin embargo, que él era docente en colegios, es decir que tenía práctica con la pedagogía infantil y por lo visto sabía adaptar sus recursos pedagógicos a los niños. Me enseñó la práctica de la flauta, la teoría y el solfeo. Recuerdo que yo no conocía aun la división matemática. El término de fracción me era ajeno. Entonces, el Tío César procedió de manera empírica para hacerme asimilar las nociones de unidad y fracción. Al ritmo de pan-pan-pan-pan, que acompañó con palmas, me indicó dar una vuelta completa sobre mí misma. Esa era la unidad. Luego se incluyó un movimiento de brazo a cada vuelta completa, a la media la vuelta o al cuarto de vuelta, ... De hecho, entender luego la definición de las figuras musicales del manual de teoría que me había dado no fue difícil, pese a mi corta edad. De alguna manera el Profesor de Música tradicional era permeable a la idea de incluir en su docencia ejercicios rítmicos haciendo emanar las definiciones desde e interior. Cosa curiosa, pocos años más tarde, al abordar el concepto de fracción en el colegio, yo tenía consciencia que en aquello no había gran novedad y lo que en ese momento pareció ser una facilidad natural para las matemáticas, era en realidad el resultado de una práctica musical de varios años de la mano del Tío César.

Este recuerdo me lleva a hacer una lectura "desde mi experiencia" de lo compartido entre el Profesor y los alumnos de "Clase de música en un Pueblo Joven". Lo que salta a mis ojos es que el Profesor sopesa a su justo valor la restitución práctica de sus jóvenes alumnos. Una primera escucha del dialogo que reproduzco aquí, puede llevar a una conclusión simple: "todo termina bien!". Pero quienes estamos más familiarizados con la obra de la autora, al poner atención en lo dicho notaremos que el dialogo revela varios conceptos que le eran caros a Victoria.

Profesor.- Decididamente creo que no tengo nada que hacer aquí. Son ustedes tan musicales, tan rítmicos... realmente ustedes acaban de darme una lección Todos.- ¡_ ¡Nooo profe! Julia.- No profesor, no diga eso..... Jaime.- Nosotros sabemos cómo hacerlo, pero si no hubiera sido por usted no habríamos entendido lo que significa todo esto.... Profesor.- ¡Pero es que lo fundamental es saber hacerlo! Y ustedes lo llevan adentro.... ¡Es increíble!... ¡Increíble!.. Yo quisiera pedirles un favor.... Todos. -_ ¿Cuál profe? Profesor. - ¿Podrían repetir algo de lo que acaban de hacer?... Siento que puede ser muy interesante adoptarlo en mis clases futuras...	Como ya lo vimos previamente, el Profesor no se encierra ni en su autoridad ni en su conocimiento. Muy por el contrario, continua en un dialogo de igual a igual, tanto así que admite, con entusiasmo, haber recibido “una lección de los jóvenes”. La autora muestra así, con este personaje, logra avanzar con el grupo de alumnos a partir de las propias cualidades y conocimientos que emanan de este. El Profesor afirma “¡Pero es que lo fundamental es saber hacerlo! Y ustedes lo llevan adentro...”, lo que nos conecta con el testimonio de la propia Victoria que afirmaba, que lo que “ella había aprendido, provenía de su interior y resultaba exclusivamente de su experiencia (entiéndase de lo experimentado). Ciertamente la autora enunciaba claramente que los procesos de enseñanza basado sobre lo teórico, apelando únicamente al intelecto, desconectan al individuo del sentido mismo de las cosas. De hecho, Victoria trabajó sobre “el ritmo interior” a lo largo de toda su trayectoria.⁷ Nótese también que el Profesor muestra su voluntad de integrar la demostración de los jóvenes como un trabajo práctico en su docencia. No se trata solo de una muestra de entusiasmo, pero más bien del reflejo de la visión que Victoria podía tener de la docencia en general. De hecho, en la famosa entrevista que le hiciera Marco Aurelio Denegri dos décadas más tarde, Victoria mencionaría : “...si el profesor no está en contacto consigo mismo, no sabe de dónde viene la dificultad de aquél,⁸ ... si el profesor es un profesor que ha trabajado dentro, está dando y recibiendo.... el que enseña está aprendiendo del alumno ... al guiarlo está aprendiendo, lo orienta para que el otro despierte desde sí y crezca ...” (Wayra EPB., 2019)
--	---

Romper el cascaron y buscar la unidad- ¡basta ya!

Negro es mi color, cerraba con “¡Basta ya!” que la autora creó para este espectáculo, composición que ha calado en el publico activista de nuestros días. La letra de esta canción puede ser descargada en la página de la familia (Santa Cruz Gamarra, V., 1980d).⁹ La composición fue registrada en APDAYC en 1980. Nótese, sin embargo, que con el paso del tiempo la autora aportó progresivamente modificaciones a la letra. Disponemos en los archivos familiares una versión dactilografiada por César Santa Cruz Gamarra, con fecha de 1988 y con anotaciones a la mano. La versión más conocida es la del registro audiovisual del espectáculo “La

7 Victoria desarrolló con los miembros de sus elencos, luego en el marco de la docencia en el departamento de Drama de la Universidad de Carnegie Mellon y finalmente en los años 2000 con su grupo de trabajo Salud Equilibrio y Ritmo.

8 Por «aquél» entiéndase el alumno.

9 <https://www.familiasantacruzgamarras.org/las-canciones>

Magia del Ritmo” (2004) (Ingenio Comunicaciones, 2015). Por ende, hay diferencias entre el texto original de 1980 y la del video del 2004.

Sobre esta composición, Victoria indica en el folleto de presentación del espectáculo:

“Romper el cascarón de nuestras asociaciones propiciaría una verdadera unión. Intentémoslo, porque el grosor de cada cascara es diferente y para romperlo precisamos de la ayuda de todos... ¡tratemos juntos y desde dentro, tu desde afuera...!

No obstante, la forma musical de esta canción es panalivio el arreglo instrumental ha sido deliberadamente trabajado al estilo de la canción del hermano negro de Norteamérica.”

Romper el cascarón corresponde a destruir la barrera de separación. La autora indica que para lograr la unión es preciso *“tratar juntos”* es decir colaborar desde ambos lados de la barrera. El texto comienza anunciando que el momento de llevar esta lucha conjunta ya llegó: *“Ya es tiempo, Ya es hora de enfrentar la vida, con amor”*. Recordemos que para Victoria “amor” es respeto y compromiso.

Quienes conocemos este texto, sabemos que la autora, va más allá de un mensaje sutil y subliminal: *“Basta ya, basta ya de destrozarse; Hermanos”*.



Foto 7: Victoria interpretando ¡Basta ya! en el Teatro Peruano Japonés durante el espectáculo “La Magia del Ritmo” (2004)

Victoria hace un llamado directo a todos los peruanos, a todos nosotros que formamos parte de este país multiétnico, un llamado que

sigue vigente hoy en día: *“Hermano indio, hermano negro, hermano amarillo, hermano blanco, Si no nos unimos, si no comprendemos, dentro de poco tiempo todos pereceremos”*.

Al escoger la forma musical de panalivio, la autora asocia el mensaje de esta letra a lo afroperuano. Sin embargo, la autora indica que esta lucha concierne a todos los afros al decidir trabajar el arreglo a la manera de los afro estadounidenses. Nótese que, aunque que en ese entonces ya se estaban organizando los primeros grupos activistas, de lucha contra la discriminación racial en Perú, los movimientos homólogos estado-unidenses ya tenían una amplia trayectoria e identificables.

Presentamos aquí, parte de las letras de 1980 y de 2004, siendo la segunda la versión con la que hoy estamos familiarizados. Sobre esta segunda versión Lady Rojas Benavente trata en su, ya mencionado, artículo “Victoria Santa Cruz Gamarra: filósofa y pedagoga del ritmo afro-peruano”.

¡BASTA YA! PANALIVIO-JAZZ Letra y Música de: VICTORIA EUGENIA SANTA CRUZ GAMARRA APDAYC SAL.NO 43080. Feb. 1980	¡BASTA YA! PANALIVIO-JAZZ Letra y Música de: VICTORIA EUGENIA SANTA CRUZ GAMARRA Espectáculo La Magia del Ritmo. 2004
SOLISTA Ya es tiempo. Ya es hora de enfrentar la vida, con amor.	SOLISTA Ya es tiempo. Ya es hora de enfrentar la vida, con amor.
CORO Con amor.	CORO Con amor.
Solt Hay que resurgir de este fango, que llega al cuello ...	Solt Hay pues que salir de este fango, que llega al cuello ...
Cor Basta ya	Coro Basta ya
Solt. Basta de odiar.	Solt. De despreciar
Cor Basta ya	Cor Basta ya
Solt. De calumniar. ...	Solt. De segregar ...
Cor Basta ya	Cor Basta ya
Solt. Y de envidiar.	Solt. De mendigar
Cor Basta ya 	Cor Basta ya

Solt. Basta ya, basta ya de destrozarse Hermanos ... Solt. No es culpa tuya.... Solt. No es culpa mía.... Solt. ¿De quién, entonces, la culpa es... Solt. No pretendas.... Solt. ...buscar culpables,... Solt. No pretendas... Solt. quitarte culpa... Solt. Enfrenta la vida. . . Enfréntala.... Solt. Enfréntala, si. Pero con amor, y una vez convencidos de nuestro error mejor mejor	Solt. Pero basta ya de destrozarnos ... Solt. No es culpa tuya. Solt. No es culpa nuestra. Solt. ¿De quién, entonces, la culpa es? Solt. No pretendas. Solt. ...buscar culpables, Cor La vida implica ... no ser cobarde. ... Solt. Enfrenta la vida Solt. Enfréntala, si. Pero sin rencor, y una vez convencidos de nuestro error mejor juntos construiremos un mundo mejor
Solt. Pero basta ya de separarnos Basta ... Solt. Hermano indio! Hermano blanco! Hermano amarillo. Hermano negro Si no nos unimos, si no comprendemos dentro de poco tiempo todos pereceremos. ... Cor Basta ya Solt. De calumniar. Cor Basta ya Solt. Y de envidiar. ... Cor Basta ya Solt. De vegetar. ... Cor Basta Solt. Es preciso unirnos. Pero Basta ya ... Solt. Hay que resurgir. ... Solt. Sigue este consejo. ... Cor. y Solt. BASTA YA	Solt. Pero basta ya de destrozarnos Basta ... Solt. Hermano andino! Hermano negro Hermano amarillo. Hermano blanco! ... Si no nos unimos, si no comprendemos dentro de poco tiempo todos pereceremos. ... Solt. Basta ya De dividir Cor Basta ya Solt. De destruir ... Cor Basta ya Solt. De torturar ... Solt. Basta ya Solt. Es preciso unirse. Pero Basta ya ... Solt. Hay que despertar. ... Solt. Ya llegó el momento. ... Cor. y Solt. BASTA YA

La evolución del texto parece responder a un deseo de homogeneizar la estructura. Por ejemplo en el texto original tenemos

“Cor *Basta ya*
Solt. *Basta de odiar.*
Cor *Basta ya*
Solt. *De calumniar. ...*
Cor *Basta ya*
Solt. *Y de envidiar. “*

Y esto fue remplazado por

“Coro *Basta ya*
Solt. *De despreciar*
Cor *Basta ya*
Solt. *De segregar ...*
Cor *Basta ya*
Solt. *De mendigar”*

Tenemos así una forma, ¡Basta ya! —De “Verbo al infinitivo”, lo que galvaniza el mensaje de la autora. En la segunda versión los verbos al infinitivo corresponden a acciones— “segregar”, “dividir”, “destruir” - que se oponen a la idea central “*es preciso unirse*”. Finalmente, la autora precisa que no debemos someternos ante las acciones discriminatorias que nos son impuestas. “*Enfrenta la vida. Enfrentala, si, pero sin rencor, y una vez convencidos de nuestro error juntos construiremos un mundo mejor*”. Sin embargo, aunque se habla de un enfrentamiento necesario, la autora precisa que este debe ser “*sin rencor*” y sin “*buscar culpables*” lo que implica que el proceso debe comenzar en uno mismo. Sin mencionarlo, el concepto de Obstáculo, que Victoria desarrolló en los años 2000, por ejemplo en el marco de una memorable entrevista hecha por Marco Aurelio Denegri en su programa “La Función de la Palabra”: “*... si uno empieza a comprender y uno empieza a ponerse de pie, es decir a asumir su responsabilidad sin buscar a quién culpar, empieza uno a encontrar esa clave que dice “conócete a ti mismo” ... eso es una clave maravillosa que existirá siempre, porque mientras el ser humano no sepa quién es, tendrá siempre que buscar a quién culpar, es muy cómodo, pero es una trampa, ¡porque todo lo que es cómodo es una trampa!*”

Habiendo pasado más de dos décadas, los verbos de acción cambian en función de la perspectiva adoptada por la autora en cada momento. En el texto original los verbos parecen están vinculados a sentimientos negativos, como “*odiar*”, “*envidiar*” o “*calumniar*”. La autora toma entonces una perspectiva desde el interior. En la versión del 2004 Victoria se enfoca más bien en la acción: “*despreciar*” y “*segregar*” corresponden a la discriminación, “*mendigar*” a la acción de quien, siendo cómplice, no se

levanta a exigir lo que le corresponde, en pie de igualdad y “dividir” además de dividir los unos de los otros, corresponde también a la división interna del individuo que la autora solía evocar: “*el ser humano está dividido, dice una cosa, piensa otra y hace otra, y esta división mientras no tome consciencia, ... nos va a destruir*” (Wayra EPB., 2019). La actualización del vocabulario es también acorde con los usos de la época. Recordemos que antaño se festejaba “el día del indio o de la raza” y que posteriormente al término “indio” se ha preferido la palabra “andino”, lo que en el texto que nos ocupa aquí nos hace pasar de “*hermano indio*” a “*hermano andino*”.

Finalmente, la conclusión del texto se ha hecho más directa, no se trata más de un consejo, pero de la necesidad inminente de pasar a la acción. “*Hay que resurgir ... Sigue este consejo*” es reemplazado por “*Hay que despertar ... Ya llegó el momento*”.

PARA TERMINAR

En este espectáculo, ciertamente encontramos evidencias de la Victoria que en 1980 ya era conocida y que corresponde a la imagen que hoy en día nos hacemos de ella. Los temas del Ritmo y la búsqueda de la identidad de los afroperuanos, la búsqueda de la unidad y la denuncia de la discriminación, están claramente presentes en este espectáculo. Sin embargo, quisiera terminar este artículo, haciendo hincapié sobre algunos puntos que no suelen saltarnos a la vista ya que una lectura más sutil nos permite descubrir otros centros de interés de la autora.

Nótese que en esta obra hay una clara voluntad de Victoria de dejar una huella en el espectador y sobre todo en un público infantil y juvenil. Tanto en “Peinando a una negrita” como en “Compadre Angulo, primero al ojo después al...” los personajes infantiles la negrita y los pichones, tienen un rol central, llamando así al espectador de temprana edad a identificarse y a asimilar el mensaje, para un posible proceso posterior. Es aquí la primera (y única) vez en que la autora escribe para niños, lo que puede parecer, para quienes no conocieron a Victoria, más allá de la figura pública, algo inesperado. Quienes la conocimos de cerca, tanto familiares como colaboradores directos, sabemos cuán afectuosa y dulce (sí, dulce) podía ser con ellos. Sabemos de la capacidad que tenía aun siendo mayor, para jugar e interactuar con ellos.

Me parece que esto está además vinculado con su propia capacidad para asombrarse y su disposición a aprender de toda experiencia compartida. Sobre este tema, la misma Victoria compartió con Marco Aurelio Denegri : “Y hay una cosa que quiero decir: en un aspecto de mi proceso fui víctima y no aguanté a las víctimas. Creen que todo el mundo está contra ellas. Mi interés en compartir es tan real, adoro a los niños, adoro a la gente joven, y entonces cuando uno descubre su tarea no es ni maravillosa ni genial, ha descubierto su tarea y esa es una bendición ...” (Wayra EPB., 2019). Claramente, esto hace eco en la manera de trabajar que tuvo Victoria con sus elencos, en qué dirección cohabitaba con docencia y finalmente con el interés que puso luego en su rol como docente.

Por otra parte, al llevar a los gallinazos a tomar un rol protagónico, Victoria nos deja entrever su sensibilidad hacia la naturaleza, en una época temprana en que aun el término ecología era menos usual que hoy en día. La imagen gallinazo, ha sido asociada a la ciudad de Lima de larga data. Se le ha dado un rol protagónico en varias producciones literarias peruanas. Podemos citar el ensayo de Abraham Valdelomar “Ensayo sobre la psicología del gallinazo” escrito en 1917 (Valdelomar, 1917). Posteriormente los cuentos respectivos de Julio Ramon Ribeyro y Sebastián Salazar Bondy, “Los gallinazos sin plumas” (Ribeyro, 1955) y “El Señor gallinazo vuelve a Lima” (Salazar, 1961) evocarán al gallinazo asimilándolo a la miseria de nuestra sociedad. En el cuento de Salazar Bondy, siendo este destinado a un público infantil, el Señor gallinazo es sin embargo un personaje simpático en lo que coincide con los miembros de la camada de nuestra pieza teatral. Victoria denuncia la mala prensa injustificada que se le hace a esta ave por ser de rapiña y reivindica el rol positivo que esta tuvo en pro de la limpieza de nuestra ciudad. Tres décadas después, investigadores del Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos reivindican a los incomprendidos congéneres de Compadre Angulo, defendiéndolos de la mala fama y dando a conocer facetas desconocidas de esta especie (Yrigoyen, 2020).

Hoy, nociones como la conservación de las especies y la ecología forman parte de una política de gestión pública, vemos campañas de información en que se nos informa del rol de estas aves que ayudan a encontrar focos de contaminantes y se les identifica como los guardianes ambientales de la ciudad de Lima (La República, 2022). El interés sobre el impacto del ser humano sobre la naturaleza en la obra de Victoria, no es fortuito. Está presente, aunque no de manera frontal, desde sus comienzos como autora teatral. Un análisis crítico de una obra teatral temprana escrita por Victoria en 1961, “Los espantapájaros”, ha sido presentado por Octavio Santa Cruz Urquieta (Santa Cruz, O., 2022). El autor precisa: esta obra no *“está exenta de los conceptos que han acompañado a su autora a través de sus diversas producciones. Uno de estos, para comenzar, es la racialización, causante de las desigualdades que separan a los hombres, abre luego su ángulo de visión hasta la denuncia acre de la humanidad en general, cuya ignorancia y egoísmo están conduciendo a la naturaleza hacia un inminente desastre universal”*.

Esta obra deja constancia de cuan presente tenía ya Victoria, en una fecha temprana, los problemas vinculados con la ecología, problemas que abarcan a todos los seres vivos dentro de la naturaleza. Tres décadas después, Victoria desarrollaría también este concepto en su obra inédita, “La Calle”, escrita en 1982, durante su larga estadía en los Estados Unidos. Esta obra trata sobre la vida en un barrio suburbano y enfoca coincidencias en la vida de los barrios “latinos”. Algunos elementos de este guion han sido comentados por Octavio Santa Cruz Urquieta (Santa Cruz, O., 2022 b) mostrando así la evolución de la obra teatral de Victoria. En esta obra la autora puso hincapié en subrayar la responsabilidad de los seres humanos para con la naturaleza que los rodea. Y aunque esto parezca un lugar común, no puedo más que insistir sobre el hecho que Victoria tenía puntos de vista sobre algunos temas muy adelantados a su época.

BIBLIOGRAFÍA

Ingenio Comunicaciones

- 2015 Victoria Santa Cruz – *Basta ya* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7KM3D9HssHk>

Instituto Nacional de Cultura

- 1980 *Negro es mi color. Victoria Santa Cruz Gamarra. Teatro y Danzas Negros del Perú* [Folleto]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.

LA REPÚBLICA

- 2022 ¿Por qué hay gallinazos en Lima y cuál es la razón por la que se cree que aparecen en su escudo?, [Artículo periodístico]. *La República*.

RIBEYRO, J.R

- 1955 *Los gallinazos sin plumas*, cuento, Lima.

CÁRDENAS, Richard

- 2018 *La Magia del Ritmo (Victoria Santa Cruz)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WYKEMidE6bQ>

ROJAS, L.

- 2022 Victoria Santa Cruz Gamarra: filósofa y pedagoga del ritmo afro-peruano. *La alquimia del ritmo: homenaje a Victoria Santa Cruz*, págs. 114-171.

SALAZAR BONDY, S.

- 1961 *El señor gallinazo vuelve a Lima*, [Cuento infantil], Lima

SANTA CRUZ, A.

- 2020 ¿Teatro y Danzas Negras del Perú fue un elenco, un sello o un enfoque creativo? *D'Palenque*, (5), 38-45. <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2020/11/DPalenque-N%C2%B0-5-2020-Teatro-y-Danzas-negras-del-Peru.pdf>
- 2022 Peinando a una negrita: el estigma «del pelo» en la obra teatral de Victoria Santa Cruz Gamarra. *Conexión*, (17), págs. 197-225. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.008>

SANTA CRUZ, O.

- 2022 Victoria Santa Cruz. De la estampa folclórica al teatro negro: una apreciación desde la perspectiva de su sobrino y colaborador Octavio Santa Cruz Urquieta. *Conexión*, (17), págs. 173-196. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.007>
- 2022b “La calle” - una obra musical inédita de Victoria Santa. *Fénix*, N°50.

SANTA CRUZ GAMARRA, V.

- ~1970 *Me gritaron negra [Letra]*. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.

- 1980a *Peinando a una negrita* [Guion]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- 1980b *Compadre Angulo, primero al ojo y después al c...* [Guion]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- 1980c *Clase de música en un pueblo joven* [Guion]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- 1980d *¡Basta ya!* [Letra]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- 2004 *Ritmo: el eterno organizador*. Ediciones Copé.

THOMAS III, J. y Lewis, E.

- 2021 «Me Gritaron Negra»: Surgimiento y desarrollo del Movimiento de Mujeres Afrodescendientes en el Perú (1980-2015). *Investigaciones Sociales*, (44), págs. 181-199. <https://doi.org/10.15381/is.v0i44.19567>

VALDELOMAR, A.

- 1917 *Ensayo sobre la psicología del gallinazo*, [Ensayo], Lima.

WAYRA EPB.

- 2019 Entrevista a Victoria Santa Cruz por Marco Aurelio Denegri – La función de la palabra [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DMu6BkUJ-Os>

WETHAL, T. (Director)

- 1978 *Victoria Black and Woman*, [Película]. Odín Teatret Film.

YRIGOYEN, M.C.

- 2020 En defensa de los gallinazos de Lima: los mitos detrás de esta incomprensida ave, [Artículo periodístico]. *El Comercio*.

HACIA UN ARTE VISUAL AFROPERUANO

César-Octavio Santa Cruz Bustamante¹⁰

Inicié este planteamiento en un artículo publicado el año 2020 en el quinto número de la revista D'Palenque y expuesto en el Congreso de Arte Peruano de 2020 dirigido por la profesora Patricia Victorio de la universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Mi primer comentario apunta hacia aquello que me condujo a interesarme en este tema.

La formación en Artes plásticas en las universidades francesas comprende un doble enfoque: teórico y práctico.¹¹ La metodología de investigación que se enseña en estas universidades se caracteriza por conducir a los estudiantes a reflexionar sobre su propio trabajo plástico y a formular un cuestionamiento teórico a partir de éste. Conforme a esta metodología, que constituye el eje central de mi formación académica, durante mis años de doctorado, venía investigando sobre la cita y la apropiación en la pintura latinoamericana ya que esto se veía reflejado en mi trabajo plástico de aquellos años. En la última etapa de la redacción de mi tesis de doctorado, por el año 2011, creé una obra titulada *Ritmos*

10 Es egresado de la universidad Bordeaux Montaigne, en donde obtuvo el grado de Doctor en Artes en el 2013. Desde el 2000, radica en la ciudad Burdeos, en Francia. Es artista plástico, músico e investigador de arte. Ha participado en diversas exposiciones colectivas e individuales en Francia y en el extranjero, con reconocimientos, y en proyectos interdisciplinarios en colaboración con instituciones tales como el Centro Nacional de la Danza de París y el Instituto Cervantes de Burdeos. En los últimos años, ha trabajado sobre tema afroperuano y la diáspora africana por lo cual ha podido exponer en dos ocasiones, en el 2018 y en el 2020, el marco de la Semana de la Memoria de la Esclavitud, evento promocionado por la Municipalidad de Burdeos y que rinde homenaje a los esclavos africanos deportados hacia las Américas. Como investigador, ha participado en conferencias y publicaciones académicas en Francia, México y Perú. Actualmente, desarrolla una investigación sobre arte visual afroperuano, tema aún poco estudiado.

11 En este punto radica una de las principales diferencias entre los estudios universitarios de Artes plásticas en Francia y en el Perú en donde se establece una separación entre lo teórico y lo práctico.



César-Octavio Santa Cruz,
Ritmos de la esclavitud 1, 2018.
Serigrafía sobre papel, 38 x 40 cm.

de la esclavitud, inspirada en el poema *Ritmos Negros del Perú* de Nicomedes Santa Cruz y en la obra *Las espigadoras* (1857) del pintor francés Jean-François Millet. La pieza era un pequeño díptico sobre cartulina realizado mediante el uso de técnicas artesanales tales como el transfer de tinta, el grabado sobre linóleo y el estencil. Dos años después, ya habiendo defendido mi tesis, este trabajo se convirtió en el punto de partida de una serie de obras realizadas mediante el uso de la serigrafía sobre cartulina brístol a la que titulé igualmente *Ritmos de la esclavitud*. Esta serie tiene como tema principal la esclavitud y la música afroperuana proveniente de los esclavos negros, pero también trata otros temas, como

por ejemplo, el comercio triangular responsable de la deportación de miles de esclavos africanos hacia las Américas, la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos, el aporte de los afrodescendientes en la sociedad y la lucha por la igualdad y contra las discriminaciones. Conforme esta serie iba creciendo, iba surgiendo en mí un cuestionamiento personal: ¿Dónde me sitúo yo en la rama familiar de la que provengo en la que, en materia de temas afroperuanos ya mucho se ha hecho o investigado? ¿Qué puedo yo aportar? Se ha investigado sobre danzas, música, literatura, etc.

Es en este punto que retomo el enfoque académico que conocía y a plantearme una serie de preguntas desde mi trabajo personal más reciente. Así como yo vengo trabajando sobre el tema afroperuano, puedo suponer que deben haber otros artistas que trabajen sobre este tema. ¿Quiénes son estos artistas —si los hay?— ¿Son estos mismos artistas afrodescendientes? ¿Podemos hablar de un arte visual afroperuano? De ser el caso, ¿podemos hablar de un estilo o movimiento artístico cuyo centro de interés sea la diáspora africana y su cultura o se trata más bien de propuestas independientes?

Se ha podido observar en los últimos años una proliferación de conferencias y conversatorios sobre el tema afroperuano en el plano nacional realizados en gran medida de manera virtual, debido al contexto de pandemia. No obstante, si bien se ha investigado ampliamente sobre la música, las danzas, la literatura o la cocina afroperuana, no ha sido el caso de las artes visuales.

Dentro de lo poco que se ha encontrado, cabe mencionar el interesante artículo de la doctora en etnología Maud Delevaux, “De

la reivindicación pictórica al militante. Retratos cruzados de una juventud afroperuana”, quien aborda la reivindicación de la identidad afroperuana desde el activismo político y la pintura. Podemos también mencionar la “Breve historia de los negros en el Perú” del historiador José Antonio del Busto Duthurburu quien dedica unas páginas a la escultura y a la pintura negra y se refiere a la imagen del Señor de los Milagros como la “primera noticia” de una obra pictórica realizada por un negro en el Perú. Asimismo, la página facebook “Arte visual afroperuano” y la cuenta instagram que lleva el mismo nombre, cuya administradora es la fotógrafa, gestora cultural y activista Milena Carranza Valcárcel, propone un espacio virtual para compartir arte visual afroperuano: fotografía, diseño gráfico, pintura, video, grafiti, dibujo, etc. La propia Milena Carranza publicó un artículo titulado “El arte es nacer sin pensar o la vida del arte visual afroperuano” en el sexto número de la revista D’Palenque (noviembre 2021) en el que propone observar las contribuciones de los principales artistas vinculados al arte visual afroperuano.



César-Octavio Santa Cruz,
Cajón 2, 2018.
Serigrafía sobre papel, 37,5 x 55 cm.

A nivel de exposiciones, podemos mencionar, la muestra fotográfica “Afroperú”, realizada en el 2018 en la sala de arte de Petroperú, en Lima, la cual reveló al público la cotidianidad de diversas comunidades afrodescendientes a través de las fotografías del artista Kike Arnal. Mas recientemente, tuvo lugar en la sala Mochica del Ministerio de Cultura la “Exposición fotográfica y pictórica Fotografía y Pintura de la Música Criolla del Perú”, en la que fueron exhibidas imágenes donde aprecian representados personajes tales como Francisco Ballesteros, Nicomedes Santa Cruz, Caitro Soto de la Colina, Carlos Hayre y oleos del conocido pintor Oscar Allain Cottera. Y en octubre y noviembre del presente año, se llevo a cabo la muestra colectiva de artes visuales “Al ritmo de Victoria Santa Cruz” en el Museo Nacional Afroperuano.

No pretendo por ahora dar una respuesta a todas las interrogantes ni establecer una crítica artística, pero si dar a conocer lo que se ha venido haciendo en materia de arte visual afroperuano. A partir de aquí comienzo

a buscar quienes son los artistas qué han trabajado sobre el tema afroperuano o afroperuanos que han incursionado en las artes visuales y me doy cuenta que hay varios.

La propia Victoria Santa Cruz, a la que conocemos mas que todo por su aporte en el folklore afroperuano, tenía facilidades para el dibujo y la escultura. Esto se puede comprobar en algunos dibujos en cuadernos escolares y trabajos en plastilina. Esto será materia de una futura investigación.

En el siglo XIX Pancho Fierro, artista mulato hijo de una esclava y de un sacerdote criollo, sembró un precedente al representar en sus acuarelas personajes y tradiciones populares del criollismo, tales como la zamacueca o el son de los diablos. "El criollismo construyó la imagen de una ciudad étnicamente plural y a la vez armónica, que interiorizó lo popular como parte de su propia imagen" (Majluf, 2008: 8) y lo popular se asoció en este caso a lo costeño, a lo limeño y a lo afrodescendiente en oposición a lo andino. Sus estampas sirvieron de documento visual para la vestimenta en la recreación de bailes dirigidos por Victoria Santa Cruz en la década de los sesenta.

Sobrino de Nicomedes y de Victoria Santa Cruz, Octavio Santa Cruz fue el encargado de diseñar en 1971 la identidad visual del Primer Festival de Arte Negro de Cañete. Una primera imagen reúne los rasgos característicos de la raza negra: ojos grandes, labios carnosos, cabello ensortijado. Fue creada con el fin de representar la vitalidad y la belleza negra dentro del primer concurso de belleza afroperuana "La Reina del Festejo", que se realizó en el marco del festival, y hoy en día forma parte del imaginario popular como imagen identificatoria del pueblo de Cañete. Esta imagen ocupa un rol protagónico en el diseño final del afiche del festival.

Una segunda imagen trata de reproducir la esencia del espíritu negro. En ella se observa dos manos tocando el ancestral tambor africano en lugar del tradicional cajón afroperuano. Anteriores a estos diseños son las ilustraciones realizadas para el LP *Cumanana* de Nicomedes Santa Cruz (1964).

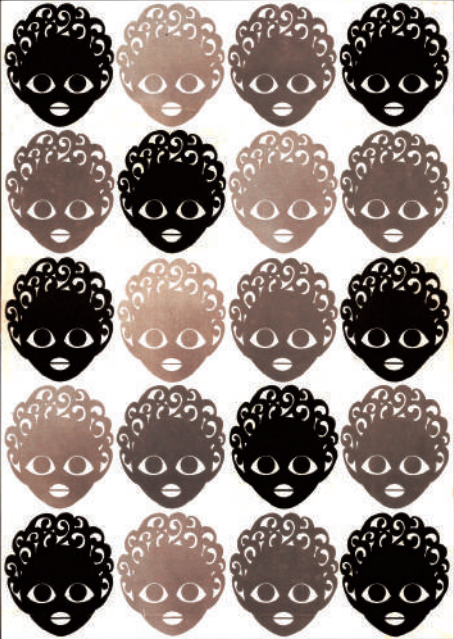


Octavio Santa Cruz, *Identidad visual del Primer Festival de Arte Negro de Cañete*, 1971.

LA REINA DEL FESTEJO

CONCURSO DE BELLEZAS NEGROPERUANAS

FESTIVAL DE ARTE NEGRO



INSCRIPCIONES:
LIMA: PANAMERICANA TELEVISION - CANAL 5
PROVINCIAS: CONCEJOS PROVINCIALES DE:
CANETE - CHICLAYO - CHINCHA ALTA - ICA -
MORROPON - PISCO - PIURA - TRUJILLO

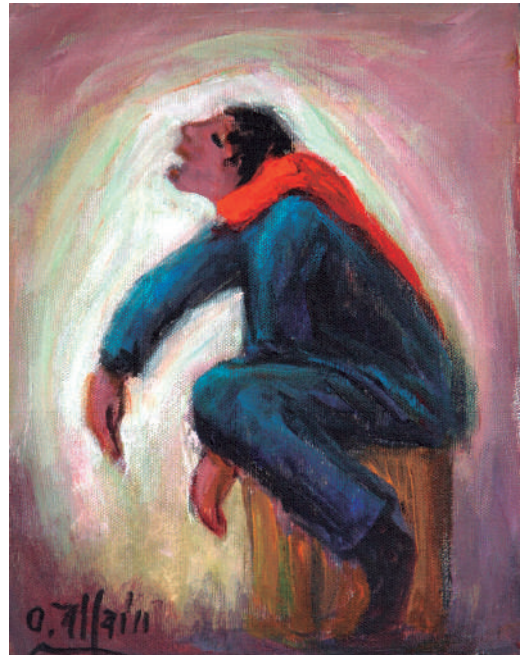
AUSPICIADORES:
CONCEJO PROVINCIAL DE CANETE
DIRECCION GENERAL DE TURISMO
PANAMERICANA TELEVISION CANAL 5

TEATRO AL AIRE LIBRE DE SAN VICENTE
DE CANETE

DOMINGO 29 DE AGOSTO DE 1971
6.00 pm.

Octavio Santa Cruz, afiche de *La Reina del Festejo*, 1971.

El destacado pintor Oscar Allain Cottera (Lima, 1922) retrata en sus cuadros con gestual y expresiva pincelada la cultura popular costeña del Perú. Creció en Barrios altos y sus primeras vivencias se dan en el ámbito criollo. Se pueden ver en sus obras escenas de baile como la marinera o el festejo, a guitarristas y a cajoneadores.



Oscar Allain Cottera

Uno de los artistas más representativos en tratar el tema afroperuano en su producción es Newton Mori Julca, quien ha contribuido desde sus inicios con el Centro de Desarrollo Étnico (CEDET), ilustrando las carátulas de varias de sus publicaciones. Esta organización, a través de sus publicaciones, busca aportar al fortalecimiento de la identidad étnico-cultural de la comunidad afroperuana. Según el propio artista, sus diseños se inspiran de las máscaras africanas y del grabado indígena lo que, en su intención, lo acerca de alguna manera a lo hecho por los artistas europeos de comienzo de siglo XX a partir del "art nègre" y a su vez a un arte de corte indigenista.



Newton Mori Julca, *diseños para el Movimiento Negro Francisco Congo y el CEDET*, 1996 - 2000

En el campo de la fotografía Milena Carranza, quien es además gestora cultural y activista dentro del movimiento afroperuano, inmortalizó en una serie fotográfica, el recorrido del hatajo de negritos. Ha expuesto estas fotografías en el Perú y el extranjero contribuyendo a que el Hatajo sea reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación en 2012.



Milena Carranza Valcárcel, *Un recorrido junto al Hatajo de Negritos de Amador Ballumbrosio*, regreso del Cementerio de El Carmen, 26 de diciembre 2015.

Ayleen Mayte, por su parte, explora su identidad de mujer afroperuana por medio de sus ilustraciones. Sus dibujos destacan la identidad, el reconocimiento y la belleza de las mujeres afrodescendientes. Para ello, dibuja mujeres con cabellos rizado, crespo, afro y con cuerpos distintos a los estereotipos vehiculados por la publicidad en la que la norma se caracteriza por cuerpos delgados, idealizados, espigados, de piel clara y cabello lacio.



Ayleen Mayté, *Ama tus líneas*.

El pintor José Luis Palomino propone una serie en la que reivindica a héroes afrodescendientes, cuyas hazañas no aparecen en los libros de historia. Su característico estilo combina el pop con el uso de materiales propios del sector automotriz, tales como uretano, acrílicos y barnices.

El año 2016 se llevó a cabo la exposición individual “Decajón, ritmo y color” del pintor cajamarquino Ever Arrascue en el Centro Cultural de la Universidad de San Marcos. En ella, el artista se inspira en la cultura afroperuana y, en particular, de sus personajes y costumbres, entre las que figuran el baile y la música.



José Luis Palomino, *Yanapower*.



Pinturas de Ever Arrascue.

En el arte urbano, el artista Joan Jiménez -conocido como Entes- realizó en 2019 un mural en homenaje a Victoria Santa Cruz, compositora, coreógrafa, profesora e investigadora de la cultura afroperuana de reconocida trayectoria. Este encargo se realizó dentro del marco de las actividades por el Mes de la Cultura Afroperuana y como parte del programa "Pinta Lima" promocionado por la Municipalidad de Lima.



Entes, Homenaje a Victoria Santa Cruz, 2019. Mural, Cercado de Lima.

Originario de San Luis de Cañete, Miguel Ángel Reyes, artista conocido bajo el pseudónimo Lion, trabaja el tema de lo afroperuano en ilustraciones y en murales que realiza en asentamientos humanos o pequeñas comunidades donde el arte tiene un difícil acceso. Su trabajo se basa en plasmar en sus obras su identidad como afroperuano y toca temas como el fenotipo, las costumbres populares y personajes de renombre como se puede observar en un proyecto en el que representa personajes afroperuanos a modo de figuras de estampillas postales. Ha colaborado con organizaciones como ASHANTI y CEDET.



Miguel Ángel Reyes, *Nicomedes Santa Cruz y Porfirio Vásquez*

Entre los artistas extranjeros podemos mencionar al pintor brasileño Klaus Novais quien en el 2017 expuso una colección de dieciocho obras en el Centro Cultural Brasil-Perú bajo el título "Ojos negros". En ésta, retrata a destacadas personalidades afroperuanas tales como Victoria Santa Cruz, Susana Baca, Arturo 'Zambo' Cavero, Teresa Izquierdo, la familia Ballumbrosio, entre otros. Esta muestra, tuvo lugar en el Centro Cultural Brasil-Perú en 2017.

Por su parte, las hermanas Elodie y Delphine Chevalme, diseñadoras graficas fundadoras



Klaus Novais, *Teresa Izquierdo*.

Elodie y Delphine Chevalme, *Los Corazonegros*

del estudio Quartier Général de Paris, expusieron en el 2011 una serie de nueve dibujos realizados con plumones titulada *Corazonegros* en la galería JM de la misma ciudad. Esta serie fue producida a raíz de un viaje al Perú y de una visita al distrito del Carmen que las artistas francesas hicieron acompañadas por la etnóloga franco-peruana Maud Delevaux y forma parte del proyecto *Papiers ordinaires* (papeles ordinarios) el cual tiene como ejes de reflexión el mestizaje y la afrodescendencia. En estas obras se pueden observar múltiples alusiones al Perú y a la cultura peruana tales como personajes afroperuanos (Nicomedes Santa Cruz, Susana Baca, el artista Entes), frases populares (“el que no tienes de inga, tiene de mandinga”, “todas las sangres”), un retablo ayacuchano, banderas peruanas, llamas o un escudo peruano intervenido en el que la llama peruana ha sido reemplazada por una africana cebrada. A su vez, los personajes retratados por las hermanas Chevalme lucen prendas confeccionadas con wax, telas impresas con motivos coloridos emblemáticos de la identidad cultural africana. En las ciudades francesas, es frecuente ver a algunos africanos o descendientes de africanos llevar orgulosamente este tipo de atuendo como un signo de reivindicación de su propia identidad.

A modo de conclusión, podemos decir que si bien varios de estos artistas abordan el tema afroperuano desde su propia identidad, lo afroperuano en las artes visuales no es hoy en día exclusivo de los afroperuanos o peruanos sino que es un tema que interesa a artistas de afuera y que se expone en el extranjero. Otros artistas que podrían ser mencionados son, por ejemplo, Mónica Miros en el arte urbano, Roberto Chévez en el arte de animación o Carlos “el chino” Domínguez, destacado fotógrafo, que inmortalizó con su cámara a los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz y a los artistas del conjunto Perú Negro.

Una búsqueda más exhaustiva incrementará sin duda el registro de artistas en actividad. Asimismo, esperamos que el presente artículo

permita dar un nuevo impulso al tema afroperuano desde un enfoque distinto y que sirva de incentivo para generar nuevas propuestas desde lo teórico – sirviendo de estímulo para una investigación más extensa y para nuevos trabajos académicos —y lo práctico— inspirando nuevos proyectos visuales y muestras en torno al tema afroperuano.

BIBLIOGRAFÍA

BURKE, Marcus B. & Majluf, Natalia

2008 *Tipos del Perú, la Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: Ediciones El Viso, 2008.

Del BUSTO DUTHURBURU, José Antonio

2014 *Breve historia de los negros del Perú*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, 2014.

CARRANZA VALCÁRCEL, Milena

2021 “El arte es nacer sin pensar o la vida del arte visual afroperuano”. *D’Palenque*, Año VI, n°6, 2021, pp. 34-45.

DELVOYE, Maud

2011 “De la revendication picturale à la militance. Portraits croisés d’une jeunesse afro-péruvienne”. *RITA*, 5, 2011. Recuperado de <http://www.revue-rita.com/dossier/de-la-revendication-picturale-a-la-militance-portraits-croises-dune-jeunesse-afro-peruvienne.html>

DANDO ROSTRO A NUESTRA HISTORIA: CATALINA BUENDÍA DE PECHO

Augusto Zavala Rojas¹²



Logo de la Mesa de Trabajo Afroperuana
del Congreso de la República

Bajo las coordinaciones de la **Mesa de Trabajo Afroperuana del Congreso de la República**, el 4 de junio del 2009 se inauguró el **Museo Nacional Afroperuano**, un espacio que tiene como uno de sus principales objetivos el contar la historia de la presencia afro en el Perú y el importante aporte de los afroperuanos a la historia, tradición, cultura e identidad del país, esto sin ningún tipo de resentimiento o apasionamiento, valiéndose para ello de la exhibición de una serie de objetos de la época colonial y republicana, así como actividades informativas, educativas, académicas, entre otras.

- 12 Bachiller en Derecho y Ciencias Políticas; con título profesional de Abogado; egresado de la Maestría de Museología y Gestión Cultural; con especialización en Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial; entre otros cursos seguidos en el Perú y el extranjero. Ha realizado investigaciones que presentadas al Ministerio de Cultura han permitido se declare Patrimonio Cultural de la Nación manifestaciones culturales inmateriales como: La Danza del Hatajo de Negritos; La Danza de la Pallitas; La Festividad de la Virgen del Carmen de La Legua; "La Festividad del Señor del Mar; La obra del compositor Eduardo Márquez Talledo; La obra del compositor Manuel Raygada Ballesteros"; La obra del guitarrista Óscar Avilés Arcos. Y partes del "Memorias del Mundo" de la UNESCO las obras del Guitarrista Óscar Avilés Arcos; La obra del compositor Eduardo Márquez Talledo.

En la actualidad se desempeña como: Presidente de la Red de Museos del Centro Histórico de Lima; Director del Museo Sanmartiniano del Perú; Secretario de la Asociación Nacional de Museólogos del Perú y Gestor Cultural de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao.

Una de las actividades realizadas por el **Museo Nacional Afroperuano** fue el de realizar una serie de encuestas al público visitante, en su mayoría escolares de nivel secundario, con el objetivo de saber cuál era el conocimiento de este grupo poblacional sobre diversos temas afro.

Algunas de esas preguntas fueron *“¿Cuáles son los principales aportes de los afroperuanos al Perú?”* y *“¿Cuál es el nombre de los afroperuanos que más recuerdas?”*

Un importante porcentaje, superior al 90% de los escolares entrevistados, señalaron que el principal aporte de los afroperuanos al Perú estaba representado por la música, la danza, la gastronomía y el deporte, un porcentaje menor señaló como aporte de los afroperuanos los temas religiosos (concretamente haciendo mención a San Martín de Porres y a la Procesión del Señor de Los Milagros) y un porcentaje mucho menor hacía mención a temas relacionados a las letras, la pintura y la política.

En relación al nombre de afroperuanos que más recordaban los escolares entrevistados, casi el 100% mencionó nombres de personajes contemporáneos, todos ellos relacionados al deporte y la música, aunque siempre mencionando una vez más a San Martín de Porres.

Esporello, que el **Museo Nacional Afroperuano** inició una recopilación de nombres de personajes afroperuanos que tuvieron una activa, directa e importante participación en determinados hechos históricos del país, personajes que por diversos motivos no son mencionados en nuestros libros de historia, son mencionados muy brevemente o son mencionados sin hacer referencia a su afrodescendencia e incluso, son mencionados y se les asigna características físicas que no guardan relación con su afrodescendencia.

Esa recopilación de nombres se hizo con el objetivo de dar a conocer a la población en general, que el aporte de los afroperuanos al país ha sido mucho mayor que los referidos a la música, la danza, el deporte o la gastronomía, temas que sin ninguna duda son importantes, pero que definitivamente no son los únicos. Teniendo claro que el desconocimiento de otro tipo de aportes de los afroperuanos al país genera un encasillamiento en determinadas actividades, generando estereotipos y otro tipo de percepciones negativas.



Imágenes del Museo Nacional Afroperuano

Es así como se logró recopilar una serie de nombres de personajes afroperuanos de la historia del Perú, como por ejemplo Úrsula de Jesús, Antonio Oblitas, Tomasa de Alcalá, Catalina Buendía de Pecho, Alfredo Maldonado, Alberto Medina, José Manuel Valdez, Pablo Rojas, entre muchos otros.

Muchos de estos personajes están relacionados con la lucha contra la esclavitud, otros relacionados con nuestras batallas y combates, así como con las artes plásticas, las letras, entre otros.

Una segunda parte de esta iniciativa del **Museo Nacional Afroperuano** fue el recopilar la historia de estos personajes, para dar a conocer a la población en general cual había sido su contribución y aporte a la historia del Perú, encontrado en muchos casos poca información, pero que sin duda era importante para que sirviera de base para mayores y más profesionales investigaciones.

Con estas historias se comenzó a estructurar narrativas para ser difundidas a través de exposiciones temporales y charlas en el Museo Nacional Afroperuano encontrándose un gran problema: la ausencia de imágenes de muchos de estos personajes, sobre todo de aquellos que vivieron en la época de la colonia e inicios de la república.

Esta falta de imágenes no ayudaría en el deseo de posicionamiento en la mente de los peruanos de cada uno de estos personajes y de las acciones que realizaron en beneficio del país.

En otro espacio cultural como lo es la **Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao**, órgano que representa al Ministerio de Cultura en el primer puerto del país y siendo el Callao una de las ciudades con mayor presencia afro en el Perú, se desarrolló una serie de charlas, como *"El aporte afroperuano a la historia, cultural e identidad del Perú"* y *"Los afroperuanos que no conoces"* en la cual se volvió a sentir la falta de imágenes de algunos personajes históricos de origen afro que pudieran ayudar en el discurso expositivo y al posicionamiento de los mismos en la mente del público receptor.

Es por ello, que contando con la valiosa y desinteresada colaboración del joven y talentoso artista chalaco **Bernardo Mattos Buitrón** (que en sus obras firma como **Bernardo Mattos Battifora**, usando el apellido de su abuela, quien desde niño apoyó su talento artístico) y luego de un interesante trabajo de investigación, se recreó el rostro a una serie de personajes afroperuanos entre los cuales se encontraba **Catalina Buendía de Pecho**.

Para la recreación de este personaje, el artista utilizó la recopilación de información realizada por el suscrito por su paso por el **Museo Nacional Afroperuano** y conjuntamente se comenzó a intercambiar opiniones de cómo pudo haber sido el rostro y otras características del personaje.

Es por ello que tomando imágenes (fotos) de amigas del **Museo Nacional Afroperuano** y de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao que tuvieran la edad del personaje en el momento que se le desea recrear, además de considerar otras características recogidas por

la tradición oral y una visita por parte del joven artista al distrito de San José de los Molinos en Ica (de donde era natural el personaje a recrear) se dio rostro y recreó al personaje.

Con estas recreaciones no se pretende decir que así fue el personaje, sino que así pudo haber sido. Ello con el único objetivo de generar una imagen que pudiera ayudar en la narrativa de su historia y el posicionamiento del mismo en el imaginario del público receptor de las charlas. Más aún cuando se tenía la seguridad que no existe una imagen real del personaje.

En el caso de **Catalina Buendía de Pecho**, fueron muy pocos los datos que se tenían de ella como, por ejemplo, que murió el 20 de noviembre de 1883, que estaba casada y que se dedicaba al cultivo del algodón y los pallares, por lo cual es fácil suponer que era una mujer atlética por la dura labor de campo que realizaba, del mismo modo, se dedujo que era de mediana edad y de un carácter fuerte y con mucha determinación. Por lo que se decidió representar a una mujer de mediana edad, atlética, de imponente mirada y presencia, con vestimenta de faena y el característico cántaro de chicha de jora.

El éxito de la representación fue inmediata, las charlas “*Los afroperuanos que no conoces*” en donde se hablaba de Catalina Buendía de Pecho fue mucho mejor recibida por los escolares, pues podían ver a los ojos al personaje y tener un elemento visual que permitiera recordarla mejor.

Del mismo modo, fue grato el saber que diversas instituciones públicas y privadas, reconociendo siempre la autoría del joven artista chalaco, comenzaron a utilizar la imagen cuando se referían a Catalina Buendía de Pecho.

Es por ello que el joven artista motivado por esta importante acogida de la población, tomó la determinación de realizar una serie de cuadros



“Catalina Buendía de Pecho”; óleo sobre madera;
de 1.00x0.70; sin marco; autor Bernardo Mattos
Battifora; propiedad Augusto Zavala Rojas

que representen momentos claves de la vida de la heroína afroperuana y su contribución a la historia del país.

Teniendo en consideración que la realización de estos cuadros tendría un costo considerable, solo en materiales, se buscó el apoyo de diversas instituciones. Haciendo las gestiones respectivas, se recibió el apoyo económico del Ministerio de Cultura a través de su política de financiamiento a proyectos cinematográficos, audiovisuales, artes escénicas, artes visuales, música, libros y fomentos de la lectura, más conocida como **“Estímulos a la Cultura”** en su versión del año 2022.

Este estímulo a la cultura, le permitió al joven artista realizar 5 lienzo de medidas diversas (50x70; 60x70; 90x70), con 5 episodios de la vida de la heroína.

Esto sirvió para identificar al personaje y saber cuál fue su participación en la historia del Perú, dentro de las charlas mencionadas y realizadas por la **Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao**.



Boceto y cuadro de Catalina Buendía de Pecho piscando algodón



Boceto y cuadro sobre la muerte de Catalina Buendía de Pecho

Del mismo modo estos cuadros sirvieron para la realización de una serie de exposiciones en diversos espacios culturales del país, siendo el primero de ellos en la propia **Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao** y posteriormente en el **Museo Nacional Afroperuano**.



Flayers de la Exposición “Catalina Buendía de Pecho, heroína afroperuana” en la Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao

EDUCACIÓN UNIVERSITARIA Y ANTIRRACISTA Y EL PUEBLO AFROPERUANO EN EL CAMPO DE LAS CIENCIAS SOCIALES

Marcos Antonio Batista da Silva¹³

RESUMEN

Este estudio propone analizar los discursos sobre raza y racismo en el ámbito de las ciencias sociales. Para ello, se realizaron entrevistas a profesores y estudiantes de una universidad pública de Lima (Perú), con el fin de conocer el debate académico en torno a temas raciales, culturas académicas y perspectivas epistemológicas en este campo. Las preguntas centrales fueron: ¿cuáles son los discursos predominantes en el estudio de la raza y el racismo en la universidad? ¿Existen transformaciones en las culturas académicas y epistemológicas a partir de la diversidad/interculturalidad?

El marco teórico-metodológico se fundamenta en la teoría de la raza y el racismo, así como en el análisis crítico del discurso de T. Van Dijk, lo que permitió examinar las relaciones de poder en la producción de conocimiento. Los resultados muestran que, en el debate académico, es frecuente reducir o equiparar el racismo con la discriminación racial, por lo que las discusiones suelen mantenerse en un nivel introductorio. Las iniciativas provienen, en gran medida, de miembros de la universidad comprometidos en romper este silencio. En general, los discursos priorizan la diversidad cultural presente en el Perú.

13 Doctorado en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Postdoctorado en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coímbra. E-mail: marcos.psico@yahoo.com.br

INTRODUCCIÓN

Esta ponencia tiene como objetivo debatir algunos temas que identificamos como centrales en torno a la problemática de la raza y el (anti) racismo en la producción de conocimiento, la enseñanza y la construcción de los currículos académicos en las ciencias sociales dentro de la educación superior peruana. Entendemos que la educación antirracista y las tradiciones teóricas que la acompañan abordan cuestiones de raza y racismo como parte de un sistema de opresión —relaciones de poder, exclusión y desigualdad— más allá del reconocimiento de la diversidad cultural. Una educación antirracista aborda temas de raza, justicia social e igualdad racial/étnica; asuntos vinculados al poder y la exclusión, que no se reducen a aspectos culturales, como bien ha señalado Aparecida de Jesús Ferreira (2012).

Por un lado, reconocemos iniciativas (inter)nacionales de producción de conocimiento sobre raza y (anti)racismo en América Latina, surgidas del trabajo histórico de los movimientos sociales de base (movimiento negro/afroperuano, movimiento indígena) y de la implementación de resoluciones y políticas públicas: Resolución 68/237/ONU, Resolución AG/RES.2824 (XLIV-O/14) de la OEA, Censo Nacional 2017 del Perú y el Plan Nacional de Desarrollo de la Población Afroperuana – 2030. Por otro lado, el análisis desarrollado en el ámbito del Proyecto POLITICS ha identificado que el estudio de la esclavitud en el Perú, clave para comprender el racismo en la actualidad, no ocupa un lugar relevante en los currículos académicos.

El proyecto POLITICS¹⁴ analiza cómo se actúa contra el racismo a nivel mundial, nacional y local, y examina procesos de diálogo y conflicto entre grupos de interés y espacios institucionales en contextos específicos. El proyecto tiene dos áreas principales de investigación: a) la producción de conocimiento sobre raza y (anti)racismo en las esferas de las políticas gubernamentales (inter)nacionales, el Estado y la sociedad; b) los procedimientos de denuncia y de movilización conjunta contra la institucionalización del racismo, en relación con la violencia y sus representaciones en los medios de comunicación. Los campos y casos de estudio se desarrollan en los siguientes contextos: las Naciones Unidas; la Organización de Estados Americanos; la Unión Europea; y las instituciones estatales, universidades públicas y movimientos de base en Brasil, España, Perú y Portugal.

Entre sus principales objetivos se encuentran: repensar la gramática de la comparación, que ha privilegiado análisis del racismo basados en la evaluación de “grados de racismo” en distintos contextos nacionales, para centrarse en las relaciones entre diferentes procesos de dominación y contextos geopolíticos; problematizar las implicaciones de las diversas formas de abordar el antirracismo adoptadas por las instituciones del Estado y los movimientos de base; e incentivar perspectivas interdisciplinarias orientadas al análisis del racismo institucional mediante la articulación

14 POLITICS (2017-2023) es financiado por el Consejo Europeo de Investigación (ERC), coordinado por Silvia Rodríguez Maeso, y acogido por el Centro para los Estudios Sociales (CES) Centro para los Estudios Sociales (CES) de la Universidad de Coimbra.

de tres líneas principales de investigación: (i) políticas públicas y contextos (inter)nacionales; (ii) culturas académicas y universidades públicas; y (iii) violencia policial, medios de comunicación y denuncia pública.

Entendemos que, en la sociedad peruana, las discusiones sobre el racismo han sido introducidas principalmente a través del concepto de interculturalidad y de las políticas públicas educativas interculturales, que priorizan un discurso sobre la diversidad cultural presente en el país y mantienen el silenciamiento sobre el racismo sufrido por la población afroperuana. Según Silva y Coelho (2022):

“En muchos casos se sigue observando el enfoque desde la ‘diversidad’, que contiene el riesgo de reproducir los estereotipos descritos por los entrevistados. Al hacer énfasis en un folclore ya estigmatizado, basado en representaciones como la cocina, la danza o la música, no se permite avanzar en las reflexiones sobre la representación política, la construcción de relaciones de poder y las desigualdades” (Silva & Coelho, 2020, p. 122).

En este estudio ilustramos este debate con un extracto de una investigación realizada en el marco del proyecto POLITICS sobre la producción de conocimiento acerca de la raza y el racismo en el campo de las ciencias sociales en una universidad de Lima. Así, al revisar el Plan de Estudios de 2018 de la Escuela de Sociología de dicha universidad, ubicamos un debate sobre diferentes contextos: capitalismo, Estado-nación, patriarcado, movimientos feministas, eurocentrismo, medio ambiente, entre otros. Sin embargo, no encontramos reflexiones sobre la negritud, el racismo estructural o la discriminación racial. En general, en cuanto a la bibliografía requerida, se observa que aún existen vacíos en el debate sobre la negritud y el racismo antinegro, tanto en el Perú como en las “Américas”.

Esto nos lleva a reflexionar sobre la centralidad de lo “andino”, que, si bien es comprensible por los procesos históricos en el Perú, permite cuestionar cómo las nociones de cultura, etnicidad y mestizaje se han movilizado para examinar el racismo institucionalizado y cómo han moldeado la experiencia de diversos pueblos. Por todo ello, consideramos fundamental avanzar en el debate en torno a la enseñanza y la investigación sobre la temática del racismo en la universidad peruana.

Actualmente ya existen algunas iniciativas específicas de profesores que están introduciendo o discutiendo el racismo y el antirracismo en sus disciplinas y cursos, lo cual constituye un hecho positivo. En este sentido, invitamos a los lectores a seguir algunas de las consideraciones de este autor, con especial atención a las culturas académicas y curriculares, con miras a una educación antirracista.

¿Qué desafíos enfrentamos al estudiar la raza, el racismo y el antirracismo en los currículos universitarios de la educación superior peruana en el campo de las ciencias sociales?

AVANCES Y DESAFÍOS: ACCIONES PARA COMBATIR EL RACISMO

Este estudio tiene como objetivo problematizar las implicaciones de los diferentes enfoques del antirracismo adoptados por las instituciones estatales, en particular las universidades y los movimientos de base, así como fomentar perspectivas interdisciplinarias para el análisis del racismo institucional, articulando, por ejemplo, culturas académicas y universidades públicas en el Perú.

En su Asamblea General de 2016, la Organización de los Estados Americanos (OEA) aprobó el Plan de Acción para la Década de los Afrodescendientes en las Américas (2016-2025), proponiendo una serie de acciones para promover la conciencia sobre la situación de las personas afrodescendientes en las Américas con el propósito de asegurar su plena participación en la vida social, económica y política, reafirmando a la vez la Resolución 68/237 de la ONU, que proclamó el período 2015-2024 como el Decenio de los Afrodescendientes.

A pesar de los avances en los ámbitos social, legal e institucional en relación con la promoción de la equidad racial en algunas sociedades (Política Nacional del Pueblo Afroperuano al 2030 - Decreto Supremo N.º 005-2022-MC), entendemos que aún queda mucho por hacer, reforzando el compromiso con la promoción de la equidad racial, la lucha contra el racismo y el impulso de una educación antirracista.

Cuando hablamos de equidad racial, partimos del reconocimiento de que no existe una igualdad real de condiciones y oportunidades en las sociedades contemporáneas, por lo que resulta fundamental repensar la gramática antirracista que ha sustentado prácticas y discursos académicos, así como comprender los términos del debate. El racismo, entendido como un sistema de opresión históricamente arraigado, está siendo cuestionado por instituciones —incluidas las universidades— en torno a las relaciones de poder que configuran el antirracismo. ¿Cuáles son los discursos predominantes sobre la discusión en torno a raza y racismo en una Facultad de Ciencias Sociales de una universidad pública peruana?

Para entender este contexto, recurrimos a autores contemporáneos de la teoría de la raza y el racismo (Quijano, 1992; De la Cadena, 2004; Luciano, 2012; Rochabrún, Drinot y Manrique, 2014; Callirgos, 2015), así como al análisis crítico del discurso de van Dijk (2001), donde “un tipo de investigación analítica del discurso [...] estudia principalmente la forma en que el abuso de poder, la dominación y la desigualdad social se promueven, reproducen y resisten a través del texto y el discurso en el contexto social y político” (van Dijk, 2001, p. 352).

El método incluyó una revisión bibliográfica sobre el tema investigado, complementada con entrevistas realizadas en 2019 y 2022 en la ciudad de Lima (Perú), en el ámbito de una universidad, con docentes

y estudiantes (entrevistados) de una Facultad de Ciencias Sociales que incluye diferentes escuelas académico-profesionales —Antropología, Historia, Sociología— priorizadas en esta investigación.

La Constitución Política del Perú (1993), en su artículo 2, señala: “[...] Toda persona tiene derecho a su identidad étnica y cultural. El Estado reconoce y protege la pluralidad étnica y cultural de la Nación” (p. 5). “[...] el Perú es un país multicultural y multiétnico. Su potencial cultural se basa en numerosas manifestaciones artísticas [...], así como en conocimientos y memorias de diferentes culturas y etnias” (Sandoval et al., 2014, p. 8).

La nación peruana fue ampliamente teorizada a partir de la herencia colonial y la relación con los pueblos indígenas, donde el debate sobre la colonialidad del poder cobró fuerza con los estudios de Aníbal Quijano en la década de 1990. Desde mediados de la década de 1960, este autor ya mostraba preocupación por los temas raciales en el Perú. Así, afirmaba que “la estructura del poder colonial produjo una discriminación social que luego fue codificada como ‘racial’, étnica, ‘antropológica’ o nacional” (Quijano, 1992, p. 12). Coincidimos con sus reflexiones en este punto: la gran mayoría de discriminados son los grupos racializados (afroperuanos, pueblos indígenas).

Zapata y Rojas (2013, p. 60) señalan que “la propensión de la élite económica peruana a realizar trabajos compulsivos con la persistencia de una mentalidad racista-jerárquica [...] se remonta a la época colonial”. Estas reflexiones nos llevan a considerar los procesos de dominación epistemológica que refuerzan la colonialidad del poder. Los afrodescendientes y los pueblos indígenas, de manera constante —salvo excepciones—, siguen apareciendo como objetos de estudio y conocimiento, y muchas veces son excluidos de la condición de sujetos de conocimiento. Son, en muchos casos, quienes reproducen esta práctica, como ya había advertido Guerreiro Ramos (1957) respecto del pensamiento social brasileño.

Partimos de la observación de que el conocimiento académico en sociedades como la brasileña y la peruana aún conserva un fuerte rastro de la permanencia de la colonialidad del poder, en la que las élites blancas/mestizas perpetúan jerarquías raciales sobre poblaciones racializadas (afrobrasileña, afroperuana, pueblos indígenas), especialmente en el ámbito educativo. Entendemos que la descolonización de las universidades es fundamental para transformar las culturas académicas y curriculares. Los movimientos sociales (movimiento negro/afroperuano, movimiento indígena), en la época contemporánea, se han enfrentado a las universidades para descolonizar el conocimiento académico.

A medida que profundizamos nuestra mirada sobre la sociedad peruana, observamos, por un lado, que la imagen del Perú se ha generalizado como uno de los países con mayor diversidad cultural. Esta riqueza, presente desde la época prehispánica, se despliega en la vasta extensión y variedad geográfica del territorio. Además de las poblaciones

originarias, llegaron otros grupos humanos en distintas épocas: españoles y africanos en el siglo XVI, chinos y japoneses en el siglo XIX, y diversos contingentes europeos en tiempos más recientes (Ministerio de Cultura del Perú, 2014, p. 12). Por otro lado, como destacan Zapata y Rojas (2013, p. 60), “la mentalidad oligárquica de la élite dificultaba imaginar a la población indígena, negra y china como trabajadoras libres, y mucho menos concebirlas como ciudadanas, sujetos sucios que participan en el poder político”.

En uno de los últimos censos del INEI (2018), se observó que las grandes diferencias raciales marcan los ámbitos de la vida social peruana, en particular en la población racializada (afroperuanos, pueblos indígenas). Por ejemplo, Alcázar y otros (2020) señalan que las niñas pobres, rurales e indígenas tienen un 91 % más de probabilidades de quedar rezagadas en el acceso a una educación de calidad que sus pares más ricas, urbanas y no indígenas.

Por su parte, Benavides y otros (2015) destacan que la gran mayoría de la población afroperuana no accede a la educación superior. Es decir, “el 11.5 % de los afroperuanos tiene estudios superiores, mientras que este porcentaje es del 22.1 % para la población blanca y mestiza” (INEI, 2018, pp. 142-143), y “del 14.7 % para las personas pertenecientes a pueblos indígenas o nativos de los Andes” (INEI, 2018, p. 55).

Compartimos las reflexiones de Maeso (2015a; 2015b) y de Silva y Coelho (2020):

por un lado, la educación es vista como una esfera crucial debido a la posibilidad de promover cambios en las representaciones culturales, así como en la inclusión de narrativas de personas históricamente excluidas de la producción de conocimiento. Por otro lado, la educación es también un dominio institucional desde el cual las desigualdades y los marcos eurocéntricos se han reproducido y legitimado históricamente (Silva & Coelho, 2020, p. 109).

Hay un número muy reducido de estudiantes afroperuanos en la universidad. En este sentido, coincidimos con las reflexiones de Luciano (2012): la educación es uno de los mecanismos centrales de exclusión que permite comprender las complejidades del racismo institucional y los mecanismos que sostienen la exclusión en la sociedad peruana, afectando principalmente a la población afroperuana y a los pueblos indígenas.

LA INVISIBILIDAD DEL DEBATE SOBRE LOS AFROPERUANOS EN LA UNIVERSIDAD

En el debate teórico sobre el racismo en el Perú es frecuente reducirlo o asimilarlo al concepto de discriminación racial. Essed (1986) conceptualiza la discriminación como “actos que refuerzan y (re)producen

desigualdades raciales y étnicas en la estructura social". Por tanto, la discriminación racista se define en términos de actos y sus consecuencias en el macrocontexto estructural de una sociedad racista (Essed, 1986, pp. 10-11). Si bien la discriminación es uno de los efectos del racismo, no son equivalentes (Luciano, 2012).

Esta ecuación desconoce el carácter estructural del racismo (Almeida, 2019): "[...] el racismo es una forma sistemática de discriminación basada en la raza, que se manifiesta a través de prácticas [...] que generan desventajas o privilegios para las personas, dependiendo del grupo social al que pertenecen" (Almeida, 2019). Compartimos la reflexión de Hall (2003, p. 69) cuando señala que "la raza es una construcción política y social. Es una categoría discursiva en torno a la cual se organiza un sistema de poder socioeconómico, explotación y exclusión, es decir, racismo" (Almeida, 2019, p. 32).

Según Luciano (2012), "la educación es uno de los mecanismos centrales de exclusión para comprender las complejidades del racismo institucional y los mecanismos que la sustentan". Para este sociólogo, la educación ha sido responsable del "blanqueamiento y occidentalización de nuestra cultura e historia" (Luciano, 2012, p. 28). Entendemos que este debate en la universidad es crucial, como ya ha sucedido en algunas instancias y organizaciones afroperuanas.

Silva y Coelho (2020) señalan:

"Si, por un lado, el estudio del racismo y el antirracismo afrocentrado sigue siendo incipiente en la academia, los estudios sobre 'raza' no son un tema nuevo para las universidades peruanas, que se han involucrado desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX en investigaciones académicas relacionadas con la 'raza' en la formación del Estado-nación" (Silva & Coelho, 2020, p. 113).

Asimismo, agregan:

"Cuando el tema es el antirracismo y la producción teórica sobre el racismo, tenemos una paradoja: mientras en la lucha antirracista los afroperuanos son protagonistas [...], permanecen invisibles en la mayoría de estudios académicos sobre el racismo en el Perú, con algunas excepciones de académicos afroperuanos" (Silva & Coelho, 2020, p. 110).

Estos autores analizaron experiencias e informes de miembros de la comunidad académica (docentes y estudiantes de educación superior) en Lima, así como de activistas sociales afroperuanos sobre la producción teórica en torno a la raza, el racismo y el antirracismo en la actualidad. En general, señalan que "el pueblo afroperuano es particularmente invisible en los planes de estudio de las ciencias sociales en las universidades de la capital limeña, así como en la bibliografía producida por los y las afroperuanas" (Silva & Coelho, 2020, p. 108).

Entendemos que el racismo se manifiesta con especial fuerza en las sociedades contemporáneas, particularmente en el Perú contra la población afroperuana, los pueblos indígenas y el grupo denominado “cholo”, quienes, debido al racismo estructural, no logran movilidad social y participan de manera marginal en la economía de mercado, principalmente a través del empleo informal (De la Cadena, 2004).

Los siguientes testimonios ilustran la invisibilidad del debate sobre los afroperuanos en la universidad:

“Esperamos que las ciencias sociales incorporen el tema de los afroperuanos en el plan de estudios y, en algún momento, también queremos tener una Facultad de Estudios Afroperuanos. Es un tema muy importante porque hay mucha información sobre los aportes de la población afroperuana en la construcción de nuestro país” (Zolá, entrevista realizada el 24 de junio de 2019).¹⁵

“Ese título no lo creo; en lo que a mí respecta, no” (Taú, estudiante de Antropología, entrevista realizada el 9 de mayo de 2019).

“[...] no hay una sola clase donde se discuta el tema del racismo en el Perú” (Zaki, estudiante, entrevista realizada el 15 de mayo de 2019).

Cuando se menciona el tema, la mayoría de estudios se centra en análisis históricos, especialmente en la presencia de negros en el Perú durante el período de la esclavitud o en la abolición y la sociedad colonial (Barrantes, 2009; Aguirre, 2005). En este sentido, un profesor de Ciencias Sociales comentó:

“Mi trabajo sobre el tema en el siglo XVIII me interesa porque permite ver cómo los africanos y afrodescendientes se involucran en él, pero también cómo los libres interactúan con el resto de la sociedad y qué está pasando en torno a este tema” (Erick, entrevista realizada el 20 de mayo de 2019).

Otros testimonios apuntan hacia un análisis del racismo en sus manifestaciones contemporáneas:

“En el Perú vivimos en una sociedad tremendamente discriminatoria, racista en todos los sentidos. Me parece importante llevar la discriminación racial, que suele pensarse solo en términos históricos, al debate actual” (Mila, entrevista realizada el 6 de junio de 2019).

“La universidad es una institución social y reproduce lo que ocurre fuera de las aulas. Si el país es racista y sexista, la universidad también lo será, convirtiéndose en un espacio donde se reproducen estos males” (Miles, entrevista realizada el 17 de julio de 2019).

15 Usaremos nombres ficticios para preservar el anonimato de los encuestados.

En relación con la interculturalidad, las experiencias de los entrevistados reflejan distintas posiciones. Por ejemplo:

“[...] existe esta figura de la multiculturalidad, la pluralidad de sociedades” (Venceslau, estudiante de Historia mestizo, entrevista realizada el 9 de mayo de 2019).

“Yo estaba consciente de que la universidad es un espacio seguro porque es multicultural, hay personas que vienen de distintas regiones” (Ravi, estudiante afroperuano de Sociología, entrevista realizada el 10 de junio de 2019).

“[...] en cuestiones de racismo acá en la Facultad de Sociales, específicamente, yo no lo he visto” (Akira, estudiante nikkei de Antropología, entrevista realizada el 11 de mayo de 2019).

“[...] luego cursos que nos permiten entender esto desde diferentes perspectivas. Desde la interculturalidad, donde se problematizan las desigualdades pensadas desde el racismo, se siguen buscando alternativas” (Noah, estudiante quechua de Antropología, entrevista realizada el 19 de mayo de 2019).

Por otro lado, un profesor expresó una visión crítica:

“Hemos tenido varias discusiones sobre lo que promueve la interculturalidad y lo que propone la educación antirracista. La interculturalidad, planteada también desde visiones blancas, se presenta como actitud y voluntad de reconocer la diversidad y convivir con tolerancia. Me parece un enfoque muy suave. En cambio, la educación antirracista propone otra discusión: considera que el espacio educativo es un espacio político y que las personas deben ser formadas comprendiendo la especificidad de los asentamientos racializados y las estructuras de poder. Todavía no estamos en ese punto. Incluso en la universidad hay tolerancia y reconocimiento, pero poca acción frente al problema racista” (Aurora, entrevista realizada el 17 de junio de 2019).

En síntesis, algunos discursos consideran que “la universidad es un espacio libre de racismo” y que la “interculturalidad” puede ser una vía de búsqueda de alternativas. Sin embargo, como señala Ferreira (2012, p. 278), “el concepto de educación antirracista menciona explícitamente cuestiones de raza y justicia social, igualdad racial/étnica, cuestiones relacionadas con el poder y la exclusión, y no se limita a aspectos culturales”.

Santos (2009, p. 7) también plantea: “¿Qué posibilidades hay para un diálogo intercultural cuando una de las culturas presentes fue moldeada por agresiones masivas y continuas contra la dignidad humana perpetradas en nombre de la otra cultura?”.

Finalmente, uno de los entrevistados (Pedro) destacó la necesidad de debatir la blanquitud. Este concepto ha sido abordado por autores como Lourenço Cardoso, James Baldwin, Alberto Guerreiro Ramos, Frantz Fanon, Lia Schucman, Ruth Frankenberg y Maria Aparecida Bento, entre otros. Según Bento (2005), la blanquitud se refiere a un conjunto de prácticas culturales normalmente no nombradas ni reconocidas. Como lugar de poder, se articula en instituciones —universidades, empresas, agencias gubernamentales— que, al ser conservadoras y reproductivas, crean un contexto propicio para mantener desigualdades. Bento (2005) sostiene que la blanquitud es un territorio del silencio, la negación, la interdicción, la neutralidad, el miedo y el privilegio, subrayando su dimensión ideológica. Así, el espacio educativo en las sociedades contemporáneas, salvo raras excepciones, continúa siendo percibido como un lugar que preserva jerarquías raciales.

EL TEMA DEL RACISMO EN LA UNIVERSIDAD

En *El racismo peruano*, Oboler y Callirgos (2015) resumen la genealogía del racismo en el Perú, considerando el debate sobre la paradoja del mestizaje. Oboler (2015, p. 60) cita a Callirgos para resaltar que “junto con la noche del mestizaje, la ideología del blanqueamiento ha confundido la prueba de identidad racial peruana”. Para uno de nuestros entrevistados¹⁶:

Así es, el mestizaje acá claramente esconde el racismo y también la afirmación de la identidad con un pueblo originario o con un grupo étnico específico... La gente prefiere decir “soy mestizo”. “Soy mestizo” también puede significar “no soy nada, no tengo afiliación étnico-cultural, no me comprometo ni con los afros ni con los indios, porque yo ya soy mestizo, a pesar de que tenga ancestros afro o indígenas”. Entonces, el mestizaje ha terminado siendo una política identitaria que silencia y oculta la jerarquía, los conflictos y la identidad propia, así como las políticas afirmativas de identidad (Silva, 2021, p. 89).

Juan Carlos Callirgos sostiene que el mestizaje es “un discurso aparentemente democratizador, pero que le sirve a la élite para negar el racismo existente en el Perú”. Por su parte, según Callirgos (2015, p. 136), “el racismo en el Perú se entrelaza con otros factores, como la etnia, la clase social, la educación, etc.”. Según Agüero (2015, p. 12), “el racismo es una experiencia que basta, pero más se construye sobre una red de relaciones clasistas, de género, étnicas y de poder que inciden en su propia institucionalidad, porque no hay ley”. Observamos un contexto marcado por la división racista del trabajo y el eurocentrismo: “el racismo es la estructuración de patrones capitalistas de apropiación/expropiación del trabajo, la tierra y el conocimiento. Y hay que superarlo” (Gomes y Laborne, 2018, p. 2). Desde Almeida (2019, p. 32), entendemos que “el

16 <https://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2021/11/Entrevista-Marcel-Velazquez.pdf>

racismo es una forma sistemática de discriminación basada en la raza, que se manifiesta a través de prácticas [...] que culminan en desventajas o privilegios para las personas, según el colectivo al que pertenezcan”.

Nuestra investigación muestra que, desde la infancia, el racismo institucional ha estado presente en la trayectoria educativa de los niños y adolescentes, en particular de los afroperuanos. Como argumenta Essed (1986), las prácticas racistas incluyen todos los actos, verbales, no verbales y paraverbales, que resultan en consecuencias desfavorables para la población afroperuana, especialmente en el campo educativo. Esto se evidencia en el siguiente testimonio de un estudiante afroperuano:

“Sucio”, “que no se bañan”. Creo que las palabras dentro del lenguaje colonial, como que “el negro solo piensa hasta las 12 [horas]”, en el colegio, con los mismos profesores, también ha sido muy marcado. Eso en el colegio mío pasaba mucho. O sea, alguien se equivocaba y decían: “Ah, es que ellos solo piensan hasta las 12”. Pero luego podemos entender de dónde viene esta connotación, que era porque para las personas afrodescendientes aquí los castigos consistían en exponerlos hasta el mediodía, donde el sol les daba, para que después se murieran. Los dejaban sin alimentos en la época de la esclavitud si se portaban mal, si miraban al patrón de frente o desobedecían. Los dejaban sin alimentos, sin ropas, expuestos al sol todo el día, y mayormente morían casi al mediodía cuando el sol era más fuerte, deshidratados, sin comer ni beber agua. Por eso, después esta historia de que “el negro solo piensa hasta las 12”, porque a las 12 ya muere, ya no piensa, ya no existe. Y esto pasó a ser como la típica broma racista que se escucha en los colegios (Thiago, entrevista realizada el 8 de junio del 2019).

Desde esta perspectiva, “el racismo institucional equivaldría a acciones y políticas institucionales capaces de producir y/o mantener la vulnerabilidad de individuos y grupos sociales victimizados por el racismo” (Werneck, 2016, p. 543). Según este autor, “el racismo institucional es la dimensión más desatendida del racismo, desplaza la dimensión individual y establece la dimensión estructural, correspondiente a formas organizativas, políticas, prácticas y normas que resultan en tratamientos y resultados desiguales” (Werneck, 2016, p. 541).

Esta discusión nos remite a las políticas públicas de educación implementadas en el sistema educativo en Brasil, en particular la Ley nº 10.639/2003 (Historia y Cultura Afrobrasileña) y la Ley nº 11.645/2008 (Historia y Cultura Afrobrasileña e Indígena), así como las *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana* (Brasil, 2004). En este sentido, cuando el entrevistado enfatiza la formación docente, cabe destacar uno de los elementos de estas directrices:

“Es necesario subrayar que tales políticas también apuntan al derecho de los negros [...] a asistir a cada nivel de educación,

en las escuelas [...], guiados por profesores calificados para la enseñanza de las diferentes áreas de la educación; capacitados para enfrentar las tensas relaciones producidas por el racismo y la discriminación, sensibles y capaces de liderar la reeducación de las relaciones entre diferentes grupos étnico-raciales, es decir, entre descendientes de africanos, europeos, asiáticos y de los pueblos indígenas” (Brasil, 2004, p. 11).

Entendemos que la formación del profesorado, a través de políticas y programas gubernamentales a nivel nacional, regional y local, es indispensable para garantizar una educación de calidad para todos, así como el reconocimiento y la valoración de la historia, cultura e identidad de los descendientes de africanos.

La presencia del racismo como práctica social repetida representa un obstáculo para la reducción de las desigualdades raciales, que solo pueden combatirse con la movilización de esfuerzos específicos. Según Córdova (2018, p. 7), “la discriminación en el Perú es de ‘dominio público’. Por tanto, el término se utiliza con frecuencia en los diferentes ámbitos de la sociedad [...] son los medios de comunicación y la sociedad, más que la academia, los que vienen denunciando este tema, con miras a políticas públicas antidiscriminatorias”.

Desde la década de 1930, la academia viene profundizando las discusiones sobre la problemática indígena y continúa hoy con teorías de clases sociales, etnicidad, racismo, exclusión social, entre otras (Córdova, 2018, p. 8). Así, la temática de la discriminación en el Perú ha sido objeto de estudios de varios autores, muchos de los cuales se dedican a explicar el fenómeno del racismo, la discriminación o la exclusión desde una perspectiva histórica y teórica. Entre estos autores se encuentran Gonzalo Portocarrero, Wilfredo Ardito, Nelson Manrique, Marisol de la Cadena, Adolfo Figueroa, Juan Carlos Callirgos, Guillermo Nugent, Patricia Ames, Luba Kogan, Néstor Valdivia, entre otros.

En concreto, cuando el tema está relacionado con la exclusión social, el racismo, la desigualdad y la discriminación, Córdova (2018, p. 16) señala que “existen estudios que proponen tres categorías analíticas que, al estar interrelacionadas, ayudan a comprender la dinámica social de la discriminación: exclusión social, etnia, raza y racismo”. Destacan, entre otros aportes, las discusiones de Rochabrún, Manrique y Drinot (2014), en el libro *Racismo, ¿solo un juego de palabras?*¹⁷ Allí los autores actualizan el debate sobre el racismo en la sociedad peruana.

En este debate, Rochabrún (2014) muestra su divergencia con la forma en que la academia ha tratado el tema del racismo para describir la situación de la sociedad peruana. Para él, el problema “reside en una

17 El libro surge de un debate sobre el racismo y la desigualdad en la historia del Perú organizado por el Ministerio de Cultura del Perú: “Diversidad Cultural”. Este fue organizado por el Viceministerio de Interculturalidad, con la participación del historiador Paulo Drinot y el sociólogo e historiador Nelson Manrique, agregado a un texto de crítica del sociólogo Guilherme Rochabrún, quien participó en este evento.

gestión conceptual que tuvo [...] desde la colonización española, al mismo tiempo, hace declaraciones según las cuales todo seguiría igual, de modo que el racismo pasa a formar parte de una herencia colonial” (Rochabrún, 2014, p. 15). Lo que Rochabrún critica son las tendencias recientes en los debates sobre el racismo en el Perú que desconocen los cambios sociales; así, según su lectura, establecen un vínculo intangible e inmutable entre el racismo y la herencia colonial. Para el autor, la colonización española no dependió del fenotipo como marcador racial y, por tanto, el argumento de que el Estado se basa en la discriminación racial no es válido.

Por su parte, Manrique (2014) afirma que el racismo es “una construcción histórico-social que depende de múltiples determinaciones históricas, como las correlaciones sociales (racismo contra minorías étnicas)” (p. 80). Aun así, según el autor, “el racismo cambia con las transformaciones que sufre la realidad social histórica y con los cambios en las correlaciones sociales. Asimismo, el racismo antiindígena no es el mismo que se construye contra otros grupos: ‘negros’, ‘asiáticos’, ‘cholos’” (p. 80). Así, según Manrique, el racismo nunca se apoyó solo en diferencias biológicas, sino que incorpora diferencias culturales discursivas, con marcadores como la religión, la vestimenta y el idioma. Es la naturalización de estas diferencias como inmutables lo que perpetúa el racismo.

Drinot (2014) también se aparta de la crítica de Rochabrún al proponer abandonar la palabra “racismo” y hablar simplemente de “discriminación”. Para Drinot esta no sería una solución, “porque es obvio que hay diferentes tipos de discriminación, y uno de esos tipos es la discriminación racial; es decir, discriminación basada en la idea de diferencia racial” (p. 32). Además, compartimos sus reflexiones cuando afirma que “el debate sobre el racismo en el Perú, tanto en el ámbito académico como fuera de él, es esencial” (Drinot, 2014, p. 44).

En general, las discusiones sobre el racismo en el ámbito académico muestran que este se encuentra presente en todos los ámbitos de la vida cotidiana de la sociedad peruana y que “sus consecuencias sociales tangibles son la discriminación y exclusión social [...]. E incluso cuando se reconoce a nivel teórico o legal, sus manifestaciones en la vida cotidiana son ignoradas, negadas o invisibilizadas” (Córdova, 2018, p. 20).

CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo buscamos responder, en términos generales, a dos preguntas. La primera se refiere a los discursos predominantes sobre los estudios de raza y racismo en una universidad pública del campo de las ciencias sociales de la capital limeña. La segunda aborda las posibles transformaciones en las culturas académicas y epistemológicas a través de los discursos de la “diversidad y/o interculturalidad” en la universidad investigada.

Así, comprendemos que los discursos predominantes sobre los estudios de raza y racismo en el campo analizado, recogidos a través

de entrevistas con la población académica (docentes y estudiantes), de documentos públicos (planes de política educativa) y de la revisión bibliográfica, muestran que en la sociedad peruana existe una frecuente reducción o equiparación del racismo al concepto de discriminación racial. Si bien la discriminación es uno de los efectos del racismo, ambos no son equivalentes, como tampoco lo es la especificidad estructural del racismo.

Por un lado, los discursos recogidos revelan que los estudios sobre racismo aún son introductorios. A menudo se deben a iniciativas de estudiantes que, al despertar interés en el tema, han promovido algunos debates (seminarios). Estas son propuestas impulsadas, en particular, por el movimiento de jóvenes afroperuanos dentro de la universidad, que buscan romper con las dinámicas de omisión y asumir el compromiso de una educación antirracista. También se expresan mediante estudios que abordan el análisis histórico (esclavitud/abolición) o mediante temáticas centradas en la diversidad. Por otro lado, si bien hemos señalado iniciativas concretas que incluyen discusiones sobre raza y género, diversidad y racismo, entendemos que es fundamental llevar el debate más allá del contexto histórico, para contemplar los problemas que el racismo y otras formas de discriminación generan en el presente.

Las desigualdades sociales y raciales que atraviesan el campo educativo parecen reforzarse con políticas públicas de carácter universalista, que reflexionan poco sobre la universidad y la formación de docentes (primaria, secundaria), lo que termina generando barreras de acceso y permanencia para poblaciones racializadas, especialmente en la educación superior. Además, se identifican vacíos en las matrices curriculares que sugieren la necesidad de cambios en las culturas académicas y epistemológicas (planes de enseñanza, bibliografía producida y utilizada), con el fin de reconocer y valorar la historia, cultura e identidad de los afrodescendientes.

En esta línea, destacamos un segundo punto observado, relacionado con la hipótesis de que las transformaciones en las culturas académicas y curriculares podrían expresarse a través de la temática de la “diversidad y/o interculturalidad”. En este sentido, notamos, por un lado, discursos (institucionales y académicos) que tienden a valorar la diversidad cultural presente en el Perú, con énfasis en la interculturalidad. Por otro, iniciativas específicas de la comunidad académica que buscan contribuir a la descolonización del conocimiento, incorporando saberes silenciados mediante una educación antirracista que incluya la discusión sobre raza, racismo, justicia social y equidad racial (Ferreira, 2012). Es decir, avanzar hacia reflexiones sobre la representación política, la construcción de relaciones de poder, las desigualdades raciales y el racismo.

También subrayamos, a partir de la literatura (Espinosa, 2017), que la implementación de programas y universidades interculturales puede constituir una alternativa a la educación superior. Por un lado, ello representa un esfuerzo hacia una propuesta intercultural; por otro, aún queda mucho por hacer, pues las universidades enfrentan limitaciones en sus culturas académicas y epistemológicas, incluida la lucha contra

el racismo institucional (Espinosa, 2017), dado que la producción de conocimiento es también un campo de disputa, como ocurre en otras universidades “tradicionales”.

Otro aspecto observado está relacionado con el debate sobre desigualdad, género y raza. Los testimonios recogidos señalan avances en la discusión, al reconocer que los grupos racializados tienen demandas específicas que no pueden ser atendidas si la cuestión de género no incorpora sus particularidades. Este hecho puede considerarse un signo de avance en el debate sobre las desigualdades en la sociedad peruana. Como afirma Patricia Ames (2011, p. 229), en el Perú “las jerarquías sociales han estado fuertemente definidas por bases culturales y raciales. Las diferencias étnico-raciales se han utilizado para naturalizar y legitimar las desigualdades sociales, económicas y políticas”.

BIBLIOGRAFÍA

AGÜERO, José Carlos

2015 “Introducción”, en Oboler, Suzanne Oboler; Juan Carlos CALLIRGOS (eds.), *El racismo peruano-Debate a partir del conversatorio: Racismo y desigualdad en la historia del Perú*; Lima, Ministerio del Cultura, págs. 11-15.

AGUIRRE, Carlos

2005 “Prólogo”, en Marcel Velázquez Castro (ed.), *Las máscaras de la representación: el sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, págs. 9-15.

ALMEIDA, Silvio

2019 *Racismo estrutural*, São Paulo, Sueli Carneiro; Polém.

AMES, Patricia

2011 “Cultura y desigualdad: discriminación, territorio y jerarquías en redefinición”, en Julio Cotler; Ricardo Cuenca (eds.), *Las desigualdades en el Perú balances y críticas*, Lima, IEP, págs. 255-274.

BARRANTES, Maribel Arrelucea

2009 *Replanteando La Esclavitud: Estudios de etnicidad y género en Lima Borbónica*, Lima, Cedet.

BENAVIDES, Martin, León, Juan, Espezúa Lucia y Wangeman, Alejandro

2015 *Estudio especializado sobre población afroperuana (EEPA)*, Lima, Ministerio de Cultura, GRADE.

BENTO, Maria Aparecida Silva

2005 “Branquitude e poder: a questão das cotas para negros”, en *Simposio Internacional do Adolescente*, 1., São Paulo < http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100005&lng=en&nrm=abn [Consulta: febrero de 2022].

BRASIL

2003 “Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003”, *Diário Oficial da União* <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm > [consulta septiembre de 2021].

2004 Parecer CNE/CP 003/2004. Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2004 < https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/view/CNE_003.pdf?query=etnico%20racial > [consulta mayo de 2023].

2008 Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, *Diário Oficial da União* <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm> [consulta mayo de 2023]

CALLIRGOS, Juan Carlos

2015 “El racismo peruano”, en Suzanne Oboler; Juan Carlos Callirgos (eds.), *El racismo peruano- Debate a partir del conversatorio: “Racismo y desigualdad en la historia del Perú*, Lima, Ministerio de Cultura, págs. 83-152.

DE LA CADENA, Marisol

2004 *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

DORIVAL CÓRDOVA, Rosa

2018 *Discriminación en el Perú: Acercamiento bibliográfico*, Lima, Universidad del Pacífico.

DRINOT, Paulo

2014 “Una vana pretensión: negar el racismo en el Perú” en Pablo Sandoval; José Carlos Agüero (eds.), *Racismo, ¿solo un juego de palabras?* Lima, Ministerio de la Cultura del Perú, págs. 30-48.

ESPINOSA, O.

2017 “Educación Superior para indígenas de la Amazonía peruana: balance y desafíos”, *Anthropologica*, vol. 35, núm. 39, págs. 99-122.

ESSED, Philomena

1986 *The Dutch as an everyday problem: some notes on the nature of white racism*, Amsterdam, Centre for Race and Ethnic Studies.

FERREIRA, A.

2012 "Educação antirracista e práticas em sala de aula: uma questão de formação de professores", *Revista de Educação Pública*, vol. 21, núm.46, págs. 275-288.

HALL, Stuart

2003 *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

Instituto Nacional de Estadística e Informática. INEI

2018 *Resultados Definitivos dos Los Censos Nacionales 2017*, Lima, INEI < <http://censo2017.inei.gob.pe/resultados-definitivos-de-los-censos-nacionales-2017/>> [Consulta: agosto de 2021].

LUCIANO, José

2012 *Los Afroperuanos: Racismo, discriminación e Identidad*, Lima, Centro de Desarrollo Étnico.

MANRIQUE, Nelson

2014 "Racismo: una mala palabra. Acerca de un texto de Guillermo Rochabrún", en Pablo Sandoval; José Carlo Agüero (eds.), *Racismo, ¿solo un juego de palabras?* Lima, Ministerio de la Cultura del Perú, págs. 49-86.

OBOLER, Suzanne

2015 "El mundo es racista y ajeno. Orgullo y prejuicio en la sociedad limeña contemporánea", en Juan Carlos Callirgos; Suzanne Oboler (eds.), *El racismo en el Perú: debate a partir del conversatorio: "Racismo y desigualdad en la historia del Perú"*, Lima, Ministerio de Cultura, págs. 45-82.

Organização das Nações Unidas-ONU

2013 Resolução nº 68/237<http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2015/07/N1362881_pt-br.pdf> [consulta septiembre de 2022].

Organização dos Estados Americanos- OEA

Reconhecimento da Década Internacional dos Afrodescendentes - AG/RES. 2824 (XLIV-O/14) < https://www.oas.org/dil/AG-RES_2824_XLIV-O-14.pdf> [consulta mayo de 2023].

PERÚ

1993 "Constitución Política del Perú" < http://spij.minjus.gob.pe/content/publicaciones_oficiales/img/Const-peru-oficial.pdf> [consulta septiembre de 2022].

2022 Decreto Supremo que aprueba la Política Nacional del Pueblo Afroperuano al 2030- DECRETO SUPREMO N° 005-2022-MC < <https://transparencia.cultura.gob.pe/sites/default/files/transparencia/2022/06/decretos-supremos/pnpaal2030.pdf>>[consulta: mayo de 2023].

201 *La Diversidad Cultural en el Perú*. Lima, Ministerio de la Cultura del Perú.

QUIJANO A.

1992 "Colonialidad y modernidad/racionalidade", *Revista Perú Indígena*, vol.13, núm.29, págs. 11-20.

RAMOS, Alberto Guerreiro

1957 *Introdução crítica à sociologia brasileira*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

ROCHABRÚN, Guillermo

2014 "Una vana pretensión: ser racista en el Perú", en Pablo Sandoval; José Carlos Agüero, (eds.), *Racismo, ¿solo un juego de palabras?* Lima, Ministerio de la Cultura del Perú, págs. 13-29.

SANDOVAL, Pablo; Agüero, José Carlos (eds.)

2014 *Racismo, ¿solo un juego de palabras?* Lima, Ministerio de la Cultura del Perú.

SANDOVAL, Pablo, Muñoz, Rocío, Agüero, José Carlos, Oré, Gustavo y Torrejón, Sandra

2014 *La Diversidad Cultural en el Perú*, Lima, Ministerio Del Cultura del Perú.

SANTOS, B.

2009 "Direitos humanos: o Desafio da Interculturalidade", *Revista de Direitos Humanos*, núm.2, págs. 10-18.

SILVA, M.; Coelho, Luana

2020 "El racismo anti-negro y la (in)visibilidad del pueblo afroperuano en la universidad", *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, vol. 5, num 5, págs. 108-125.

SILVA, Marcos

2021 "Diálogos literarios contemporáneos y antirracismo: entrevista con Marcel Velázquez Castro", *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, vol.6, num.6, págs. 86-92.

VAN DIJK, Teun A.

2001 "Critical discourse analysis", en Deborah Schiffrin, Deborah Tannen, y Heidi Hamilton (eds.), *Handbook of discourse analysis*, Blackwell, págs. 352-371.

WERNECK, J.

2016 "Racismo institucional e saúde da população negra. Saúde e Sociedade", *Saúde Soc*, vol.25, núm. 3, págs. 535-549.

ZAPATA, Antonio; Rojas, Rolando

2013 *¿Desiguales desde siempre? Miradas históricas sobre la desigualdad*, Lima, IEP.

RESISTENCIA AFROPERUANA EN EL BARRIO DE MALAMBO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX

Luis Ricardo Carrera Domínguez¹⁸

RESUMEN

Malambo, histórico barrio limeño ubicado en el distrito del Rímac, es una zona conocida por ser cuna de grandes exponentes de la música criolla y el fútbol peruano nacidos en esta parte de la ciudad, razón por la cual creció la fama de este barrio. Es reconocido principalmente por su arte y sus tradiciones, pero, al mismo tiempo, la historia de este espacio capitalino ha estado marcada por un carácter marginal impregnado desde sus inicios, algo que le valió para ser estigmatizado por el resto de limeños, quienes solo veían lo negativo del barrio sin conocer a fondo las razones de tal marginalidad ni las dificultades que atravesaban quienes habitaban sus calles. En contraste con esta visión superficial de lo que fue Malambo, este escrito busca enfatizar la interacción social que allí se generó a lo largo de los años, los actores que la gestaron, su lucha ante la adversidad a través de distintos mecanismos y el valor histórico que el barrio tiene hasta nuestros días.

Del mismo modo, se intenta destacar momentos de trascendencia para el lugar en la primera mitad del siglo XX, periodo reconocido por su tradición criolla y en el que ocurrieron acontecimientos que hicieron de Malambo un espacio de lucha y articulación con otros barrios con las mismas dificultades. La participación afroperuana, que aun era el componente étnico dominante en este espacio rimense, fue determinante

18 Egresado de la carrera de sociología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con experiencia en la docencia y en la investigación académica en el campo de las ciencias sociales.

Ha participado en las Jornadas Contra el Racismo de la organización "Afroindoamérica Red Global Antirracista" exponiendo sobre la problemática afrodescendiente desde el punto de vista peruano. Del mismo modo, desarrolló el aporte del legado africano en el país en el V Coloquio de Estudiantes de Sociología de la UNMSM.

Actualmente continúa realizando investigaciones en torno a la herencia africana y su repercusión en el Perú, publicando algunas de ellas en su blog "Bajo el payandé", espacio en el que continúa desarrollando la temática afro, enfocada en el contexto local.

en estos momentos de lucha, aunque invisibilizada con el pasar de los años. Una razón más para evidenciar lo que significó Malambo para la historia de la población negra del país.

PALABRAS CLAVE

Barrio, historia, afroperuano, resistencia, identidad, historia, exclusión, proletariado, criollismo.

ASPECTOS HISTÓRICOS

Lima a inicios del siglo XX

La capital peruana iniciaba esta centuria siendo una ciudad con 150 000 habitantes, rodeada de haciendas y huertas, adaptándose a transformaciones urbanas como la iluminación y el tranvía eléctrico y que contaba con una distribución de la ciudad en 9 distritos, según el censo de Lima de 1908, siendo los más resaltantes el V, el VIII y el IX, por ser las zonas pobres de la ciudad, siendo el distrito IX el correspondiente al barrio de Malambo. Estos sectores de la ciudad de Lima se caracterizaron por ser zonas con casas de adobe, con poco o nulo acceso a los servicios de agua y desagüe y por ser un espacio tugurizado, ya que cada vecindad (es decir cada callejón con 20 departamentos aproximadamente) albergaba entre 40 y 50 personas, las cuales vivían en condiciones insalubres que las volvían propensas a enfermedades.

Innovaciones tecnológicas como el alumbrado eléctrico, el paso del tranvía jalado por caballos al tranvía eléctrico y la aparición del automóvil, vino de la mano con una transformación de la ciudad, en la que se inició un proceso de saneamiento y pavimentación de calles que trajo consigo la construcción de parques, avenidas, monumentos y hospitales que cambiaron radicalmente la fisonomía de Lima. Los procesos migratorios eran una constante tanto desde el exterior como del interior del país, dando como resultado una diversidad poblacional en la capital, donde cada población migrante dejaba su huella tanto en los aspectos culturales de la ciudad como en su arquitectura, en la que estilos europeos, chinos, andinos, etc. se superponían el uno al otro al momento de levantar viviendas y demás edificaciones, un aparente desorden arquitectónico que se conocería como el “estilo huachafo”, nombre dado a esta mezcla de legados.

Por otra parte, la población limeña que recibió el siglo XX vivía bajo la influencia extranjera, en especial la clase alta. Esta élite limeña adoptaba lo proveniente de Europa y Estados Unidos como el modelo a seguir, pues del exterior también asimilaban patrones estéticos y el estilo de vida que imponían las marcas extranjeras. Mientras tanto, los sectores

populares de la ciudad, excluidos del progreso capitalino, se mantenían en los distritos mencionados buscando la manera de enfrentar la pobreza y la marginación de la que eran víctimas y reafirmando las expresiones culturales aprendidas en sus barrios. Es justamente en esta Lima excluida en donde podemos hallar al espacio urbano que protagoniza este relato.

Breve historia de Malambo

En tiempos prehispánicos, el espacio en el que fue levantado el barrio de Malambo (un área ubicada en la margen derecha del río Rímac, próxima a la Plaza Mayor de Lima) era habitado por los indios yungas, quienes tras la llegada de los españoles a inicios del siglo XVI, fueron desplazados de su lugar de residencia pues los invasores hispánicos decidieron que la zona, que se hallaba cruzando el río, sería destinado a ser almacén de residuos y prisión de los esclavos que traían de África, razón por la que a partir de este momento, el lugar que ocuparía Malambo sería un espacio marginal.

El que la parte de la ciudad que se hallaba cruzando el río Rímac haya sido convertida en basural, fue algo perjudicial para los esclavos ubicados ahí, ya que al estar en contacto directo con tamaña insalubridad, hizo que estos contraigan enfermedades como la lepra, algo que terminó de ahuyentar a los pocos indios yungas que aún quedaban. Fue así que el área en cuestión se ganó la fama de ser un lugar de negros leprosos, fama que no solo se difundió por toda la Ciudad de los Reyes (primer nombre de la Lima colonial) sino que, además, convirtió el lugar en un sitio indeseable por la nobleza y los llamados vecinos notables de aquel entonces.

Con el paso de los años, parte de la descendencia de estos primeros esclavos fue ganando su libertad, pero su origen africano hacía que sigan siendo víctimas del racismo y la exclusión social, por lo que tuvieron que seguir con sus vidas en ese lugar en el que ya habían sido sembrados árboles de propiedades curativas que crecían en varias partes de la costa del Pacífico, denominados malambo (de ahí el nombre del lugar) y en el que los viejos galpones que sirvieron de depósito de esclavos, se habían convertido en estrechos conjuntos habitacionales llamados callejones, la vivienda tradicional de aquel espacio que ya se había constituido como el barrio de Malambo.

Para los años posteriores a la independencia, parte de la descendencia de los primeros esclavos había ganado su libertad, pero su origen africano los hacía víctimas del racismo y la exclusión heredada del Virreinato, por lo que debieron mantenerse en este barrio estigmatizado por la Lima republicana. Así, estos afroperuanos post independencia se dividieron entre los que optaron por ganarse la vida ejerciendo labores poco remuneradas y aquellos que, ante la marginación, decidían ir por el camino de la delincuencia. Esta situación llevó a pensar que Malambo era refugio de bandoleros que asediaban los alrededores del cercado de Lima, algo que reforzó el prejuicio de los limeños ajenos al barrio.

Pero fue también durante el siglo XIX, que empezaría a surgir algo que realzaría para bien la fama de Malambo: su tradición criolla. Esto se

dio gracias a la aparición de vecinos de gran talento que desarrollaron el arte de la décima y la ejecución de instrumentos con los que entonaban cantos como el *amor fino* y estilos musicales como la zamacueca (madre de la marinera), ritmos con los que aquellos afroperuanos mitigaban la carga laboral y el prejuicio del que eran víctimas y, al mismo tiempo, daban realce a su lugar de nacimiento.

Malambo en el siglo XX

Al empezar el siglo XX, el barrio de Malambo tenía un componente étnico mayoritariamente afroperuano, producto de lo acontecido en el lugar durante el tiempo colonial, motivo por el cual era considerado como un “barrio negro” por el común de la gente en ese entonces. Existía también población mestiza y migrantes andinos que habitaban los callejones del barrio, pero eran una minoría al inicio del siglo que terminaba acoplándose a la dinámica social de la mayoría negra. En esta población aún mayoritaria, se mantenía esa división entre los que desempeñaban oficios y los que integraban el mundo del hampa, ya que el cambio de siglo no significó una mejora en la condición de vida de los malambinos. En lo que respecta al sector inmerso en la delincuencia, resalta en esta época la historia de personajes que pasaron a la posteridad como *Carita* y *Tirifilo*, hampones que allá por 1915, afrontaron sus rencillas personales por medio del duelo, práctica ejecutada solo por los hombres de la aristocracia. Por tal motivo, este hecho se convirtió en noticia nacional para bien y para mal, pues, así como el mediatismo del duelo dio notoriedad al barrio, esta cobertura les sirvió a muchos para reafirmar una visión negativa del lugar.

Y así como no pudo librarse de ser estigmatizado por el resto de limeños, Malambo tampoco pudo librarse de las pésimas condiciones de vida con las que fue erigido siglos atrás. Aquellos callejones que abarcaban todo el barrio carecían de servicios básicos como agua potable y desagüe, por lo que este espacio era un foco de infección debido al cúmulo de desperdicios que se juntaba en los alrededores. Esta contaminación traía entre sus consecuencias, una serie de enfermedades que afectaba a gran parte de Malambo, siendo la población infantil la más afectada. Entre las enfermedades más recurrentes se tuvo a la tuberculosis, el lupus, la tifoidea y la anemia, males que se propalaban como resultado de la combinación de la contaminación del ambiente y la mala alimentación de los vecinos por la pobreza en la que estaban inmersos. Un panorama de terror al cual los vecinos tuvieron que enfrentar por su propia cuenta, ante el abandono de las autoridades.

RESISTENCIA MALAMBINA

En medio del deplorable nivel de vida, el abandono estatal, la delincuencia imperante y el estigma social, los integrantes del barrio intentaron distintas formas de contrarrestar el entorno tan hostil en el que vivían. Fue así que los integrantes del barrio terminaron valiéndose de la

labor que les tocara ejercer o de sus propias habilidades para confrontar la adversidad que sufrían en su propio espacio y forjar un mejor futuro para ellos y sus familias. La resistencia llevada a cabo por los afroperuanos de Malambo no se trató de un ataque al *statu quo*, sino de una serie de esfuerzos por no sucumbir ante las dificultades que siglos de exclusión, racismo y abandono habían impuesto sobre esa parte de la capital.

De esta manera, podemos señalar que la *negritud* malambina de las primeras décadas del siglo XX (en unión con vecinos de otros componentes étnicos) llevó a cabo una resistencia por medio de 2 frentes:

Laboral: que comprende la especialización en un determinado oficio, formación de negocios propios, trabajo en las fábricas y la organización sindical.

Cultural: en este rubro entran a tallar aspectos como el desarrollo del arte musical negro, la difusión de la gastronomía del lugar y elementos unificadores del barrio como el deporte y la religión.

1) Resistencia laboral

La vida que llevaban los afroperuanos de Malambo no era muy distinta de la vivida por el resto de integrantes de la comunidad negra en el país. El ser descendientes de aquellos que por siglos constituyeron el último nivel de la escala social (tanto en el Virreinato como en el Perú republicano) fue una carga llevada a costas dentro de una sociedad que pese a bordear su centenario, su raciocinio había quedado estancado en el tiempo colonial y por tal motivo, los negros de Abajo el Puente, al igual que el resto de la descendencia de bozales y libertos, quedaban al margen de una buena educación y trabajos bien remunerados. Por ello, elegían como medio de subsistencia, el dedicarse a oficios que estén a su alcance. Estas labores eran por lo general heredadas de sus padres o conseguidas por un pago sujeto a la voluntad del empleador.

Los tipos de oficios ejercidos por los afroperuanos de inicios de siglo XX, eran variados y segmentados de acuerdo al género de cada persona. De esta manera fue que muchos miembros del barrio ejercían labores como la de panadero, albañil, chofer, zapatero u obrero, en el caso del hombre. Por el lado de la mujer, las labores encomendadas a ella eran oficios como el de cocinera, costurera, lavandera e incluso obrera, al igual que el hombre. Esta segmentación de oficios reforzó aún más, en la sociedad, las ideas que circunscribían al negro al ejercicio y predisposición para desempeñar únicamente este tipo de labores (no tomándose en cuenta las acciones que condujeron al afroperuano y afroperuana a mantenerse en estas actividades). Ambos eran víctimas de nociones prejuiciosas que los encasillaban en labores físicas y de servicio, limitando alevosamente las capacidades de esta población. Pero el hombre y la mujer negra de Malambo no claudicaban ante estos señalamientos y seguían adelante en el oficio que les tocara, pues tenían muy en claro que con un trabajo que los respalde, podrían hacer frente a la vida difícil y al prejuicio social.

Hubo aquellos que gracias a estas labores pudieron hacerse de un capital para empezar un negocio propio. Fue así como el siglo XX empezó con muchos negros malambinos dueños de pulperías y chinganas, que estaban dispersas por todo el barrio, siendo esta función de propietario un paso importante dentro del ascenso social anhelado por los afroperuanos del lugar. Pero hubo una labor que entre los vecinos de Malambo era la más requerida. Nos referimos al trabajo de obrero textil, un oficio relativamente nuevo en los inicios de la centuria en cuestión y, por esa razón, daba un mayor renombre a quien la ejercía.

La industria textil en Lima

En el Perú, la producción en serie era una actividad que al entrar a la década de 1900 se hallaba en formación. En esta forma de trabajo, era el rubro textil el que más desarrollo venía teniendo en el sector industrial y como todo avance, solía darse primero en la capital. La industria textil no podía ser la excepción y así, Lima fue eje fundamental del avance de esta forma de producir.

La instalación de plantas industriales enfocadas en el tejido, había empezado en la capital entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX. Se designaron entonces, espacios para el levantamiento de fábricas en los alrededores del centro de la ciudad. De esta manera, barrios como La Victoria, Vitarte y Malambo, se convirtieron en ejes de la industria nacional tras convertirse en sedes del rubro textil en Lima. Esta presencia de fábricas, significó un paso importante para el país en lo que al desarrollo se refiere y a su vez significó una oportunidad de mejorar la vida y una promesa de movilidad social para quienes habitaban los barrios escogidos ya que, a diferencia de los oficios convencionales, la labor de obrero textil representaba un trabajo duradero y, por lo tanto, estable, algo percibido como de mayor *status* en los barrios populares.

La industria textil en Malambo

En el espacio capitalino que luego se convertiría en el distrito del Rímac, la industria textil dio sus primeros pasos con la instalación de la fábrica Santa Catalina en el año 1899. En el caso del barrio de Malambo, sería en este lugar donde en 1903 se levantaría la Fábrica de Tejidos “El Inca”, la cual iría reclutando a vecinos del barrio para laborar en sus instalaciones, entre ellos, varios integrantes de la población afroperuana residente en la zona.

Del mismo modo, en el centro de la capital se levantaría, en 1901, la Fábrica de Tejidos “El Progreso”. Si bien esta fábrica no se erigió abajo el puente, reclutaba obreros que residían en Malambo, casi todos de ascendencia negra, teniendo *El Progreso* un componente afroperuano mayor que el existente en *El Inca*, que contaba con obreros negros, andinos, blancos y mestizos que conformaron la primera generación de obreros textiles del barrio de Malambo. Pero en líneas generales, tomando en cuenta la población obrera en estas 2 empresas, se puede resaltar un importante porcentaje de presencia afrodescendiente en el proletariado limeño.

El ingreso a estas fábricas se daba gracias a convocatorias que la propia empresa textil realizaba a la población. Pero con los años, se daría otra forma de ingreso, que consistía en la apertura de redes de familiares y amigos, ya posicionados dentro de la fábrica, que acaparaban convocatorias para sus círculos parentales o amicales. Al ser esta una práctica común en los vecinos más allá de su origen étnico, un sector de los afroperuanos que aspiraban a ser obreros quedaba al margen de estos círculos cerrados y, por lo tanto, tenían que volver al oficio en el que anteriormente se desempeñaban. En paralelo a estas prácticas, los dueños de las empresas textiles aprovechaban esta unión entre parientes y vecinos de un mismo barrio, para reclutar familias enteras que ingresaban por medio de las mencionadas redes laborales. Esto le otorgaba al empresario textil, generaciones enteras de empleados a su servicio, a las cuales mantenía sosegadas por el trato paternalista que les brindaba, el mismo que se empleaba para ocultar la explotación laboral, la cual se incrementaba con el paso del tiempo.

Para la década de 1910, la explotación laboral del obrero era algo que el paternalismo de los dueños de las fábricas ya no podía disimular. En la década anterior, las huelgas obreras en el muelle del Callao, habían dado las primeras señales de descontento por parte de la clase trabajadora peruana, lo que sirvió de incentivo para que, en 1911, estalle el primero de muchas protestas, como lo fue el paro llevado a cabo por los obreros de Vitarte. Esta medida de lucha sirvió para que obreros de otras partes repliquen el ejemplo vitartino, razón por la que obreros de *El Inca* y *El Progreso* lideraron levantamientos entre 1913 y 1914 que contaron con la participación de negros de Malambo en la organización de estas medidas de lucha.

Estos actos históricos, no hubiesen sido posibles sin la influencia de anarquistas que habían estado organizando a la clase obrera de Malambo desde antes del estallido de las protestas mencionadas. A través de veladas culturales, los trabajadores textiles eran incentivados por los anarquistas a dedicarle un tiempo a la lectura y a tomar consciencia del abuso que el dueño de la fábrica cometía sobre ellos. De esta forma, se fueron sentando en el barrio las bases para el origen de una de las jornadas de lucha más reconocidas por la historia nacional, como lo fue la lucha por las 8 horas laborales, la cual se empezó a gestar a finales de 1918, cuando obreros de Malambo, Vitarte y La Victoria (todos ellos instruidos por los anarquistas) establecieron vínculos y empezaron a reunirse en Malambo para gestar la lucha. Fue justamente en uno de los callejones del barrio, donde se organizó la jornada de protesta por las 8 horas laborales que se desarrollaría en enero de 1919 con un resultado auspicioso, ya que la clase obrera resultaría triunfadora, luego de tantas huelgas, paros, ollas comunes hasta llegar al paro nacional de 1919 y su resultado exitoso. La presencia afroperuana fue muy importante en esta medida, no solo por haber sido Malambo la sede para la organización, sino por su activa participación en las protestas y demás acciones que llevaron a este triunfo de la clase trabajadora.

2) Resistencia cultural

Desde el tiempo colonial, los esclavos y su descendencia afincada en Malambo, al igual que el resto de la población negra de América, buscaron maneras de reconectarse con África, la tierra de sus ancestros, siendo la música un canal de suma importancia para aquella conexión. Sin embargo, la clase dominante se había encargado de aniquilar todo elemento que le permita al sojuzgado reivindicar sus raíces. Los tambores fueron destruidos y la cosmovisión africana se satanizó a más no poder. Por tal motivo, la población negra tuvo que asimilar las influencias que permanecían en su entorno, siendo la cultura española lo único que tenían al alcance, razón por la cual terminaron combinando esta influencia con su propia forma de ver la vida. Esta práctica se extendió por distintas manifestaciones culturales, que tuvieron en Malambo un bastión de cultura y tradición negra que continuó a lo largo del Perú republicano.

Música

Como ya se ha dicho, de todas las poblaciones sojuzgadas por españoles y criollos, fueron los negros los que más rápido asimilaron la cultura dominante al haberse quedado sin elementos que les permitan reivindicar sus raíces, producto de la represión que la sociedad esclavista impuso sobre ellos. Tales abusos no evitaron que esclavos y libertos encuentren una forma de expresar su sentir, puesto que con mucho ingenio combinaron lo hispano con lo africano dando paso a expresiones musicales que trastocarían los estándares que mandaba Occidente. Los malambinos no solo fueron partícipes de esta expresión artística, sino que se convirtieron en referentes de la música popular limeña, pues desde la asimilación de lo hispano en la colonia, hasta los años de la república, fue Malambo el lugar en el que fueron cultivándose los ritmos resultantes de la mezcla entre lo negro y lo hispano, como lo fue la zamacueca en la música y la décima en el aspecto literario. Ambas muestras de arte popular deben su consolidación a los afroperuanos que, desde las primeras décadas del Perú independiente, interpretaron magistralmente los estilos ya mencionados, que no solo eran bailes y cantos hechos al azar, pues su ejecución traía consigo la esencia de aquellas personas traídas contra su voluntad desde el otro lado del Océano Atlántico, esencia que al menos hasta los albores del siglo XX, se mantuvo vigente.

Una de las primeras figuras representativas de Malambo, en lo que respecta al arte gestado en su interior, fue sin duda Santiago Villanueva, célebre personaje nacido en el barrio que desde los años previos a la Guerra del Pacífico, cultivó el arte de la décima adaptándola al contexto del negro que enfrentaba la vida difícil que padecía, así como también narrando sucesos históricos a través de su declamación. La presencia de Villanueva y otros exponentes de su tiempo, como Mateo Sancho Dávila y su esposa clara Boceta, le empezó a dar a Malambo una identidad repotenciada, ya que ahora el barrio no solo se hacía conocido por su marginalidad, sino también por ser cuna de artistas que, con su ingenio, le daban una nueva imagen al lugar que los vio nacer. A ellos, les

seguirían los pasos notables vecinos de la zona como Manuel Quintana y los hermanos Braulio, Martina y Bartola Sancho Dávila, quienes al iniciar el siglo XX, no solo difundirían la décima, también interpretarían otro estilo musical de influencia afrohispana como la marinera, la cual se ejecutaba en celebraciones llamadas jaranas, en donde la música y el baile eran algo esencial para el desarrollo de las festividades, mismas que se llevaban a cabo en los callejones que conformaban la estructura del barrio. Esta vorágine artística, supo hacer frente a influencias foráneas como el *charleston* y el *fox trott* estadounidense o el tango argentino. La música se volvía un medio para canalizar la desazón que se sufría en un área abandonada y estancada en el tiempo, al mismo tiempo que fortalecía la identidad barrial.

Para las décadas de 1920 y 1930, surgieron otras figuras dentro del barrio con la misma calidad artística que las personalidades mencionadas previamente. Se trata de los hermanos Augusto y Elías Ascuez, sobrinos de Santiago Villanueva, que se especializaron en la ejecución de la marinera limeña, tanto en canto como en guitarra, y un cantar denominado *amor fino*, cuarteta hispana acompañada de cuerdas que estos hermanos interpretaban de un modo inigualable, con un estilo propio que se volvió una marca registrada de Malambo. En estas lides los acompañaban grandes cantores como Augusto Gonzales, Francisco Ballesteros y Arístides Ramírez, cajonero que acompañaba a estos intérpretes. La unión del talento y la destreza de tal conglomerado de figuras, forjó con los años una fama que fue creciendo con el tiempo, al punto de ser requeridos en lugares fuera de Malambo para sus celebraciones, previo pago, situación que mejoraría aún más cuando llegaron a ser solicitados por empresas discográficas.

Tenemos entonces, un círculo amical - familiar de un mismo barrio que había hallado una nueva forma de ser remunerados más allá del oficio al que se dediquen en sus días laborales. La difusión de su arte les brindaba la posibilidad de alcanzar reconocimiento, tanto social como económico, que les permitiría subsistir de una mejor manera las duras condiciones que ellos también sufrían en su zona de residencia. Por otra parte, la genialidad artística de los cantores citados, era reconocida por los distintos estratos de la sociedad limeña, la cual ahora percibía a Malambo como un espacio fundamental para la cultura capitalina.

Religión

Cuando al esclavo se le privó de sus cultos originarios, en su lugar se le impuso la religión católica con la intención de que siga los patrones morales que la élite consideraba válidos. Los descendientes de africanos, al haber perdido los medios para revivir su pasado y sobrellevar las vejaciones cometidas hacia ellos, acabaron acoplándose a los mandatos de la fe, dictada por la élite y permitieron que el catolicismo marque la pauta de su devenir. Y si bien no todas las personas esclavizadas siguieron esta senda religiosa, puesto que muchos optaron por el camino del cimarronaje, la gran mayoría de ciudadanos hijos de africanos, entre esclavos y libertos, tomaron como propia la doctrina implantada desde la metrópoli hispana.

La presencia de iglesias como San Lázaro y Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, fue determinante para el adoctrinamiento de los afrodescendientes de la zona y su posterior asimilación de la fe católica. Prueba de ello, fue que heredaron una costumbre ordenada por los españoles, que consistía en agrupar a los negros en cofradías para rendir culto a un santo en particular. La influencia religiosa en Malambo se adentró tanto en la vida de los vecinos, que luego de que en 1854 se aboliera la esclavitud, la tradición de adorar santos en cofradías continuaría hasta alcanzar nuevos tiempos. Así, llegado el siglo XX, era algo común que en fechas específicas, los callejones del barrio se alistarán para rendir culto al santo que tuviesen en su interior.

Ya sea para adorar a Santo Domingo, la Virgen de Fátima, Santa Eufemia, San Antonio, entre otros, los habitantes del solar organizaban la festividad de su santo con la ayuda de una de las iglesias ya nombradas. De esta manera, la celebración iniciaba con una misa en honor a la figura religiosa protectora de los vecinos, la cual era paseada en procesión luego de la homilía, por las calles de Malambo hasta llegar a la quinta o callejón al que pertenezca. Una vez puesto el santo de nuevo en su lugar (normalmente ubicado al final del complejo habitacional), empezaba la fiesta amenizada por la música limeña creada por los afroperuanos del barrio.

Toda esta ceremonia era posible gracias a la organización de los vecinos de cada callejón de Malambo, que por medio de colectas y donativos entre ellos (y el auspicio de las iglesias aledañas) podían concretar una celebración que no solo reforzaba la fe de los malambinos, sino que, además, los unía y los hacía sentirse identificados con sus semejantes y su vecindario. Negros, mulatos, mestizos y andinos conformaban una unidad que convergía para sacar adelante una tradición que ya no era vista como una imposición hispana, sino como un elemento de unidad entre los integrantes de un vecindario. El sentido de pertenencia se hacía presente.

Deporte

La práctica deportiva no fue algo ajeno en los pobladores de Malambo y entre todas las disciplinas conocidas, fue el fútbol la que más repercusión tuvo dentro de aquel espacio. Podríamos citar en este bloque, la influencia de clubes deportivos surgidos en otras partes de Lima cuya presencia afroperuana caló hasta “Abajo el Puente” a través de personajes como Alejandro Villanueva, figura del balompié peruano, nieto del ya citado Santiago Villanueva, nacido en el barrio al igual que su tío. Pero en esta ocasión se dará lugar al fútbol, surgido en el vecindario, protagonismo en este relato, por haber contado con un conglomerado de afroperuanos que destacaron en los inicios del “Deporte rey” en el país.

En este punto, es necesario volver a hacer mención de la industria textil en el barrio de Malambo, pues de aquí surgió, además de un trabajo sindical organizado, el capital humano para la conformación de un fútbol propiamente barrial. Para ello, recordemos la existencia de fábricas como El Inca y El Progreso, instalaciones que desde el inicio de sus operaciones reclutaron obreros que habitaban Malambo, la mayor parte de ellos

afroperuanos. Se dijo también, que dentro de la industria textil hubo un trato paternalista por parte del dueño de la fábrica hacia sus trabajadores, consintiéndoles ciertas cosas para que estos no noten la explotación laboral de la que eran víctimas. Fue por eso que en 1908, se crea el Centro Sport Inca y en 1912 el Club Sport Progreso, equipos representantes de las fábricas con presencia en el barrio, que fueron auspiciados por los dueños de cada planta, quienes creyeron que al permitir a sus trabajadores crear un equipo de fútbol, lograrían una mayor fidelidad por parte de ellos.

Algo con lo que no contaban los empresarios era que estos mismos trabajadores, en lugar de ser incondicionales con ellos, tomarían conciencia de clase gracias a la instrucción anarquista y al poco tiempo de haber sido fundados las instituciones deportivas, sus integrantes (que eran jugadores y obreros al mismo tiempo) serían parte de las protestas y paros nacionales del sector textil, que entre 1911 y 1919, pondrían contra las cuerdas al Estado con miras a la obtención de la jornada de 8 horas laborales, siendo las fábricas rimenses, protagonistas del estallido social como fue en 1913 y 1914. Se tiene entonces a una población afroperuana integrada a la clase trabajadora, que a su vez fundaría equipos de fútbol conformados por obreros y en cuanto al componente étnico se refiere, hay una mención especial para el Club Sport Progreso, considerado como un precursor de la presencia afroperuana en el deporte nacional.

A todo esto, hay que sumar que una vez que la jornada de 8 horas se hizo realidad, tanto Sport Inca como Sport Progreso inmortalizarían sus nombres en el fútbol peruano al ganar consecutivamente el Escudo Dewar (el máximo torneo futbolístico patrio entre 1912 y 1921) en 1920 y 1921 respectivamente, marcando un hito para el fútbol bajopontino y la *negritud* presente en esta parte de Lima.

LA MUJER MALAMBINA, FIGURA DETERMINANTE

El papel de la mujer dentro de Malambo, fue fundamental durante el tiempo en que ocurrieron todos los sucesos relatados, ya que desde la esclava que hacía frente al régimen colonial, hasta la vecina que organizaba la celebración al santo del callejón, todo acontecimiento que competía al barrio, no hubiese sido posible sin el aporte femenino del vecindario.

Al igual que el hombre, la mujer de este espacio urbano empleó todo lo aprendido en su estancia en Malambo, empleando su ingenio para sobrevivir en un ambiente dominado por el hampa, el abandono estatal, la insalubridad y el rechazo de la Lima acomodada. El no haber tenido acceso a un adecuado nivel educativo y las barreras sociales impuestas contra sectores populares de la capital, no fueron impedimento para que las mujeres de Malambo lucharan por un mejor futuro. Así fue como desde el tiempo virreinal, hasta los tiempos posteriores al Oncenio de Leguía, vecinas de este espacio se valieron de la instrucción recibida en el hogar y de experiencia adquirida en su desenvolvimiento en la ciudad, para poder desempeñar labores que cumplieron con gran eficacia. Así, oficios como costurera, cocinera, partera, lavandera e incluso el de obrera textil,

fueron los mecanismos por medio de los cuales contrarrestaron un nivel de vida insostenible, en un primer momento, pero que, al no tener el poder adquisitivo para salir de ahí, solo quedaba ir contra el destino que la Lima del 1900 parecía haber designado a Malambo y otros barrios marginados.

La realización de actividades como la festividad de las cofradías, la limpieza de calles y solares, las colectas para vecinos caídos en desgracia, el sostenimiento de la lucha obrera en el barrio y la consolidación del arte musical, fueron sucesos que necesitaron de la participación femenina para su concreción. Es decir, el rol de la mujer malambina, fue un factor clave en lo que respecta a la mejora del barrio, la unidad de los vecinos, el desarrollo cultural y un incipiente reclamo de equidad de género apoyado por el hombre. Esto último se daba dentro de la clase trabajadora del Rímac, cuando las esposas de obreros ingresaban a laborar en las fábricas textiles y sus reclamos por una igualdad en el salario era apoyado por sus esposos e hijos, que entendían que un salario equitativo entre obreros y obreras, significaba un mayor ingreso para el hogar y, por consiguiente, mayores recursos para subsistir.

En cuanto al arte, es inevitable no traer el recuerdo de aquellas afroperuanas que dieron un cuantioso aporte a la música creada en los callejones del barrio y, en general, al arte negro gestado en el país. Es inevitable hacer mención al legado que dejaron artistas como Bartola Sancho Dávila, Clara Boceta, Nachi Bustamante, Adelita Castillo, Martina Sancho Dávila, Domitila Gonzales, Catalina Herboza, Nicolasa Ascuez, entre otras hijas ilustres de Malambo que impulsaron manifestaciones culturales que se convertirían en pilares del criollismo peruano, siendo la marinera limeña su especialidad, destacando entre todas ellas la figura de Bartola Sancho Dávila (1882 - 1967), extraordinaria bailarina de marinera y ejecutante de guitarra, talentos que le valieron ser ganadora de concursos de marinera en la recordada Fiesta de Amancaes, en los que alcanzaría fama nacional. Pero, además de estos logros, era quien muchas veces tomaba la batuta en las jaranas que se armaban en Malambo, ya que los artistas del barrio eran contratados en otros lugares para amenizar celebraciones y era Bartola quien administraba los ingresos generados en cada presentación, los cuales ella repartía equitativamente. De ello se colige, que Bartola no solo era una destacada representante del arte negro de Malambo sino, además, quien muchas veces lideraba la organización de las agrupaciones musicales que integraba. Toda una figura que representaba dignamente a Malambo.

Mención aparte merece María Rosa Ríos Portales, conocida como Rosita Ríos (1879 - 1966), cocinera afroperuana que alcanzara fama nacional tal y como lo hiciera Bartola, pero en el lado gastronómico. Su habilidad le permitió preparar platos representativos de la cocina limeña, que atrajo a visitantes de todos los rincones de la ciudad (y posteriormente del país) al barrio que, a partir de 1920 integraría el recién decretado distrito del Rímac, acudían a ella para degustar la variedad de comidas que se volvieron de la preferencia del público. Su fama se acrecentó aún más, cuando se presentó con sus mejores platos en la Fiesta de Amancaes para ser partícipe de

los campeonatos de vivanderas, resultando ganadora en el año 1928. Se comprende entonces, que esta celebración era para los visitantes un motivo de jolgorio, diversión y esparcimiento, pero para muchos vecinos de Malambo, significaba una oportunidad para ganar notoriedad, por medio de sus habilidades, con miras a mejorar su calidad de vida.

Gracias a la festividad en la pampa de Amancaes, Rosita lograba, por un lado, aumentar su popularidad (al punto de ser solicitada por el presidente Manuel Odría en los años 50) y, por otra parte, sentar un precedente para el barrio de Malambo (donde abrió su primer establecimiento de comidas en 1935), pues aparte de ser considerado cuna del criollismo nacional, ahora también era espacio representativo de la gastronomía. Y al abrir su segundo restaurante en otra parte del distrito, la concurrencia llegó a tal punto, que integrantes de los distintos sectores sociales de Lima, acudían a su recinto a degustar de comidas por muchos años defenestrada por la clase alta. Esto cambiaría con la sazón de Rosita, quien hizo que tanto el político, el obrero, el policía y el cuadrillero, degusten de la misma comida, generando una democratización culinaria que marcó un hito en la cocina peruana, siendo Malambo parte de tal proceso.

CONCLUSIONES

Ante lo mostrado en estas líneas, los primeros años del siglo XX significaron un momento clave en la historia del barrio de Malambo, ya que no solo fue la época en que la tradición artística alcanzó reconocimiento. Además de ello, fue un tiempo de cambios sociales que no fueron ajenos a los vecinos de este sector de la capital, quienes venían afrontando desde mucho antes su propia lucha contra la exclusión, la desigualdad y el estigma que venían arrastrando de hacía mucho tiempo atrás.

La popularidad de su repertorio artístico, la lucha obrera, los primeros logros deportivos, la unidad entre vecinos y el rol activo de la mujer, fueron las armas con las que los habitantes de Malambo enfrentaron las hostilidades que hace un centenar de años los aquejaban y si bien no lograron erradicar los aspectos negativos con lo que eran estigmatizados, se valora el empuje y el ingenio que la población afroperuana (el componente mayoritario en los comienzos de la pasada centuria) desplegó en su búsqueda de un mejor porvenir. En este punto es que se destaca la forma en que sacaron provecho de toda oportunidad de mostrar su talento al público, ya que el reconocimiento obtenido también les significaba mayores ganancias que ayuden a mejorar la vida que llevaban y, por qué no, ascender socialmente. Estos son los motivos por los que el lugar que inspira estas líneas, convertido desde 1929 en la avenida Francisco Pizarro, no puede pasar por alto al momento de hacer un recuento del desarrollo histórico de la comunidad afro en nuestro país, la cual aun requiere mayor visibilidad de la que se le viene dando en estos días.

BIBLIOGRAFÍA

ARRELUCEA BARRANTES, Maribel / COSAMALÓN, Jesús

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

JÁUREGUI, ELOY

2017 "La cocina de Rosita Ríos en la génesis de nuestro mestizaje y criollismo", Revista *Caretas*, 1 de junio del 2017.

LÉVANO, César

1963 *La verdadera historia de la jornada de las 8 horas en el Perú*, Ediciones Unidad.

MARQUINA, Hugo

1955 *Una exploración médico social de 50 casas de vecindad de Francisco Pizarro*, Tesis de Bachiller de la Facultad de Medicina de la UNMSM.

MUSEO AFROPERUANO DE ZAÑA

2020 *Las trece mujeres de Malambo*, Fundación ACUA. Disponible en: <https://programaacua.org/las-trece-mujeres-de-malambo/>

PANFICHI, Aldo

2000 "Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX", en *Lo africano en la cultura criolla*, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

PULGAR VIDAL, Jaime

2016 *Selección nacional de 'fulbo' 1911 - 1939: fútbol, política y nación*, Tesis para optar el grado de Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica del Perú.

SANBORN, Cynthia

2004 "Los obreros textiles de Lima: redes sociales y organización laboral, 1900 -1930", en *Mundos interiores: Lima 1850 - 1950*, pág.. 187-215, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.

TEJADA, Luis

2004 "Malambo", en *Mundos interiores: Lima 1850 - 1950*, pág.. 145-165, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.

VILLANUEVA, Lorenzo / DONAYRE, Jorge

1987 *Antología de la música peruana: Canción criolla, Volumen I*, Editores y Publicidad "Latina S.A."

SAN VICENTE DE CAÑETE DESDE LA DÉCIMA DE ÁLVARO MORALES CHARÚN

Erick Christiam Sarmiento Fernández¹⁹

RESUMEN:

Este artículo da a conocer la utilización de la literatura popular, representada por la décima, como repositorio de la memoria oral del distrito de San Vicente de Cañete, que es una de las comunidades afroperuanas de la provincia de Cañete, a través de la escritura dejada por el creador Álvaro Morales Charún. A partir de los años sesenta da a conocer su talento, tras absorber toda la tradición cultural de aquellos días, que comprenden su infancia (testigo) y madurez (indagación y reflexión por el pasado familiar y social), y nos mostrará a través de sus letras, la descripción de diversas instituciones, manifestaciones y personalidades de su pueblo, observando en sus décimas ese espacio geográfico rural que ha sido transformado en una zona urbana lentamente en el tiempo.

PALABRAS CLAVE:

Afroperuano, Cañete, décima, literatura, Álvaro Morales Charún.

19 Licenciado de Ciencias de la Comunicación, Gestor cultural comunitario, investigador, director del Centro de Documentación de Historia y Cultura de Cañete, y director del museo itinerante afroperuano de Cañete. Editor general de la revista de investigación "Coaldas: el corazón del antiguo Cañete". Ha publicado diversos libros. Viene realizando talleres sobre la historia de Cañete, identidad y recuperación de la memoria. Difusor y recopilador de las manifestaciones afroperuana de Cañete. Investigador y curador de la Muestra histórica "IV siglos del legado afroperuano en Cañete", realizado por el mes afroperuano en el Ministerio de Cultura, 2024 y en el Museo Nacional Afroperuano, 2022.

ABSTRACT:

This article makes known the use of popular literature, represented by the ten - line stanza, as a repository of oral memory of Cañete, San Vicente district, which is one of the Afro-Peruvian communities in the province of Cañete, through the writing left by the creator Alvaro Morales Charún. Starting in the sixties, he made his talent known, after taking up all the cultural tradition of those days, which includes his childhood (witness) and maturity (inquiry and reflection on the family and social past), and he will show us through his lyrics the description of several institutions, manifestations and personalities of his people, observing in his ten-line stanza the rural geographical area that it has been transformed into an urban area through the time.

KEY WORDS:

Afro-Peruvian, Cañete, tenth, literature, Álvaro Morales Charún.

INTRODUCCIÓN

La décima peruana procedente de las zonas rurales, espacios que fueron escenarios de muchas manifestaciones afroperuanas (el proceso de la independencia del Perú, la guerra del pacífico, la producción de la caña, algodón y de tensas relaciones socio – económicas en las haciendas costeñas), es una ventana para redescubrir, a través de las letras, parte de la historia peruana no mencionada en los textos pedagógicos del Ministerio de Educación. Es también una fuente antropológica y sociológica que da testimonio de la vida rural. Su interpretación se dio mediante los afroperuanos, mestizos y los criollos blancos en las diferentes jaranas realizadas dentro de las haciendas y/o fuera de ellas.

La décima en el Perú es de formación poética, construida por diez versos octosílabos; la rima es consonante y su estructura generalmente utiliza un esquema “abbaaccddc”. Su temática se divide en dos cantos: a lo divino (son temas del Viejo y Nuevo Testamento de la Biblia) y a lo humano (temas de filosofía, política, sátira, amor, humor, patriotismo y condiciones sociales), existiendo: la *décima suelta* y la *décima de pie forzado* (la cual está construida por cuatro décimas, antecedida por una glosa octosílabo, convirtiéndose en una sola estructura en donde cada verso de la glosa se convierte en el verso final de cada décima, siendo el apoyo principal).

Los decimistas debían tener una excelente memoria, para poder recordar un inmenso repertorio, y así competir con su retador, además de tener la habilidad de improvisar; porque en algunas ocasiones, las

competencias duraban varios días ya que se originaba en los mismos pueblos. Eran acompañados con o sin guitarras. Igualmente, cuando iban a retar al mejor rezador del otro pueblo, adaptaban sus letras ya preparadas para la ocasión. La mayor tradición de artistas de la décima peruana lo podemos encontrar en los departamentos de Lambayeque, Piura, Lima, Ica y Arequipa. Muchos de ellos, dejaron inscritos en sus cuadernos las mejores creaciones de su repertorio, encontrándose hasta el día de hoy décimas del periodo colonial, de la rebelión de Túpac Amaru, de la Independencia, de la Guerra del Pacífico, entre otros.

En la provincia de Cañete, los decimistas más destacados que han quedado en la memoria colectiva del pueblo, provienen de las haciendas Casa Blanca, La Quebrada, Santa Bárbara, La Huaca, Arona, Montalván, Hualcará, Unanue, El Chilcal, entre otros, y son: Pablo Barbadillo Pavón (distrito de San Luis de Cañete), Basilio Párraga Traslaviña (distrito de San Vicente de Cañete), Guillermo Solano (distrito de San Vicente de Cañete), Alfredo Contreras Smith (distrito de San Vicente de Cañete), Antonio Carrillo (distrito de San Vicente de Cañete), Baltazar Rosas (distrito de San Vicente de Cañete), Ciriaco Manzo (distrito de San Luis de Cañete), Teodoro Luyo (San Vicente de Cañete), Alberto Párraga Ormeño (distrito de San Vicente de Cañete) y Álvaro Morales Charún (distrito de San Vicente de Cañete).

LA PROVINCIA DE CAÑETE Y SUS COMUNIDADES AFROPERUANAS

En el siglo XVIII, Cosme Bueno (médico y cosmógrafo mayor del Virreinato del Perú), nos menciona que la provincia de Cañete está dividida en 7 curatos: La Villa de Cañete, Chilca (con dos pueblos anexos: Calango y Taoqui), Coayllo (con un anexo: San Pedro de Mala), Lunahuaná, Pacarán (con tres anexos: Zúñiga, Picamarán y Santa Cruz), Santo Domingo el Real de Chíncha y Santiago de Almagro. En ese mismo siglo, Hipólito Unanue (prócer de la independencia del Perú), publica la *Guía Política, Eclesiástica y Militar del Virreinato del Perú 1793*, donde se refiere a la ciudad de Cañete de la siguiente forma:

“Comprende este Partido 7 Doctrinas, una Ciudad, una Villa, y 4 pueblos habitados de 12.616 Almas: 15 Clérigos, 19 Religiosos, 465 Españoles, 7025 Indios, 737 Mestizos, 992 Pardos libres, y 3363 esclavos...”

Iniciamos este capítulo mencionando a estas dos personalidades, que realizaron diferentes trabajos a nivel nacional y describieron en el siglo XVIII el espacio territorial de la provincia de Cañete, de las cuales nos vamos a centrar más en la Villa de Cañete, lugar donde se encontraban las haciendas más importantes para el desarrollo económico de la ciudad y, a la vez, abastecía de productos a la Ciudad de los Reyes (Lima), estas haciendas son: Santa Bárbara, Casa Blanca, La Quebrada, La Huaca, Arona, El Chilcal, Montalván y Ungará; siendo partes de pueblo viejo

(distrito de San Luis de Cañete) y pueblo nuevo (distrito de San Vicente de Cañete), dos pueblos donde se establecieron las familias afroperuanas más tradicionalistas, cuyo legado llega al día de hoy a través de figuras reconocidas en la danza, música, literatura, ciencias sociales, entre otros.

La memoria colectiva de la provincia de Cañete, mantiene vivo el recuerdo de la fundación española de la Villa de Santa María de Cañete por el marqués Andrés Hurtado de Mendoza, en el lugar denominado Coaldas, ubicado entre Puente Tabla (distrito de Cerro Azul) y Santa Bárbara (distrito de San Luis de Cañete), un 30 de agosto de 1556; así lo designan hasta el día de hoy las diferentes autoridades locales que han pasado y los pocos documentos transcritos en actas municipales, sin darle la importancia a la fecha de creación política de esta ciudad.

Igualmente, se tiene referencia de las diferentes reuniones que se realizaban en las haciendas de San Luis de Cañete y San Vicente de Cañete, en el siglo XVIII, donde su desarrollo económico concita la mirada nivel nacional e internacional, por las diferentes personalidades e instituciones que empiezan a administrar las haciendas.

LA GUERRA DEL PACÍFICO Y LA DÉCIMA

La Guerra del Pacífico se da inicio el 5 de abril de 1879, ingresando el general chileno Patricio Lynch, a Cañete el 12 de diciembre de 1880. Destruyeron las haciendas Montalván, Hualcará y Unanue; igualmente La Huaca y Ungará fueron totalmente quemadas; ocasionaron incendios (un caso: camino de la hacienda Caltopa a Herbay Alto, el teniente coronel Manuel J. Jarpa informa al general Patricio Lynch, que incendiaron treinta y cinco casas, las haciendas mencionadas y la fábrica de algodón de la última), saqueos y matanzas por donde pasaban. Fueron episodios sangrientos que se registraron en Herbay Bajo, Montejato, Lunahuaná, Cerro Azul, entre otros. Así mismo, los hacendados debían pagar cupos de guerra y los pobladores salvoconductos para poder transitar, sino eran fusilados. Estas y otras medidas fueron impuestas por los chilenos, teniendo que enfrentar la resistencia de la guerrilla y las montoneras de Lunahuaná.

No debemos olvidar la unión de la inmigración china a las tropas chilenas. Llegada unos años antes al Perú, ante el trato que le dieron en las haciendas peruanas como esclavos, tuvieron motivos para unirse al enemigo, y mantener peleas internas contra los afroperuanos y mestizos. Un caso sonado lo da a conocer Juan de Arona:

“Los negros y cholos de ese lugar llevaban treinta años de odio gratuito por esos infelices inmigrados; y aprovechando de la acefalía en que quedaron los pueblos con la ocupación de Lima por los chilenos efectuada el mes anterior, se levantaron en febrero de 1881 á matar chinos. El fútil pretexto inmediato fué una reyerta habida entre un chino y una negra, por haberlo mojado ésta á aquél en el juego de carnaval”.

Los diversos sucesos son recordados por el poblador cañetano a pesar de los años. Muchas décimas y cantos dedicadas a esta parte del proceso histórico del país, tienen como a héroes a quienes defendieron nuestra soberanía e integridad territorial y que no han sido visibilizados en la historia oficial de un pueblo, como lo fue el coronel Felipe Santiago Oré (del distrito de Lunahuaná), el marinero Pedro Pablo Unanue (del distrito de San Vicente de Cañete), y el teniente coronel José Buenaventura Sepúlveda.

El lenguaje sonoro de los afroperuanos de la provincia de Cañete, llega hasta el día de hoy desde las zonas rurales, de espacios que han sido parte de las haciendas, convertidos ahora, en su mayoría, en centros poblados; allí podemos encontrar registros orales de la narración vivida en tiempos de la Guerra con Chile, por los descendientes o amistades de los decimistas locales que vivieron en aquellos años, como es el caso del famoso decimista Basilio Parraga Traslaviña, quien vivía en uno de los pueblos del valle, la exhacienda Hualcará, en donde las tropas chilenas causaron destrozos y la tomaron como cuartel.

Uno de los grandes decimistas del Perú que hizo escuela en la provincia de Cañete fue Higinio Matías Quintana, conocido por su talento y muy recordado por la población sanvicentina de esos años. Su nombre y sus décimas traspasaron la línea del tiempo, porque fueron muchas las generaciones que lo reconocen como su maestro, siendo uno de sus discípulos más destacados, Basilio Parraga Traslaviña, quien transmitió su enseñanza a Alfredo Contreras Smith, ambos personajes pertenecientes a la exhacienda Hualcará.

El poblador Cirilo Villalobos (persona de edad avanzada), de la exhacienda Hualcará, y el investigador Román Fernández del distrito de San Vicente de Cañete, nos narran parte de la vida de estos decimistas: el primero, aún guarda en su memoria varias décimas que rezaba Basilio Parraga en Hualcará, y el segundo, ha llegado a recopilar muchas décimas de esos años. Ambos rescates son dedicados a la Guerra del Pacífico. Solo mencionamos estos datos; no es el momento para su disertación ya que serán desarrollados, más profundidad, en otro trabajo de investigación.

LA LITERATURA EN LA PROVINCIA DE CAÑETE

A partir de aquí podemos dar cuenta de la importancia de la oralidad, que ha registrado los acontecimientos, y que forma parte del patrimonio de los diferentes pueblos.

La literatura encontrada por nosotros en la provincia de Cañete, son en su mayoría poesía y décimas. Estas dos eran las vertientes de uso exclusivo del poblador (y, con el tiempo, una herramienta importante para el desarrollo histórico de la ciudad) e igualmente como repositorio de la memoria de un pueblo. Dentro y fuera de las haciendas han sido practicadas; son exquisitas desde su sonoridad, desde la descripción de un espacio geográfico, así como las infraestructuras, manifestaciones

y también homenajes a diferentes personajes que eran motivos de inspiración para los creadores. No podemos dejar de lado las coplas (de los pocos que se tiene en registro, firman en su mayoría como anónimos), que han sido parte de los cantos populares de la provincia, como la décima, y transmitido de manera oral en las haciendas (las más importantes) del distrito de San Luis de Cañete y San Vicente de Cañete.

La décima en la provincia de Cañete, inicia su registro oral a partir de los diferentes encuentros, reuniones y jaranas que llegan a realizarse en las haciendas. El esclavo escucha con atención el lenguaje rítmico que tiene esta vertiente de la literatura, para darle uso más tarde como herramienta de expresión y jocosidad ante el hacendado. Podríamos asegurar que su presencia más fuerte es desde el siglo XVIII, tiempo donde la mayoría de las haciendas del valle bajo de Cañete, son administradas por el Convento de la Buena Muerte. Luego lo veremos con más presencia en tiempos de la Independencia, donde los esclavos de diferentes haciendas se unen al ejército patriótico de San Martín y finalmente en la Guerra del Pacífico.

La literatura popular que se ha desarrollado en la provincia de Cañete la hemos observado con mayor fuerza a partir del siglo XX. Fue registrada en los diferentes diarios locales: La Linterna, La Tarde, Claridad, La Voz del Pueblo, entre otros. E igualmente en las obras literarias de Juan de Arona.

ÁLVARO MORALES CHARÚN Y LA RECONSTRUCCIÓN DE SU PUEBLO

Álvaro Morales Charún nació en 1919, en la exhacienda Chilcal. Absorbió toda la tradición cultural de su generación y de los abuelos que seguían transmitiendo la sonoridad, y describe a los diferentes personajes, instituciones y manifestaciones que tuvo su distrito. Es a partir de los años sesenta que empieza a crear sus décimas, acaso pensando en la trascendencia que cobraría décadas después. Ha compartido sus creaciones con sus amigos en las diferentes jaranas, en su taller de mecánica y saliendo a rezar sus décimas por las diversas calles de su distrito. Incluso, fue escuchado por Nicomedes Santa Cruz, allá por los años setenta, cuando es llamado a realizar el Primer Festival del Arte Negro en Cañete, junto con su hermana Victoria Santa Cruz. Compartió por muchos años tertulias y jaranas con sus primos Caitro Soto y Ronaldo Campos.

La reconstrucción del pasado del distrito de San Vicente de Cañete, a través de los elementos que nos sugiere las décimas del autor, como fuente principal de la historia de esta ciudad, es abrir otros capítulos dentro de la línea de tiempo de un pueblo que no cuenta con un buen registro de documentación antigua, libros, revistas entre otros documentos. A pesar de la cercanía con la capital del país y teniendo como testigos a instituciones religiosas desde el siglo XVI hasta la actualidad, ni a finales del siglo XX se ha logrado obtener la protección del poco material local.

Un caso es el famoso librito rojo (publicado en los años 90), que siempre se ha escuchado dentro de las familias sanvicentinas y sanluisinas; allí nos narran parte de la fundación española pero, para algunos, sólo es una historia contada por los abuelos, es decir, no le dan importancia al trabajo realizado. Tampoco ha sido introducido en las escuelas.

¿Existió o no existió? es la interrogante que queda para esta generación. Y sumándose a esto, la falta de identidad que hasta hoy vemos en la población como una gran brecha de separación, no solo en el distrito mencionado sino en toda la provincia de Cañete. Existe un desapego o desubicación de la ciudadanía con su espacio geográfico en el tiempo, lo cual se quedó en la memoria colectiva únicamente en la distribución poblacional en Valles (Chilca, Mala, Asia y Cañete); las autoridades no la han tomado como parte de su trabajo de campo, ni el sector educativo propone cuadros de solución. Este caso lo podemos observar con más fuerza en las líneas de transporte interno, en donde los paraderos que se ubican en el distrito de San Vicente de Cañete, para dirigirse a otros distritos señalan: Mala – Cañete / Cerro Azul – Cañete / Lunahuaná – Cañete o viceversa.

Podemos tomar como punto central del problema, el caso de la fundación española de la provincia de Cañete, la cual no suele ser de suma importancia para el sector educativo, a pesar de ser la fecha conmemorativa anual se esta provincia. Y aquí cumple un papel importante la décima de Álvaro Morales al ser recitado en los colegios de manera decorativa en diferentes celebraciones cívicas, no como estudio; porque de una manera lírica deja esas curiosidades a los estudiantes y el interrogar a sus familiares, si esos personajes, esos lugares, esas infraestructuras fueron reales o no.

Transcrito en un lenguaje fino, armonioso y coloquial, tras su experiencia vivida y escuchada en la zona rural, nos devuelve ese pasado, como lo veremos en los fragmentos de algunas décimas mencionas en este trabajo para su desarrollo, sacadas de uno de sus cuadernos. No debemos de olvidar que hasta el día de hoy, es el único decimista de Cañete cuyos cuadernos vienen siendo rescatados (también se encuentra coplas de 1800 transcritas por él y dando la mención que son anónimas).

La décima de pie forzado titulada “**La fundación de Cañete**”, nos describe el año de la fundación española de la provincia (30 de agosto de 1556), nos nombra a los personajes principales que intervinieron (Márquez Andrés Hurtado de Mendoza y el capitán Gerónimo de Zurbano), y el desarrollo de los hechos de ese tiempo. En esta composición, juega un punto importante el hecho de que siempre los pobladores toman la fecha como el aniversario de la provincia, pero las celebraciones se realizan más de manera distrital: sigue en el imaginario de la ciudadanía, que el distrito es la provincia; aún no se puede desligar de esa concepción.

Cito:

*Según la historia cañetana
Muy digna de hacer mención,*

*Llego aquí una expedición
Compuesta por gente hispana,
Enseñaron la fe cristiana
Cuya vocación es hermosa;
Confiaron misión honrosa
Al capitán Gerónimo de Zurbano
Con acta firmada a mano.
Por Andrés Hurtado de Mendoza.*

La décima titulada “**Gremios Unidos**”, se refiere a la institución ciudadana “Sociedad de Gremios Unidos y Protección Mutua”, fundada el 29 de julio de 1912, que reunía a varias instituciones de la ciudadanía para ayudar a la población, e igualmente, las personas mayores que tenían recursos económicos se juntaban para ayudar a la gente. Es la única institución que sigue activa hasta el día de hoy.

Cito:

*En mil novecientos doce
El veintinueve de julio,
Como alianza de buen augurio
Se fundó la sociedad,
Que llegara a la eternidad
Como alivio de sinsabores
Y sin distinción de colores
Todos somos iguales,
Así como son los males
Que unen a ricos y a pobres.*

La décima titulada “**Cañete Cuna y Capital del Arte Negro**”, nos remarca en los años setenta, el renacimiento afroperuano a nivel nacional, sintiéndose un buen registro de las manifestaciones de esta cultura con la agrupación Perú Negro, teniendo como director a Ronaldo Campos (cañetano), y lo veremos igualmente en el distrito de San Vicente de Cañete con la agrupación afroperuana Cañete Negro, teniendo como director a Román Fernández (sanvicentino), quien transmite toda la esencia de los versadores, danzantes, músicos afrodescendientes y mestizos de antaño, con quienes convivió de muy joven, a lo cual se suma la investigación que aporta el director, llevando todo un buen trabajo a los escenarios locales y nacionales.

Fue una década muy importante para la provincia de Cañete, pues se da la importancia al sector cultural por parte de la autoridad local para el desarrollo turístico que sería el generador socio económico del pueblo, ello se centró toda la actividad en el distrito de San Vicente de Cañete como capital de la provincia. Allí nace la propuesta de la creación del I Festival de Arte Negro (fue el sustento para la creación del slogan). El título es el Slogan que nace en los años 90 por la municipalidad provincial de Cañete,

y hasta el día de hoy es un slogan que resuena con bastante fervor en el pecho de un cañetano.

Cito:

*Cuando entonan su canción
Y ritmo del buen sabero,
Vemos a Cañete Negro
Conservar la tradición,
Nos colman de emoción
Como ha hecho Perú Negro,
Bailan en el mundo entero
Cañetanos sin igual
Y Cañete Negro es nacional
Lo sabe el Perú entero.*

La décima titulada “**Angelito Cueto**”, es referente a un personaje afrodescendiente que llegó con uno de los primeros circos a la ciudad de San Vicente de Cañete, en los años sesenta aproximadamente, y desde ese día su domicilio era la plaza de armas del distrito, todos lo recuerdan porque era una persona que ayudaba a la mayoría de las familias en hacer el recado, la limpieza y un buen católico, acompañaba siempre las procesiones religiosas. El día de su muerte fue acompañado por la población hasta el cementerio y gran prueba está escrita en su lapida, dice: Recuerdo del pueblo cañetano.

Cito:

*Ángel Cueto se murió:
Mil nueve ocho seis; diez, junio
Noticia del infortunio
Como un rayo corrió,
Dicen todos: ¡Se acabó!
El morenito querido,
Dolor de haberlo perdido
Llevamos en la memoria,
Que hoy en la Santa Gloria.
Esté en lugar preferido.*

CONCLUSIONES

La décima de Álvaro Morales Charún visibiliza la parte vacía, no estudiada, de algunas instituciones, grupos, personajes e infraestructuras dentro del proceso histórico de la provincia de Cañete, a pesar de que tenemos poco material bibliográfico como boletines, plaquetas, periódicos, revistas, que en su mayoría han sido publicadas por los mismos ciudadanos de la localidad. También son fuentes no seguras; porque varían entre ellas pequeños datos, e igualmente nos encontramos con las publicaciones de los diferentes gobiernos locales, que no han contado en su mayoría con

especialistas, son al final algunos de los obstáculos para la construcción histórica de un distrito. Y los pocos libros que se publicaron por especialistas no fueron protegidos, solo son parte de la historia local no valorada, por lo cual, la obra del decimista fortalece estos vacíos encontrados.

El registro que nos deja el creador a través de sus letras es muy rico porque es un recojo de información oral por vivencia y/o contada de generación en generación por diferentes grupos sociales, ubicados entre los distritos de San Vicente de Cañete y San Luis de Cañete. Invitándonos a la investigación, no siendo el único ni el último decimista por descubrir, pero si el principio de nuevos rescates de la tradición oral, donde antes fueron haciendas y hoy son centros poblados en su mayoría.

La décima del autor es una gran herramienta para el sector educativo, un buen material informativo, con mirada pedagógica que pueda utilizar los docentes y las instituciones educativas, para el fortalecimiento de la identidad local. Se hace necesario Introducir su obra literaria en el plan lector de cada escuela de la provincia de Cañete.

Si se logra incentivar en los colegios la investigación, por parte del alumnado, de sus antepasados y sus tradiciones familiares, lograríamos dar un paso grande al rescate cultural de la localidad, así como se pudo encontrar los cuadernos, entre los familiares de Álvaro Morales Charún, después de su muerte, ya en este siglo XXI juntando sus décimas sueltas y sus décimas de pie forzado; logrando gestionarse para su publicación y presentación por el mes afroperuano en el Ministerio de Cultura, con motivo del centenario de su natalicio, así podríamos incentivar a temprana edad el gusto por la investigación y el rescate de más obras literarias inéditas en los otros distritos, sabiendo que la provincia de Cañete tiene dieciséis.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPOS, Lalo

"Décima "me dicen que hay un pacaé" - Basilio Párraga de Hualcará Cañete, 1979", 2020, artículo en línea disponible en <https://caneteartenegro.blogspot.com/2020/10/decima-me-dicen-que-hay-un-pacaé.html?fbclid=IwAR0IJhp-mgBtLqWWqkYwazB63-L3Caz5pp79yMKkn-eli45HnIFZ0Q3kY-A> [consultado el 03 de mayo de 2021].

CARAZAS SALCEDO, Milagros

2017 "Cumanana y memoria oral en Historia de Yapatera de Fernando Barranzuela", revista *D' Palenque: Literatura y Afrodescendiente*, N°2 - 2017, pp. 17-30.

DURAND, José

1979 "Décimas peruanas de la guerra del pacífico", *Revista de la Universidad Católica* N°06, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979. Pp. 79-106.

FERNÁNDEZ ADRIANO, Román

2019 "El folklore afrodescendiente que conocí", *COALDAS: El Corazón del Antiguo Cañete*, Garabatitos editores, 2019, pp. 52-72.

GARCIA BELAUNDE, Víctor Andrés

1992 *Cañete: ayer y hoy*, Editorial Minerva.

LOO LYNCH, Esteban

2017 *Un pueblo en busca de su identidad cultural*.

MORALES CHARÚN, Alvaro

2019 *Salmo, retablo y vocablo*, Garabatitos editores.

PAZ SOLDÁN Y UNANUE, Pedro

1971 *La inmigración en el Perú*, Academia Diplomática del Perú.

ROMERO, Fernando

1988 *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque*, Instituto de Estudios Peruanos.

ROCA REY MIROQUESADA, Bernardo

1995 *De cajón. El duende en la música afroperuana: Caitro Soto*, Servicios especiales de edición del Comercio.

SALAZAR YERÉN, Víctor

2020 "César Rosas Roque y la décima en Chíncha", revista *D´Palenque: Literatura y Afrodescendiente*, N°5 – 2020, pp. 08-19.

SANTA CRUZ, Nicomedes

1982 *La décima en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos.

SARMIENTO FERNÁNDEZ, Erick

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

TOMPKINS, William

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, Centro Universitario de Folklore UNMSM – CEMDUC.

“MI AMIGO EL MAGO Y LA DANZA INCONCLUSA”

Una obra póstuma de Victoria Santa Cruz Gamarra

Octavio Santa Cruz Urquieta²⁰

Este apartado es parte de un trabajo mayor, que aspira a visibilizar el total de la obra creativa de Victoria Santa Cruz dentro del proyecto integral que estamos dedicando a la Familia Santa Cruz Gamarra.

Nuestra Victoria fue conocida entre las décadas de los años 60 a 80 del siglo XX, a partir de los espectáculos teatrales y coreografías que produjo y actuó dirigiendo sus propios elencos; y es recordada por las composiciones musicales que dejó grabadas.

Si bien hasta las generaciones jóvenes, que no la conocieron, saben hoy día de su labor y de su mensaje, a través y, sobre todo, por algunas canciones o coreografías y un mínimo de su poética, queda todavía por conocer mucho de su obra y pensamiento.

Una parte considerable de su producción, tanto en libretos como en canciones, no ha quedado documentada, filmada ni reseñada y permanece camino al olvido para unos y desconocida para otros. Agreguemos que

20 Doctor en Historia del Arte. UNMSM. 2017 Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana. 2009 Licenciado en Arte. 1994 Diseñador Gráfico con exposiciones y premios en el país y en el extranjero. Guitarrista, Decimista, Cantautor y Narrador con obra publicada. En 1982, recibió la Medalla de la Paz de las Naciones Unidas En 2013, el Ministerio de Cultura del Perú le otorgó el reconocimiento como Personalidad Meritoria de la Cultura. En 2014 la Municipalidad Provincial de Cañete le otorgó la Medalla Cívica y de la Cultura, declarando Personaje Ilustre Profesor Principal y Director EAP de Arte UNMSM, 2013-2016. En diciembre de 2019 fue designado Profesor Emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El 27 de junio de 2020 recibió el homenaje de la Municipalidad de Lima y LimaLee por su trayectoria y aporte a la cultura nacional. El 28 de junio de 2024 recibió el homenaje y premio “Palabra en Libertad” Perú.

inclusive, hay otra parte de su producción de la que se sabe menos por continuar inédita, ya que la propia autora en su momento no llegó a darla a conocer.

Nuestra propuesta aquí es comentar una de sus últimas obras, escrita durante su vida académica en los Estados Unidos, que allá no llegó a ponerse en escena y de la cual nuestro público en el Perú no tiene ni noticia.

No es este el espacio para hacer público el libreto, pero presentar una reseña del argumento y unas breves notas al margen, aun cuando sea en forma sucinta, se orienta a brindar una información inicial que comunique una cierta expectativa tanto al público en general, como al sector de producción de espectáculos, con miras a esperar una posible y pronta puesta en escena.

Hoy es ya un lugar común que, para muchas personas, mencionar a Victoria Santa Cruz signifique de inmediato evocar su composición más conocida “Me gritaron ¡Negra!”. No todos saben que Victoria tiene muchas composiciones más, creadas desde 1958 y que, en más de una —sean letras de canciones o libretos teatrales—, ya se encuentran los temas que le fueron caros hasta en sus últimas actividades como, por ejemplo, el expresar su desacuerdo con la discriminación racial.

El ejercicio de visualizar las primeras composiciones de la autora y contrastarlas con las últimas que produjo, puede ser interesante con miras a sopesar el devenir del proceso creativo, intentar verificar si los presupuestos iniciales lograron afirmarse, o si en el camino, eventualmente los sustituyó por otros, o inclusive, si se incrementaron.

Se habrá de comenzar mirando sus primeras obras, “Zanahary” y “La Muñeca Negra”, obras de mediano formato, cuya temática que enfatiza la herencia afroperuana, alcanza un punto culminante en la creación de “Malatón”, obra de mayor extensión y con tratamiento de Drama.

Y en el punto de llegada, varias décadas después, encontraremos “La Calle” y “Mi amigo el mago y la danza inconclusa”, piezas ambas, que son desconocidas para nuestro público, pero cuyos libretos pueden mostrarnos la perspectiva de la autora al otro extremo de su vida artística profesional.

Como resultado del último gran viraje que dio su vida, Victoria se había enrumado hacia la vida docente. Desde 1982 residió en Estados Unidos y fue profesora en la Facultad de Drama dentro de la Universidad de Carnegie Mellon. Los ensayos, los escenarios, las funciones quedaron atrás. No más candilejas, ni aplausos diarios. La vida universitaria no requería de eso. Pese a lo cual, sin embargo, sí habría de ser campo fértil para seguir desarrollando las técnicas con las que, en su momento, logró de sus actores las brillantes presentaciones que le valieron memorables éxitos. Y los viajes —que no faltaron— fueron entonces destinados a cumplir compromisos de talleres y conferencias, para dar a conocer aquello que siempre rehusó encasillar bajo el nombre de su “método” y que, en una

nueva propuesta, concebía ahora como una herramienta útil tanto para la formación de los actores como para toda persona en general.

De esos días han quedado dos obras.

Una de ellas es “La calle”, o “Bronx”, que, escrita al inicio de su inmersión en la vida académica, fue estructurada al parecer en un breve lapso de tiempo, actualizando bajo un nuevo uso textual, algunas de sus primeras melodías y, de paso componiendo también otras nuevas. Gran parte de ese material una vez organizado, quedó, sin embargo, sin utilizar, ya que lo que se llegó a montar fue una versión breve, vista al interior de las actividades universitarias y con la participación de los estudiantes en sus primeros grupos de clases.

Su otra producción es “Mi amigo el mago y la danza inconclusa”, obra que produjo en algún momento de 1990, a despecho de su dedicación intensa a la vida docente, por las casi dos décadas que permaneció en Carnegie Mellon University.

Esta obra fue escrita tanto en inglés como en español, y quedó absolutamente sin estrenar.

“MI AMIGO EL MAGO Y LA DANZA INCONCLUSA”

Es una obra de mediana duración, el libreto consta de 96 páginas tamaño carta. El original está tipeado a computadora en 12 puntos, a espacio y medio.

Intervienen 14 personajes, casi todos negros, peruanos, portorriqueños y norteamericanos.

La obra transcurre dentro de una casa de familia y las interacciones son en su mayoría dialogales, con lo cual, a diferencia de otras piezas de la autora, el peso comunicativo recae sobre la textualidad de la obra en sí, y salvo algunos momentos específicos, no pide necesariamente un gran despliegue de desplazamientos.

La propuesta escenográfica de la casa consta de 3 pisos útiles, visibles al público. Durante la acción se enfatiza esta disposición destinada a sugerir un cierto simbolismo.

La intención es expositiva y la construcción del carácter psicológico de algunos personajes, tiene asimismo un trasfondo simbólico... Como en el caso de la madre que es portadora de un saber tradicional... O el personaje inesperado que aparece en el sótano y parece conocerlo todo.

En cuanto al contenido, los tópicos trabajados son varios y a cuál más relevante (como el color de la piel, la danza, la creatividad...), sin embargo, cada uno de ellos puede ser visto desde dos perspectivas posibles, una, vistosa y cautivante; la otra, menos llamativa, pero más real, duradera y confiable.

Acorde al argumento, el tratamiento privilegia la interrelación entre grupos pequeños, de manera que lo que consideramos el pensamiento del

autor se expresa en forma de diálogos, como el caso de la madre y la hija; la madre y la amiga; el hijo y el mago.

Comparativamente, hay poca indicación de movimientos, desplazamientos, bailes.

Así también, no es mucha la música que la autora ha dispuesto para esta pieza. Tan solo una vez, al inicio, en la página 19, encontramos una canción para ilustrar el aprendizaje lúdico que una madre brinda a su niño, jugando rítmicamente sobre la expresión “Acuricanduca”. Y la otra ocasión es en la página 43, al enfatizar un comentario sobre el tema de la “Justicia”, mediante el recurso de pregunta y respuesta característico dentro de una canción de su creación. Sin embargo, existiendo estas piezas musicales bien identificadas, en ambos casos, es recomendable que una posible puesta en escena utilice las melodías que a tal fin ha dispuesto expresamente la autora.

Los parlamentos son explicativos y aclaran conceptos de diferente envergadura, desde los temas individuales hasta temas universales, como:

La jugadora de cartas, personaje popular característico, afín a culturas de varios países, que en esta ocasión será motivo de reflexión.

La joven llamada Flor, que conversa con su madre, abordando preocupaciones y problemas de índole personal, acerca de situaciones dolorosas y llega a la comprensión de su situación; la misma que, como mujer y dentro de un grupo social marginado, es bastante difícil.

El joven Greg, que cuestiona un tema recurrente en las problemáticas de todos los tiempos, en este caso... su idea rígida y estereotipada sobre el tópico de la Injusticia.

La señora Melchora, que poniendo la tilde sobre aspectos poco valorados en la manera de pensar de nuestra época -más que todo tecnológica y científica-, comenta sobre el valor de los tradicionales dulces de olla aprendidos en su tierra.

En el acto III se declaran conceptos o “verdades” de carácter críptico, que no son explicados y refrendados documentalmente, sino que están ahí para ser entendidos simbólicamente por quienes hayan seguido el hilo de la trama argumental, y tengan la perspicacia para -llevados por las sugerencias del contenido-, hacerse eco y asumir como verídico tal simbolismo. Así encontramos mencionadas, cosas como que “subir al ático” es un riesgo, ya que ahí no es posible lograr una verdadera creación.

O, que por el contrario, “retornando al sótano” el protagonista logra reencontrarse con el personaje que todo lo sabe.

Planteamientos, ambos, para cuya comprensión cabal —ya sea que los aceptemos y estemos de acuerdo, o no—, considero que requieren de una mirada metatextual.

Quiero decir, que si bien luego de haber seguido el desarrollo de esta obra teatral, ya tendremos una idea de lo que el texto se propuso

comunicar; para quienes quisiéramos acompañar a la autora hasta tocar el nivel profundo de la significación, podría quedar abierta la posibilidad de contrastar el sentido de cuanto aquí nos comunica, con lo también expuesto por la autora en otros de sus discursos de varias épocas, sean textos de conferencias o letras de canciones.



www.gob.pe/cultura

Av. Javier Prado Este n.º 2465, San Borja
Lima - Perú

 @mincu.pe  @minculturape  @minculturape  @minculturape  @minculturape

ISBN: 978-612-5137-60-9

