

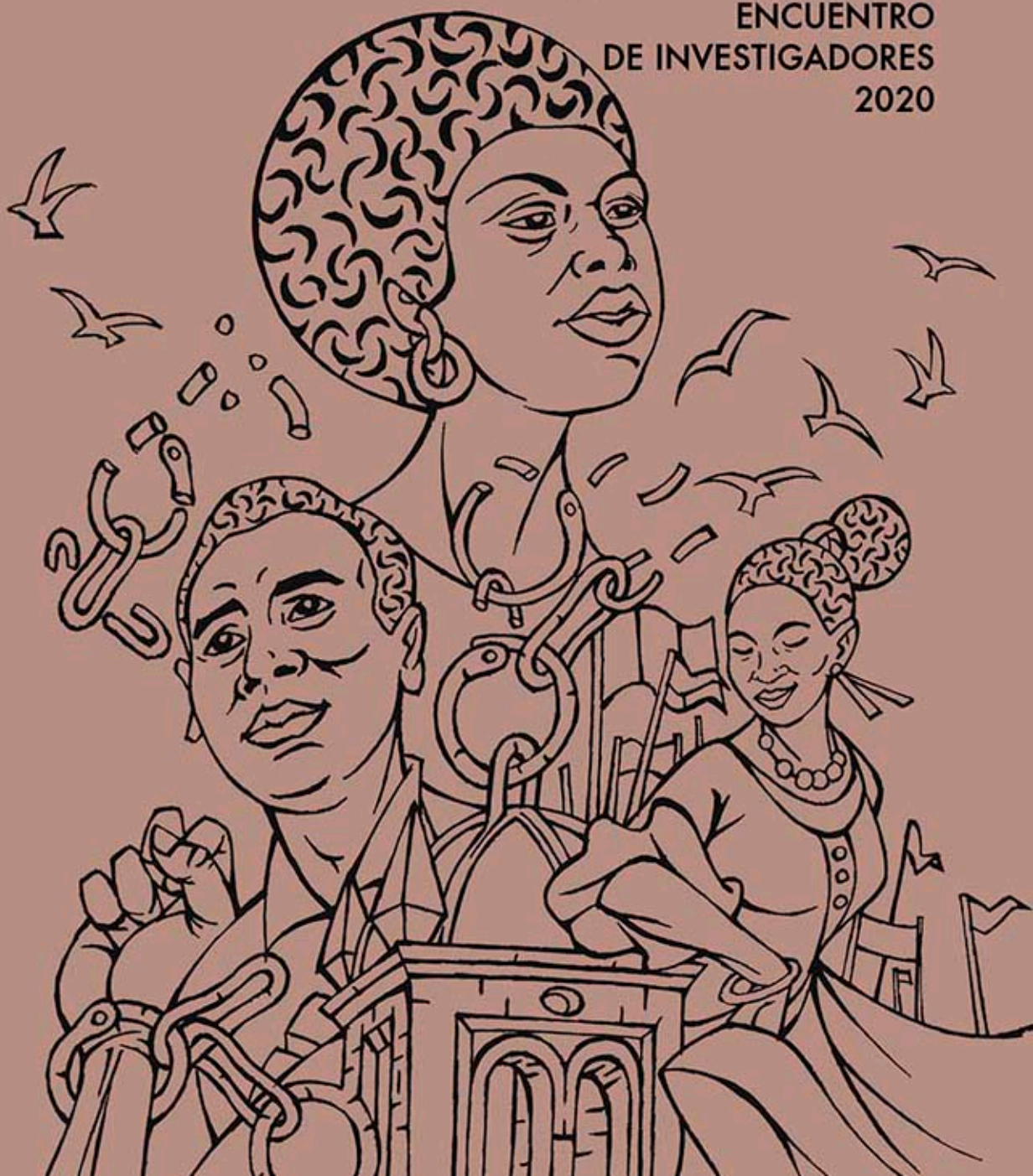


PERÚ

Ministerio de Cultura

CULTURA AFROPERUANA

ENCUENTRO
DE INVESTIGADORES
2020





PERÚ

Ministerio de Cultura

CULTURA AFROPERUANA

Encuentro de investigadores 2020



PERÚ

Ministerio de Cultura

Silvana Emperatriz Robles Araujo

Ministra de Cultura

Rocilda Nunta Guimaraes

Viceministra de Interculturalidad

Virginia Julissa Calderón Basilio

Directora de la Dirección General de Ciudadanía Intercultural

Susana Flor de María Matute Charún

Directora de la Dirección de Políticas para Población Afroperuana

Cultura Afroperuana. Encuentro de investigadores. 2020

© **Ministerio de Cultura**

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

www.gob.pe/cultura

Autores: Brendan J. M. Weaver, Lady Santana Quispe, Miguel Ángel Fhon Bazán Maeso, Claire Maass, José Luis Santa Cruz Alcalá, Daniel Cozart, Steeve Tchinga Mikolo, Rosa Elena Colchado Medina, Alejandra del Carmen Rivera Alvarado, Diego Molina, Yim R. Sampétegui, Agustín Huertas, Camila Daniel, Luciano Tarsetti, Ana Júlia França Monteiro, Jorge Rafael Ramírez, Angie Edell Campos Lazo, Aldaba Karina, Cabello Giancarlo, Lancho Samuel, Santa Cruz José Luis, Manuel Barrós, Ellis Regina Sánchez Hermoza, Linnet Ramos Padilla, Luis Reyes, Sara Ruth Talledo Hernández, Luana Xavier Pinto Coelho, Daniel Mathews, Juan Felipe Miranda Medina, Humberto Rodríguez Pastor y Luis Rodríguez Pastor.

Colaboración: Rosa Dorival y Alicia Quevedo

Corrección de estilo: Newton Mori Julca

Diseño, diagramación e ilustración: Newton Mori Julca

Primera edición: Lima, junio 2022

Edición electrónica

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2022 – 10410

ISBN: 978-612-4391-72-9

Encuentro de Investigadores sobre Cultura Afroperuana (4º: 2020: Lima, Perú)

Cultura afroperuana: encuentro de investigadores 2020 / autores: Brendan J. M. Weaver [y otras treinta y una]. —Primera edición— Lima: Ministerio de Cultura, 2022.

363 páginas.

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

305.896085 (SCDD)

Los textos son de entera responsabilidad de sus respectivas autoras y autores. El Ministerio de Cultura respeta las opiniones y posiciones vertidas en el marco de la libertad de expresión y pensamiento.

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

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Presentación | 7 |
| <i>Susana Matute Charún</i> | |
| Entre herencia y patrimonio de la esclavitud: la arqueología pública y el discurso comunitario en las ex haciendas jesuitas de Nasca | 9 |
| <i>Brendan J. M. Weaver, Lady Santana Quispe, Miguel Ángel Fhon Bazán Maeso</i> | |
| Arqueología de la esclavitud en el Perú colonial: la presencia de niños y mujeres afrodescendientes en la antigua hacienda la Quebrada (San Luis de Cañete) | 24 |
| <i>Claire Maass, José Luis Santa Cruz Alcalá</i> | |
| Una historia escondida de patriotismo y activismo: la política afroperuana y el movimiento obrero entre 1870 y 1930 | 46 |
| <i>Daniel Cozart</i> | |
| Medios y oficios de transporte en el Perú republicano: entre la historia técnica y la historia social | 60 |
| <i>Steeve Tchinga Mikolo</i> | |
| Zaña une cuatro continentes: genealogía y memoria campesina de la familia Colchado 1840-2019 | 65 |
| <i>Rosa Elena Colchado Medina</i> | |
| “A las trabajadoras afroperuanas aún nos presionan el cuello y no nos dejan respirar”: la historia de dos hermanas, mujeres afroperuanas, trabajadoras del hogar, madres, feministas y sindicalistas | 70 |
| <i>Alejandra del Carmen Rivera Alvarado</i> | |
| ¿Siempre se llamó Marinera? | 102 |
| <i>Diego Antonio Cueva Molina</i> | |
| ¡Saña a la Zaña, caramba! Recuperación de un canto afronorteño | 109 |
| <i>Yim R. Sampértegui</i> | |
| Tondero morropano: apuntes sobre la participación afroperuana | 119 |
| <i>Agustín Huertas, Camila Daniel</i> | |
| Siguiendo los rastros de la canción infantil tradicional en la costa peruana | 125 |
| <i>Luciano Tarsetti</i> | |

| | |
|--|-----|
| Afrolatinoamérica: articulaciones afroperuanas y afrobrasileñas en los años 70 <i>Ana Júlia França Monteiro</i> | 158 |
| Candidaturas políticas afroperuanas en Lima y Callao: mapeo de su participación política en las elecciones regionales y municipales del 2018 <i>Jorge Rafael Ramírez, Angie Edell Campos Lazo</i> | 176 |
| Gestión cultural: procesos comunitarios y participativos en San Luis de Cañete <i>Aldaba Karina, Cabello Giancarlo, Lancho Samuel, Santa Cruz José Luis</i> | 201 |
| Si escuchas en la noche. Prehistorias de «Es Amador» (1978-1983) <i>Manuel Barrós</i> | 213 |
| El <i>musicar</i> del Atajo de Negritos de la familia Ballumbrosio: una etnografía de la performance <i>Ellis Regina Sánchez Hermoza</i> | 245 |
| Racismo hacia la población afroperuana visto desde Piaget, psicología cognitiva, Freud y Jung <i>Linneth Ramos Padilla</i> | 271 |
| Que las vidas negras realmente importen <i>Luis Reyes</i> | 283 |
| Perú y su identidad nacional: un análisis sobre la invisibilidad del afrodescendiente en un país multiétnico <i>Sara Ruth Talledo Hernández</i> | 290 |
| Regímenes de negación del racismo: Perú y Brasil en diálogo <i>Luana Xavier Pinto Coelho</i> | 301 |
| Augusto Ascuez recopilador, creador e intelectual popular <i>Daniel Mathews</i> | 319 |
| Victoria Santa Cruz: ritmo, acción, transformación <i>Juan Felipe Miranda Medina</i> | 323 |
| Guillermo Lobatón, guerrillero afroperuano <i>Humberto Rodríguez Pastor y Luis Rodríguez Pastor</i> | 345 |

PRESENTACIÓN

El Ministerio de Cultura reafirma su compromiso de seguir generando y fortaleciendo espacios de conocimiento sobre el pueblo afroperuano con el objetivo de promover la apreciación de la

diversidad cultural de nuestro país, la lucha contra el racismo, así como la ejecución de políticas en interculturalidad para la protección y promoción de los derechos del pueblo afroperuano. El Encuentro de Investigaciones sobre Cultura Afroperuana, que se realiza anualmente desde el 2017, es un reflejo de dicha labor.

Durante la pandemia originada por el virus COVID-19, el Ministerio de Cultura siguió trabajando por el desarrollo del pueblo afroperuano adaptándose a las circunstancias adversas. Así, se realizó el IV Encuentro de Investigaciones sobre Cultura Afroperuana de forma virtual, lo cual permitió llegar a un público más amplio y contar con el registro de las sesiones. De esa manera, se continuó brindando un espacio a las personas que siguieron investigando durante los meses más inciertos y duros de la pandemia.

El Encuentro se desarrolló en cuatro días, entre el jueves 8 y sábado 11 de julio durante los cuales se presentaron nueve mesas moderadas por distintos intelectuales. Fue una edición variada que abarcó los siguientes temas: Historia y Arqueología, Ancestralidad, Mujer afroperuana, Música afroperuana, Política y Políticas públicas, Arte documental, Racismo y discriminación, Racismo y Políticas públicas y Personalidades afroperuanas.

CULTURA AFROPERUANA. Encuentro de Investigadores. 2020

La diversidad de procedencias de los ponentes fue una característica destacable, al contar con la participación de investigadores de Estados Unidos, Gabón, Argentina, Brasil, Colombia, Francia, Reino Unido y Portugal. Asimismo, se presentaron estudios sobre la presencia afrodescendiente en distintas regiones del Perú como en Lambayeque, Ica y Piura, así como la comparación entre procesos como el peruano y brasileño.

En cuanto a la promoción de igualdad de género, se contó con paridad en la participación de mujeres como ponentes, siendo en su mayoría profesionales. De las 32 ponencias presentadas en el Encuentro, en el presente libro se publican 23 que fueron compartidas por los autores y autoras. El presente libro se constituye en el cuarto de esta serie, y como en anteriores oportunidades, el Ministerio garantiza la libertad para expresar los temas e ideas como resultados de las investigaciones, en el marco del respeto, por lo cual el sector no comparte necesariamente las posiciones expresadas por las y los autores en sus textos.

Una vez más, guardamos la esperanza que este esfuerzo contribuya al conocimiento de la experiencia histórica del pueblo afroperuano, así como de sus esfuerzos por construir mejores condiciones para el ejercicio de su ciudadanía.

Susana Matute Charún
Directora de Políticas para Población Afroperuana

ENTRE HERENCIA Y PATRIMONIO DE LA ESCLAVITUD: LA ARQUEOLOGÍA PÚBLICA Y EL DISCURSO COMUNITARIO EN LAS EX HACIENDAS JESUITAS DE NASCA

Brendan J. M. Weaver

Lady Santana Quispe

Miguel Ángel Fhon Bazán¹

RESUMEN

Durante una década, el Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca (PAHN) se realiza en consulta y colaboración con comunidades descendientes de las ex haciendas. En el siglo XVIII, las haciendas jesuitas de San Joseph y San Francisco Xavier de la Nasca, fueron los viñedos más grandes y productivos de todo el virreinato del Perú. El primer proyecto

¹ **Brendan J. M. Weaver** es Ph.D. de la Universidad de Vanderbilt, y becario postdoctoral en el Centro de Arqueología de Stanford en la Universidad de Stanford. Ha sido investigador postdoctoral en el Berea College (Kentucky, EE.UU.A.) y Queen's University Belfast (Irlanda del Norte, UK). Desde 2009 dirige el PAHN como un proyecto multidisciplinario de arqueología histórica.

Lady Santana Quispe es Licenciada en Arqueología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Magister en Arqueología Sudamericana por la Universidad de Rennes 1 y la Universidad Nacional de Trujillo. Se ha desempeñado como Asesora de Arqueología Comunitaria del Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca. Tiene particular interés en temas como arqueología afroperuana, arqueología feminista y cambio ambiental.

Miguel Fhon es Licenciado en arqueología por la Universidad Nacional de Trujillo y ha cursado estudios de Maestría en Arqueología con mención en Estudios Andinos en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se ha desempeñado como Director del Proyecto de Investigación Arqueológica de la Casa Bodega y Quadra y como Director del Proyecto Museográfico del Museo de Sitio Bodega y Quadra. Desde 2012 se ha desempeñado como codirector o asesor del Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca. Sus temas de investigación abordan la arqueología histórica.

arqueológico en el país enfocado en estudiar la esclavitud y la diáspora africana, PAHN, ha priorizado el trabajo con la comunidad para encontrar y reconocer el legado de la esclavitud y el racismo institucional. En el último año, los esfuerzos en arqueología pública se han centrado en la participación de la comunidad con motivo del 400 aniversario del centro poblado de San José en el valle nasqueño de El Ingenio, fundada como un viñedo jesuita en 1619. En diciembre de 2019, se inauguró en Ica una exhibición museográfica de materiales arqueológicos de las haciendas en conmemoración del 165 aniversario de la abolición de la esclavitud. La pandemia internacional de 2020 ha limitado tanto los esfuerzos actuales de campo y laboratorio, como planes para trasladar la exhibición a otras ciudades del país. Sin embargo, a través de una serie de videos de arqueología pública en Facebook, se ha encontrado un importante interés del público en la arqueología de la esclavitud. Los variados enfoques del PAHN durante el año pasado en la arqueología de la esclavitud, ha llamado la atención sobre la hacienda y la construcción de un patrimonio crítico con respecto a la esclavitud, la arqueología y sus vínculos con la comunidad.

INTRODUCCIÓN

El mes de marzo del 2019, marcó el comienzo de un año importante de conmemoración en el valle nasqueño de El Ingenio, con motivo del cuatricentenario de la fundación de las comunidades de San José y San Pablo como viñedos jesuitas en 1619 (AGN 1620, 1657). El Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca (PAHN), que ha realizado investigaciones arqueológicas e históricas sobre las ex haciendas durante la última década (véanse Weaver 2016; Weaver et al. 2019), fue invitado a participar en la conmemoración en San José; como parte del trabajo que viene realizando el proyecto en consulta y colaboración con las comunidades descendientes de las ex haciendas ubicadas en esta zona, y el año pasado fue una ocasión especial para reflexionar sobre esta historia. En el siglo XVIII, las haciendas jesuitas de San Joseph y San Francisco Xavier de la Nasca, fueron los viñedos más grandes y productivos de todo el virreinato del Perú, y muchos en la región remontan a sus antepasados a la gran población esclavizada de estas haciendas. Estos viñedos fueron cruciales para el financiamiento de los colegios jesuitas en Lima y Cusco (Macera 1966: Cuadro I).

El año de conmemoración, 2019, concluyó en diciembre con una exposición museográfica sobre los materiales arqueológicos de las haciendas. Esta se realizó en colaboración con la Dirección de Políticas para la Población Afroperuana inaugurada en el Museo Regional de Ica "Adolfo Bermúdez Jenkins." Este año, la actual pandemia internacional ha limitado tanto nuestros esfuerzos actuales de campo y laboratorio, como nuestros planes para trasladar la exhibición a otras ciudades del país. Sin embargo, a través de una serie semanal de videos de arqueología pública en Facebook, hemos encontrado una participación renovada del público sobre la arqueología de la esclavitud en la región de Nasca. Este ensayo

considera nuestros variados enfoques de la arqueología de la esclavitud y la hacienda como patrimonio crítico de la comunidad durante el año pasado.

PAHN Y LA ARQUEOLOGÍA PÚBLICA

Por varias décadas, arqueólogos han movlizado proyectos para promulgar cambios sociales y políticos positivos a través de la participación de varios públicos más allá de la disciplina académica (McGimsey 1972; McGuire 2008; Merriman 2004; Colwell 2016). El PAHN fue concebido desde sus inicios para ser una forma específica de arqueología pública alineada con lo que Jeremy Sabloff ha llamado "arqueología de acción," una forma de práctica arqueológica específicamente relacionada con los "problemas que enfrenta el mundo moderno" (2008: 17). Como tal, el PAHN plantea preguntas de investigación sobre la experiencia de la vida diaria de los individuos esclavizados en el pasado y sus estrategias de supervivencia y creatividad cultural. Tiene como objetivo brindar una mayor visibilidad a las comunidades descendientes, promueve conversaciones locales, nacionales e internacionales sobre la herencia afroperuana y los legados de la esclavitud, el racismo y la desigualdad sistemática. La arqueología histórica es una disciplina que emplea una metodología de investigación que combina evidencia histórica y arqueológica en una aproximación al pasado desde que las comunidades indígenas americanas entraron en contacto por primera vez con europeos después del encuentro colombino. Está en una posición única para explorar los orígenes y legados de las instituciones coloniales en las Américas (e.g. Deagan 1988; Johnson 2006; Little 1994; Mayne 2008; Symonds 2004). Más allá del Perú, arqueólogos históricos han utilizado evidencia arqueológica para iluminar las historias marginadas de afrodescendientes, poblaciones indígenas, mujeres, y clases trabajadoras (Little 2002; Little & Shackel 2007; Shackel 2011). En los Andes, debido a los ricos registros etnográficos, etnohistóricos y arqueológicos precolombinos, la arqueología histórica ofrece una forma importante de unir diversos conjuntos de datos y conectar el pasado profundo con el presente etnográfico (Van Buren 2016). Arqueologías que confrontan el racismo y las desigualdades estructurales históricas, incluidas las de afrodescendientes, ofrecen herramientas para la justicia social y mayor visibilidad y comprensión de las comunidades marginadas de hoy (e.g. Casella y Fowler, 2004; Orser, 2001; Orser, 2007; Voss y Casella, 2012; White & Fennel, 2017).

Sin embargo, no basta con que la investigación arqueológica se enfrente a los legados del colonialismo en un frente académico y político. Este tipo de arqueología pública también debe ser colaborativa y reflexiva, involucrando a múltiples partes interesadas (Meskell 2002). Como tal, la participación de la comunidad y el público tiene tanto que ver con el diseño de proyectos como con la transparencia e informar a varios públicos sobre los resultados de la investigación. En las últimas décadas, diversos proyectos han priorizado el diseño de preguntas de investigación y la interpretación de los datos arqueológicos como un esfuerzo de colaboración entre los

arqueólogos y las comunidades (Sebastian Dring et al. 2019; Silliman 2008; Trigger 2007: 260). En la práctica, hemos descubierto que a menudo se trata de un proceso lento y metódico a medida que los investigadores y las comunidades aprenden a confiar unos en otros y a participar abiertamente, pero que solo puede suceder si se prioriza escuchar las necesidades de la comunidad.

Al principio de la planificación del desarrollo del PAHN, Weaver se fijó en el exitoso modelo andino de arqueología comunitaria dirigido por el arqueólogo peruano Sergio Chávez (2008) entre las comunidades aymaras de la península de Copacabana en Bolivia. En lugar de centrarse en el desarrollo económico, el proyecto de Chávez enfatiza la colaboración cultural y la literacidad patrimonial, así como la revitalización de espacios culturales como sitios de memoria ancestral, en lugar de interpretación arqueológica para turistas extranjeros y nacionales. De manera similar, la arqueóloga ecuatoriana Daniela Balanzátegui Moreno (2018), con la ayuda de descendientes y activistas, ha integrado con éxito la investigación arqueológica en un proyecto para revitalizar el "Jardín de la Memoria, Martina Carrillo", un cementerio histórico afroecuatoriano.

En años de trabajo de campo arqueológico activo, el PAHN ha realizado principalmente estudios y excavaciones en los mismos espacios donde viven y trabajan las comunidades descendientes. Esto contrasta con la mayoría de los proyectos arqueológicos rurales en el Perú, que a menudo investigan sitios prehispánicos más allá de los centros poblados. El estrecho contacto diario entre arqueólogos y comuneros ha presentado dificultades metodológicas para minimizar los efectos de las intervenciones arqueológicas en la vida cotidiana de los pueblos, pero también nos ha brindado la oportunidad de aumentar la participación y la visibilidad de la comunidad, ambos esenciales para generar confianza y avanzar el proyecto con los intereses de la comunidad. La informal y estructurada investigación etnográfica y de la historia oral, conseguido a través de este contacto cercano, también ha aumentado nuestra comprensión de cómo las comunidades se relacionan con su propio pasado y la mejor manera de incorporar los intereses locales en la investigación arqueológica y las iniciativas públicas (Weaver 2020; véanse Pyburn 2007). A través de este encuentro, hemos aprendido a comprender y respetar la diversidad de voces en las comunidades locales y que las familias y personas no siempre tienen los mismos intereses o hablan con una voz unificada. Aunque a veces es un proceso complicado, nuestro proyecto intenta escuchar con atención e incorporar la diversidad de intereses.

Las comunidades en Nasca y Palpa tienen diferentes relaciones con las historias de las haciendas de la región debido a las circunstancias históricas únicas relacionadas con la esclavitud, la migración forzada y la marginación económica. Las historias de trabajo en las haciendas y las migraciones de trabajadores y familias hacia y desde las antiguas haciendas han tenido un impacto profundo en el desarrollo comunitario y las formas en que estas comunidades se relacionan con el pasado de las haciendas y los legados de esclavitud y la mano de obra coercida (Weaver

2020). Específicamente, dos momentos históricos tuvieron efectos demográficos profundos y duraderos, visibles en las diversas formas en que las comunidades se relacionan con las ex haciendas: 1) a mediados del siglo XIX, cuando la esclavitud africana fue reemplazada por un sistema de trabajo chino contratado y trabajo asalariado migratorio, 2) cuando las haciendas costeras de la región se convirtieron en pueblos a raíz de las Reformas Agrarias de 1968. El PAHN también tiene una responsabilidad con las comunidades afroperuanas ubicadas más allá del área del proyecto. No es solo porque el proyecto tiene como objetivo comprender mejor el desarrollo de la cultura afroperuana costera durante el período colonial y los legados de esclavitud en el país, sino que las comunidades afroperuanas en ciudades más grandes como Ica y Lima estuvieron conectadas de una manera muy real con la migración de afrodescendientes que abandonaron los valles de Nasca a raíz de la abolición de la esclavitud en el siglo XIX.

LA EXPOSICIÓN DEL MUSEO, 2019

La exposición del museo en Ica tuvo su origen en agosto del 2019 en una reunión con el Grupo de Trabajo para Población Afroperuana, una organización nacional formada por la Dirección de Políticas para Población Afroperuana que se reúne varias veces al año en diferentes ciudades del país. Invitaron a Weaver, director del PAHN, a discutir su investigación arqueológica y reunirse con varias autoridades del nuevo gobierno regional de Ica. Nuestros colaboradores principales, funcionarios del Ministerio de Cultura —incluyendo el Museo Regional de Ica y la Dirección de Políticas para Población Afroperuana— y el Gerente Cultural del Gobierno Regional de Ica fueron esenciales para lanzar la primera exposición museográfica de artefactos arqueológicos de cultura material afroperuana. La exhibición incluyó 22 conjuntos de artefactos y nueve paneles exponiendo temas relacionados con la vida y producción de las haciendas en los siglos XVII y XVIII (Figura 1). La participación del PAHN en las actividades de conmemoración de estos aniversarios importantes en 2019, demostró cómo las partes interesadas a escala local y regional comprometen el patrimonio arqueológico como una herramienta política destinada a integrar a los ancestros afroperuanos en una narrativa del patrimonio más amplia, y al mismo tiempo, aumentar la visibilidad de las comunidades descendientes.

El 3 de diciembre, fecha de la apertura de la exposición, fue significativa porque marcó el 165 aniversario de la abolición de la esclavitud. La exposición fue titulada como: “La arqueología de la esclavitud en las haciendas de Nasca: 165 años de libertad, 1854-2019”. En 1854, el presidente de la República Ramón Castilla, adoptó una postura audaz contra el monopolio de los hacendados costeros y abolió la esclavitud en el país. El proceso de liberación en el valle del Ingenio fue prolongado y violento, especialmente porque el dueño de las ex haciendas jesuitas en el valle era Domingo Elías, un conocido enemigo político de Castilla (Echenique 1952: 104; Saponara 2008). La liberación se relata en la historia oral a través



Figura 1. La exposición “La arqueología de la esclavitud en las haciendas de Nasca: 165 años de libertad, 1854-2019” en el Museo Regional de Ica “Adolfo Bermúdez Jenkins.”

de la figura mitohistórica de Tomasa Alcalá o Mamalá, que era una mujer alfabetizada y esclavizada en la casa de Elías que leía sobre la abolición en el periódico y anunciaba la noticia a sus compatriotas esclavizados (véanse Weaver 2020: 160; Rupire 2018: 144). El pueblo de La Banda, ubicado a lo largo de un tramo agrícola marginal de la orilla del río frente a San José y San Javier, tiene su origen en los eventos de la liberación. Los antepasados de los residentes de La Banda a menudo se conocen como “cimarrones” aquellos que escaparon de la esclavitud en este momento del gran cambio social cuando la mano de obra en las haciendas pasó de la esclavitud a contratada y migratoria. La narrativa local de la abolición es una en la que las personas esclavizadas están al frente y al centro, liberándose a través de la lucha y la perseverancia, en lugar de que las élites políticas de Lima les otorguen pasivamente la libertad.

La exposición se organizó en torno a una introducción y ocho temas: El entorno construido de las haciendas, La religión, La vida doméstica, Alimentos en las haciendas, La vitivinicultura, La producción de botijas, La mano de obra y la estética, y EL PAHN y las comunidades descendientes. Los paneles de vinilo ofrecen información e imágenes para cada uno de estos temas, y cuatro vitrinas con artefactos relacionados con el entorno construido, la vida doméstica, la producción de botijas y la mano de obra y la estética. La directora del museo, Susana Arce, comentó lo diferente que era esta exhibición, ya que la mayoría de los artefactos son fragmentarios. En el Perú, exhibiciones arqueológicas que presentan algo aparte que materiales prehispánicos son raras, y frecuentemente se exhiben cerámicas completas o en su mayoría, y principalmente de contextos funerarios (e.g. Mesia-Montenegro 2014: 218). Los objetos domésticos en nuestras vitrinas incluyeron fragmentos de ollas de cocina utilizadas por personas esclavizadas y pequeños fragmentos de mayólica policromada de alta calidad, regalados a familias esclavizadas por el administrador jesuita. Para muchos visitantes, estos representaron algo muy diferente

y les hace reconsiderar el papel de la arqueología en el descubrimiento público de la historia. En la primera semana de la exposición, dos de los artefactos exhibidos se convirtieron en favoritos del público visitante. El primero, un güiro casi completo, un instrumento de raspado de calabaza encontrado en un área cercana a los hornos de San Joseph, resuena entre los visitantes, quienes a menudo comentaron que se parece a una ballena. El segundo artefacto es un tiesto de soporte de botija que presenta un motivo de impresión de dedo en su base, también captura la imaginación del público. A través de este artefacto, uno puede reflexionar sobre una conexión humana con el alfarero esclavizado que dejó sus huellas digitales en la arcilla. La exhibición también hizo uso de códigos QR que vinculan a modelos fotogramétricos 3D de muchos de los artefactos que los visitantes pueden manipular o guardar en sus celulares para verlos más tarde.

PANDEMIA INTERNACIONAL E INICIATIVAS DE LA WEB, 2020

Este año, debido a la pandemia, la fiesta patronal de San José el 19 de marzo para su 401 aniversario fue sombría, con una misa en la capilla, que, de otra manera, rompió una velada de vecinos que se distanciaban socialmente en sus propias casas. También, la pandemia internacional ha desafiado y cambiado la naturaleza de las ciencias sociales y la investigación de campo en muchas disciplinas en todo el mundo. Para el PAHN, esto ha significado cancelar la temporada de excavación propuesta en la Hacienda La Ventilla (anexo de San Joseph en siglo XVIII), además de modificar nuestra estrategia de arqueología pública y participación comunitaria. Los planes para trasladar nuestra exposición del museo a otros lugares se han suspendido, pero han surgido nuevas oportunidades.

Antes de la pandemia internacional de COVID-19 en 2020, los enfoques digitales de la museología y la arqueología pública a través de las redes sociales y el uso de imágenes en 3D han sido formas efectivas de involucrar a comunidades diversas independientemente de la distancia (Bonacchi 2017; Williams et al. 2019). En marzo, comenzamos a agregar más modelos fotogramétricos 3D de artefactos en exhibición con nuestra exposición del museo al perfil del proyecto de Sketchfab.com. Estos elementos se pueden ver y manipular en un espacio tridimensional simulado desde cualquier dispositivo, incluidos celulares con conexión a internet. Actualmente, en julio de 2020, tenemos 16 objetos digitalizados en línea, con planes para agregar más, que tiene como objetivo aumentar la accesibilidad de la cultura material de estos afroperuanos de la era colonial, particularmente entre sus descendientes en la región de Ica.

Nuestra principal actividad pública este año fue la producción de una webserie de videos cortos en seis partes, lanzados desde la página de Facebook de nuestro proyecto a partir del 24 de mayo al 28 de junio para el Mes de la Cultura Afroperuana. Esto ha permitido la participación pública en nuestro proyecto más allá del alcance tradicional, cara a cara, durante la temporada anual de investigación, o en eventos especiales en los distritos de Changuillo y El Ingenio. La webserie es narrada por Santana, graduada

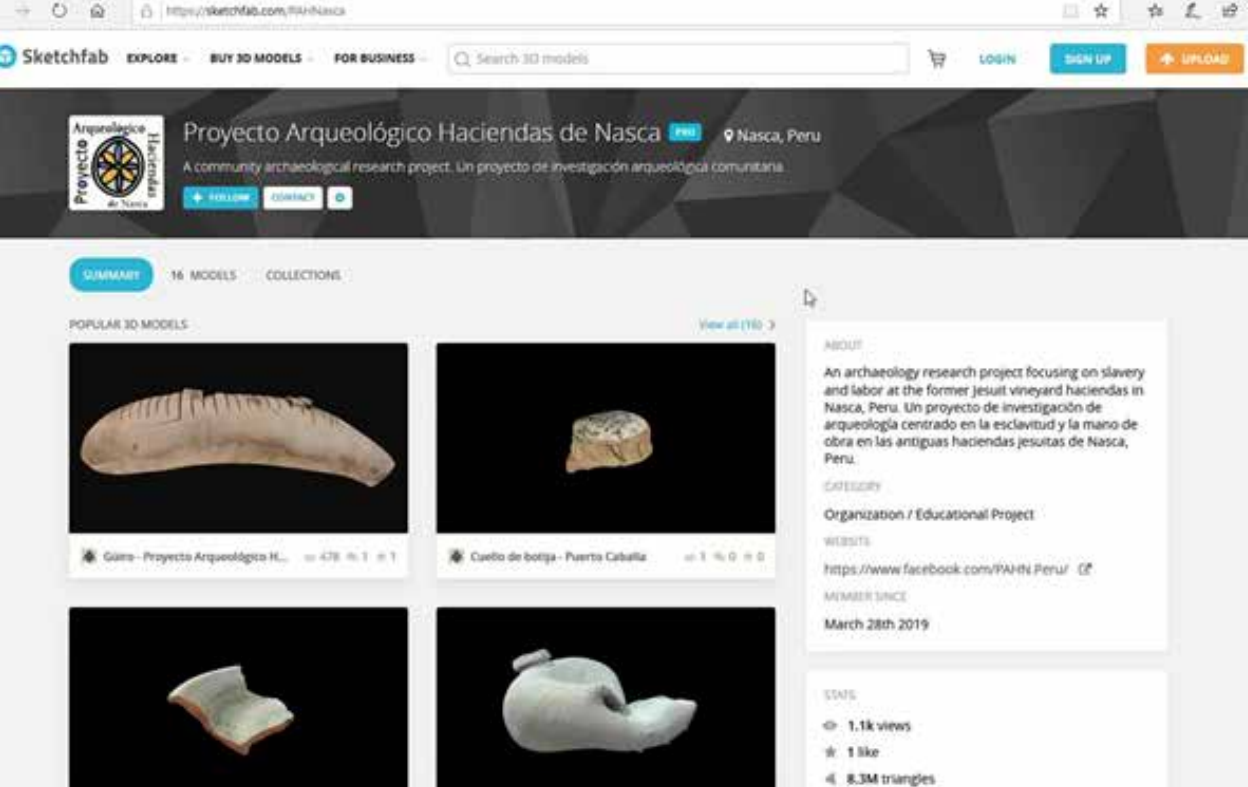


Figura 2. Colección de modelos fotogramétricos 3D de artefactos en el perfil del PAHN de Sketchfab.com.

de las prácticas de campo del PAHN en la temporada 2013. También, y como arqueóloga profesional y miembro de la comunidad descendiente de la zona, Santana es actualmente la asesora de arqueología pública para el proyecto. Tomamos los ocho temas de la exposición del museo y los combinamos en seis episodios ampliamente enfocados en la arqueología histórica de la esclavitud en las haciendas jesuitas de Nasca: 1) PAHN y el entorno construido de las haciendas, 2) La religión y esclavitud, 3) La vida doméstica y alimentos, 4) La vitivinicultura, 5) la producción de botijas, y 6) PAHN y las comunidades descendientes actuales. En total, produjimos unos 45 minutos de contenido, con el objetivo de generar segmentos digeribles entre seis y nueve minutos cada uno.

En la cuarta semana de la serie, los primeros cuatro episodios tuvieron un promedio de 355 vistas de más de un minuto, 396 interacciones y 87 compartidos. Algunos de los comentarios contenían preguntas puntuales sobre la información o conclusiones que presentamos, que pudieron dirigirse directamente al público (véanse Richardson 2019). Pudimos aclarar los tipos de documentos que utilizamos en nuestro análisis, nuestro entendimiento de la dinámica religiosa en la hacienda y de los residentes esclavizados antes de su cautiverio, y recibir comentarios etnoarqueológicos vitales para futuras consideraciones. Estos comentarios son una excelente manera de medir el interés público en ciertos temas y vías de investigación, y nos ayudarán a guiar nuestras futuras direcciones de investigación. En el mes de junio 2020 tuvimos más de 2 800 seguidores de nuestra página de Facebook, el 73% que vive en el Perú y, aunque la mayoría se conecta a Internet desde Lima, alrededor de 400 están en los departamentos de Ica o Ayacucho.

A continuación, incluimos el texto presentado por Santana en nuestro sexto y último video de la webserie, perteneciente al PAHN y las comunidades descendientes actuales. Nosotros escribimos juntos el guion, y Santana agregó su propia experiencia al crecer en El Ingenio y como descendiente de afrodescendientes e indígenas de la región.

El Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca se realiza en consulta y colaboración con las comunidades de El Ingenio y Changuillo. Es el primer proyecto arqueológico en estudiar la vida de los antiguos afroperuanos.

De esta manera pueden mejorar la condición de su patrimonio arqueológico desde la época de las haciendas. San Javier, por ejemplo, ha mantenido faenas regulares para limpiar el área histórica, y ha trabajado para proteger las vigas de huarango del lagar colonial.

El 19 de marzo del año pasado, 2019, San José celebró su 400 aniversario de fundación como Hacienda San Joseph de la Nasca, por los jesuitas de Cuzco en 1619. Aunque San José celebra su fiesta patronal todos los años, este año fue un recordatorio especial de las raíces profundas de la comunidad.

El pueblo de la Banda es también una importante comunidad de memoria viva. La aldea tiene su origen en la liberación de los trabajadores esclavizados de las haciendas del valle y es cuna de una gran cantidad de población negra.

Es así que el valle de Ingenio, con El Ingenio y Changuillo como distritos, se convierten en memoria viva de ese rico e histórico proceso de mestizaje y continuidad étnica. Yo, soy hija de ese proceso, aquel que ha visto cómo las poblaciones negras del Ingenio se juntan, interactúan, conviven y se convierten en uno solo con las poblaciones serranas, especialmente de Ayacucho. Soy nieta e hija de negros y negras ingenianos y de serranos y serranas ayacuchanas.

El valle de Ingenio alberga estas dos grandes haciendas, en su época muy importantes, forjadoras de la rica tradición y legado negro. Pero también es cuna de aquellas poblaciones prehispánicas que hicieron de este valle su hogar.

Este rico mestizaje, el haber vivido cerca de las famosas líneas de Nasca y otros restos arqueológicos, se convirtieron en parte de mi impulso para estudiar arqueología. Aquella que considero como una herramienta para mirar nuestro presente y futuro, a través de nuestro pasado.

Finalmente, es importante recordar que las haciendas de Nasca y todo el legado histórico y arqueológico, deben ser parte de un plan integral del valle, que permita a las poblaciones actuales identificar de dónde vinimos, qué ha hecho el ser humano a lo largo de todos los milenios, y de esta manera entender y saber qué podemos hacer como sociedad ahora y en el futuro. (Weaver y Santana Quispe 2020)

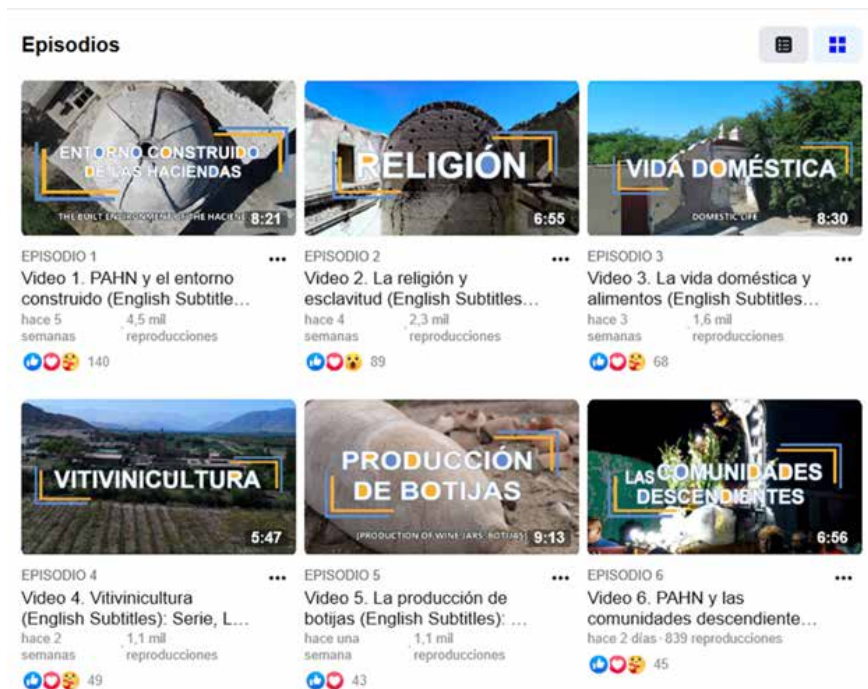


Figura 3. Episodios de la webserie del PAHN en su página de Facebook para junio de 2020, el Mes de la Cultura Afroperuana.

REFLEXIONES FINALES

Las alianzas entre las comunidades locales, organizaciones afroperuanas nacionales, el gobierno regional y el Ministerio de Cultura nos han permitido explorar la historia y conocimiento de la diáspora africana a diversas escalas y con diverso público, especialmente en los contextos de los aniversarios importantes del año pasado. La serie de videos educativos también nos ha permitido compartir nuestra investigación y, a través de las redes sociales, aprender de las comunidades locales y del público en general de formas que aún no habíamos explorado. Sin embargo, aún queda mucho trabajo por hacer para involucrar a otras partes interesadas. Por ejemplo, trabajar directamente con los colegios de los distritos de El Ingenio y Changuillo, estrategia que nos permitiría ir más allá, a través de la formación educativa de futuros ciudadanos de la región, que garantizará de alguna manera, que ellos y ellas tengan conocimiento de sus raíces y del desarrollo histórico del lugar que ahora es su hogar. Esto también podría disminuir las brechas de accesibilidad a la información, teniendo en cuenta que en estos distritos rurales no todos los hogares cuentan con acceso a internet, libros o la posibilidad de realizar una visita al Museo Regional de Ica, una situación que tiene múltiples causas, entre ellos la escasez de recursos económicos o la casi nula costumbre de recorrer espacios como los museos.

También, en el último año, hemos logrado importantes avances para conectar a grupos de descendientes con la Compañía de Jesús, especialmente a través de la Dirección de Archivos y Patrimonio de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Esperamos que estas relaciones y discusiones resulten en la reconciliación social y una renovada dedicación a la justicia social. También estamos agradecidos por el apoyo continuo a nuestra investigación y proyectos públicos por parte del Ministerio de Cultura. Los legados de las haciendas costeras y de la esclavitud africana en el Perú es una herencia compartida por todos. Recientemente, movimientos sociales y académicos en otros países han comenzado a cuestionar los vínculos entre el éxito de instituciones actuales y su pasado esclavista, específicamente universidades en los Estados Unidos (Harris et al. 2019; Wilder 2013) e instituciones financieras en el Reino Unido (Hall et al. 2014; Jolly 2020). Sin embargo, aún no se ha hecho un recuento social de la importancia de la mano de obra esclavizada en el desarrollo de las principales instituciones sociales, económicas, políticas y educativas del Perú.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo General de la Nación del Perú, Archivo Colonial, Lima, Perú [AGN]

- 1620 *Título de propiedad de la Hacienda San Joseph de la Nasca. Títulos de Propiedad, Leg. 8, C.165.*
- 1657 *Título de propiedad de la Hacienda San Francisco Xavier de la Nasca. Títulos de Propiedad, Leg. 9, C.216.*

BALANZÁTEGUI MORENO, Daniela Catalina

- 2018 "Collaborative archaeology to revitalize an Afro-Ecuadorian cemetery", *Journal of African Diaspora Archaeology and Heritage* 7(1), págs. 42-69.

BONACCHI, Chiara

- 2017 "Digital media in public archaeology", en: Gabriel Moshenska (ed.). *Key concepts in public archaeology*. London: UCL Press, págs. 60-72.

CASELLA, Elenore, & Chris Fowler (Eds.)

- 2004 *The archaeology of plural and changing identities: Beyond identification*. New York: Springer.

CHÁVEZ, Sergio Jorge

2008 "Integrating local communities in an archaeological project: Experiences and prospects in Bolivia", en: Francis P. McManamon, Andrew Stout, & Jodi A. Barnes (eds.). *Managing archaeological resources*. Walnut Creek, CA: Left Coast, págs. 257-275.

COLWELL, Chip

2016 "Collaborative archaeologies and descendent communities". *Annual Review of Anthropology* 45, págs. 1-15.

DEAGAN, Kathleen A.

1988 "Neither history nor prehistory: The questions that count in historical archaeology". *Historical Archaeology* 22(1), págs. 7-12.

ECHENIQUE, José Rufino

1952 *Vol. II de Memorias para la historia del Perú (1808-78)*. 2 vols. Lima: Editorial Huascarán.

HALL, Catherine, Nicholas Draper, Keith McClelland, Katie Donington, & Rachel Lang

2014 *Legacies of British slave-ownership: Colonial slavery and the formation of Victorian Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.

HARRIS, Leslie M., James T. Campbell, & Alfred L. Brophy (Eds.)

2019 *Slavery and the university: Histories and legacies*. Athens: University of Georgia Press

JOLLY, Jasper

2020 "Barclays, HSBC and Lloyds among UK banks that had links to slavery". *The Guardian*. 18 June 2020.
<https://www.theguardian.com/business/2020/jun/18/barclays-hsbc-and-lloyds-among-uk-banks-that-had-links-to-slavery>

JOHNSON, Matthew

2006 "The tide reversed: Prospects and potentials for a postcolonial archaeology of Europe". en: Martin Hall & Stephen. W. Silliman (eds.). *Historical Archaeology*. Malden, MA: Blackwell Publishing, págs. 313-332.

LITTLE, Barbara J.

1994 "People with history: An update on historical archaeology in the United States". *Journal of Archaeological Method and Theory* 1(1), págs. 5-40.

LITTLE, Barbara J. (Ed.)

2002 *Public benefits of archaeology*. Gainesville: University Press of Florida.

LITTLE, Barbara J. & Paul A. Shackel (Eds.)

2007 *Archaeology as a tool of civic engagement*. Lanham, MD: AltaMira Press.

MACERA, Pablo

1966 *Instrucciones para el manejo de las haciendas jesuitas del Perú, (ss. XVI-XVIII)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MAYNE, Alan

2008 "On the edges of history: Reflections on historical archaeology". *The American Historical Review* 113(1), págs. 93-118.

MCGIMSEY, Charles R.

1972 *Public archaeology*. New York: Seminar Press.

MCGUIRE, Randy

2008 *Archaeology as political action*. Berkeley: University of California Press.

MERRIMAN, Nick (Ed.)

2004 *Public archaeology*. New York: Routledge.

MESIA-MONTENEGRO, Christian

2014 "The National Museum of Archaeology, Anthropology and History and the National Museum of Peruvian Culture, Lima". *Museum Worlds, Advances in Research* 2, págs. 216-220.

MESKELL, Lynn

2002 "The intersections of identity and politics in archaeology". *Annual Review of Anthropology* 31(1): 279-301.

ORSER, Jr., Charles E. (Ed.)

2001 *Race and the archaeology of identity*. Salt Lake City: The University of Utah Press.

ORSER, Jr., Charles E.

2007 *The Archaeology of race and racialization in historic America*. Gainesville: University Press of Florida.

PYBURN, K. Anne

2007 "Archeology as activism", en: Helaine Silverman & D. Fairchild Ruggles (eds.). *Cultural heritage and human rights*. New York: Springer, págs. 172-183.

RICHARDSON, Lorna-Jane

2019 "Using social media as a source for understanding public perceptions of archaeology: Research challenges and methodological pitfalls". *Journal of Computer Applications in Archaeology* 2(1), págs. 151-162.

RUPIRE ROJAS, Luisa Amelia

2018 "Resumen acerca del patrimonio arqueológico de la provincia de Palpa, Changuillo, La Banda: 5,000 años de vivencias en Palpa", en: *Nuestra identidad cultural: Palpa, 5500 años de historia en el desierto*. Palpa: Municipalidad Provincial de Palpa, Unidad de Gestión Educativa Local de Palpa, págs. 89-149.

SABLOFF, Jeremy A.

2008 *Archaeology matters: Action archaeology in the modern world*. Walnut Creek, CA: Left Coast.

SAPONARA, Manuel

2008 *Inglaterra y la abolición de la esclavitud en el Perú: Aspectos de política pública (1820-54)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SEBASTIAN DRING, Katherine, Stephen W. Silliman, Natasha Gambrell, Shianne Sebastian, & Ralph Sebastian Sidberry

2019 "Authoring and authority in Eastern Pequot community heritage and archaeology". *Archaeologies* 15, págs. 352-370

SHACKEL, Paul A.

2011 "Pursuing heritage, engaging communities". *Historical Archaeology* 45(1), págs. 1-9.

SILLIMAN, Stephen W. (Ed.)

2008 *Collaborating at the trowel's edge: Teaching and learning in indigenous archaeology*. Tucson: University of Arizona Press.

SYMONDS, James

2004 "Historical archaeology and the recent urban past". *International Journal of Heritage Studies* 10(1), págs. 33-48.

TRIGGER, Bruce G.

2007 *A History of Archaeological Thought* (2nd ed.). New York: Cambridge University Press.

VAN BUREN, Mary

2016 "Conectando el paso con el presente: La antropología histórica de la producción de metal a pequeña escala en Porco, Bolivia". *Boletín de arqueología PUCP* 20, págs. 63-82.

VOSS, Barbara L., & Elene C. Casella (Eds.)

2012 *The archaeology of colonialism: Intimate encounters and sexual effects*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

WEAVER, Brendan J. M.

2016 "Perspectivas para el desarrollo de una arqueología de la diáspora africana en el Perú: Resultados preliminares del Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca". *Allpanchis* 80, págs. 85-120.

- 2020 "Ghosts of the haciendas: Memory, architecture, and the architecture of memory in the post-hacienda era of southern coastal Peru". *Ethnohistory* 67(1), págs. 149-173.
- WEAVER, Brendan J. M., Lizette A. Muñoz, & Karen Durand**
2019 "Supplies, status, and slavery: The contested aesthetics of provisioning at the Jesuit haciendas of Nasca". *International Journal of Historical Archaeology* 23(4), págs. 1011-1038.
- WEAVER, Brendan J. M., & Lady Diana Santana Quispe**
2020 *Episodio 6: PAHN y las comunidades descendientes*. Webserie, Mes de la cultura afroperuana, 2020. Facebook del Proyecto Arqueológico Haciendas de Nasca. <https://www.facebook.com/PAHN.Peru/videos/284242396058138/>
- WHITE, III, William A., & Christopher C. Fennell (Eds.)**
2017 "Special issue: Challenging theories of racism, diaspora, and agency in African America". *Historical Archaeology* 51(1).
- WILDER, Craig Steven**
2013 *Ebony and ivy: Race, slavery, and the troubled history of America's universities*. New York: Bloomsbury Press.
- WILLIAMS, Rhys, Tim Thompson, Caroline Orr, Andrew Birley, & Gillian Taylor**
2019 "3D Imaging as a Public Engagement Tool: Investigating an Ox Cranium Used in Target Practice at Vindolanda". *Theoretical Roman Archaeology Journal* 2(1), págs. 1-16.

ARQUEOLOGÍA DE LA ESCLAVITUD EN EL PERÚ COLONIAL: LA PRESENCIA DE NIÑOS Y MUJERES AFRODESCENDIENTES EN LA ANTIGUA HACIENDA LA QUEBRADA (SAN LUIS DE CAÑETE)

Claire Maass²

José Luis Santa Cruz Alcalá³

INTRODUCCIÓN

El Proyecto de Investigación Arqueológica La Quebrada tiene como objetivo a largo plazo conocer las condiciones de vida y orígenes de los africanos y afrodescendientes esclavizados en la hacienda La Quebrada (1741-1849), una finca azucarera de importante historia para la población afrodescendiente, ubicado en el distrito de San Luis en el valle costero de Cañete, Perú.

Para acercarse a dicho objetivo, las primeras dos temporadas de trabajo tuvieron como meta principal realizar la excavación arqueológica en el cementerio (1748-1817) de los africanos y afrodescendientes esclavizados en la antigua hacienda, y el análisis de los restos óseos humanos recuperados. Además, el proyecto utilizó métodos propios de la arqueología histórica, tales como la consulta de fuentes históricas y entrevistas con especialistas en la materia, con el fin de recopilar información histórica sobre la referida hacienda La Quebrada y la población esclavizada durante esta época.

2 Candidata a Doctora por el Departamento de Antropología en la Universidad de Stanford (EE.UU.) y codirectora del Proyecto de Investigación Arqueológica La Quebrada. En sus estudios de postgrado, se interesa por la relación del activismo social y la arqueología, particularmente a través de proyectos colaborativos para el estudio de las historias y el patrimonio cultural de comunidades afroperuanas

3 Licenciado en Arqueología. Ha dirigido proyectos de investigación en arqueología y desarrollado diversas acciones como gestor cultural en la provincia de Cañete, específicamente en los distritos de Asia, Quilmaná, Calango y San Luis. Como investigador, aborda temas como el estudio del aprovechamiento cultural de los ecosistemas costeros y la arqueología de la presencia afroperuana en Cañete.

Este artículo tiene como propósito compartir los primeros resultados de los trabajos arqueológicos e históricos realizados por el proyecto hasta la fecha, aproximándonos a las condiciones de vida de la población esclavizada. En este documento, compartiremos nuevos avances y datos sobre las vidas de niños y mujeres afrodescendientes en condiciones de esclavitud, contribuyendo así con la visibilización de estas poblaciones en la historia de la esclavitud en el Perú.

UBICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL ÁREA A INTERVENIR

El proyecto de investigación se desarrolló en el distrito de San Luis, ubicado a 144 Km. al sur de Lima, en el valle de Cañete. En el distrito de San Luis, a 5 Km. de distancia de la municipalidad, se localiza el centro poblado La Quebrada (fig. 1), el cual ocupa la misma extensión geográfica que ocupó la antigua hacienda del mismo nombre. Esta afirmación se corrobora a través de la existencia, aún en pie, de muchos de los límites y restos de estructuras originales.

Los trabajos de investigación se realizaron específicamente en la Calle Progreso, frente a la iglesia de la Virgen del Tránsito.⁴ La iglesia actual del centro poblado La Quebrada fue construida en el año 2007, cuando un terremoto catastrófico en la región condujo al colapso de muchas de las estructuras de La Quebrada, incluyendo la iglesia original de la antigua hacienda. Aunque la iglesia actual presenta algunas diferencias en su orientación y construcción, ocupa el mismo lugar que la iglesia colonial.

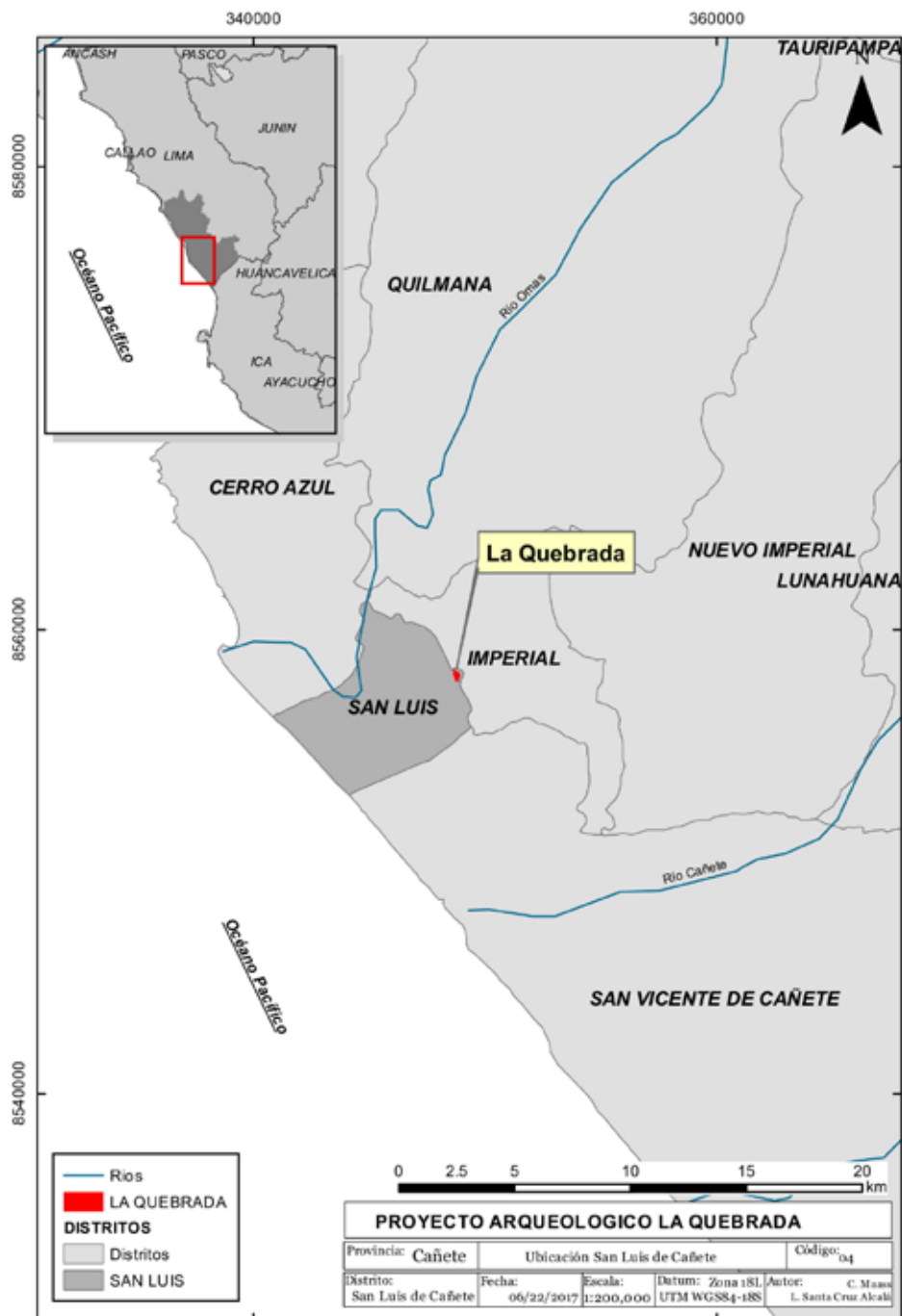
ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA INVESTIGACIÓN

Como se mencionó anteriormente, esta investigación se centró en la Hacienda La Quebrada, una finca azucarera cuya propiedad y gestión estuvo a cargo de la Orden de la Buena Muerte (1741-1854). De acuerdo con los registros históricos, la orden adquirió la finca como parte de una serie más grande de inversiones para apoyar a las iglesias, conventos, hospitales y farmacias de la orden en la capital de Lima (Luna 2017). Como la primera propiedad provincial adquirida por la Buena Muerte, la Hacienda La Quebrada en sus primeros años mantuvo una producción pequeña, únicamente de productos agrícolas, suficientes para el consumo local y la venta en los mercados del distrito. Sin embargo, a medida que la orden continuó adquiriendo y consolidando propiedades adicionales, en las décadas siguientes, la hacienda La Quebrada finalmente se transformó en la hacienda agrícola más grande de la región a fines del siglo XIX (Reyes Flores 1999).

A lo largo de este período, la hacienda La Quebrada funcionó predominantemente con el cultivo de caña de azúcar. Aunque la orden también usó sus propiedades rurales para cultivar alfalfa, trigo y maíz, así como para pastar diversas razas de ganado; pero la producción de azúcar

4 Actualmente algunos la denominan "capilla".

**FIGURA 1
LA QUEBRADA**



constituyó la mayoría de las exportaciones de la hacienda. De acuerdo con los documentos de archivo, la producción de azúcar para la venta en los mercados locales, regionales e incluso internacionales representó el 90% de los ingresos anuales totales de la orden de 1775 a 1792 (Luna 2017). Las tasas de producción y ganancias del azúcar continuaron expandiéndose hasta fines del siglo XVIII, lo que llevó a la hacienda La Quebrada a ser uno de los mayores productores comerciales de azúcar de la economía regional en general, y de la economía azucarera en particular, hasta su venta en 1849 (Reyes Flores 1999; Luna 2017).

Con el objetivo de mantener sus crecientes tasas de producción y maximizar los beneficios resultantes, la Buena Muerte invirtió en una gran población de trabajadores para laborar en sus propiedades provinciales. Durante los primeros años del mandato de la Buena Muerte en la hacienda La Quebrada, gran parte de esta mano de obra fue proporcionada por familias indígenas, que vivían en terrenos alquilados de tierras cercanas y trabajaban por un salario fijo. Sin embargo, cuando la hacienda comenzó a expandirse en tamaño y escala de producción, la orden comenzó a cambiar hacia la mano de obra esclava. Solo entre 1781 y 1792, fueron traídos entre 300 y 500 africanos a trabajar en la Hacienda La Quebrada; hacia 1813, 475 de los 2 651 afrodescendientes que vivían en el valle trabajaban como jornaleros esclavizados en la hacienda, lo que la convertía en una de las propiedades esclavistas más grandes de la región (Reyes Flores 1999: 119; ver también Morales Polar 2008; Bautista Sandoval 2011).

Considerando que los registros históricos existentes citan que La Quebrada fue una de las haciendas esclavistas más grandes de la región durante casi un siglo, y que los africanos y afrodescendientes esclavizados constituían el 70% de la población regional (Morales Polar 2008), todavía se sabe muy poco sobre la vida de estas personas. Independiente a las memorias intergeneracionales transmitidas por las comunidades descendientes locales en folklore, música e historias orales, y referencias en los registros administrativos de la Buena Muerte, tenemos muy poca información sobre las condiciones de vida e historias de los africanos y afrodescendientes esclavizados durante este período. Por lo tanto, los análisis arqueológicos pueden proporcionar datos importantes sobre las condiciones de vida de esta comunidad en particular y, al hacerlo, contribuir con nueva información significativa a una historia más amplia de la diáspora africana en el Perú.

PROBLEMÁTICA Y OBJETIVOS DE LA SEGUNDA TEMPORADA DEL PROYECTO

Reconociendo el papel fundamental que tuvo el sistema esclavista en la hacienda La Quebrada y en el valle de Cañete durante el período colonial, el proyecto busca, a través del trabajo arqueológico y el análisis de la evidencia material, complementar y contribuir al registro histórico ya existente, pero desde una óptica diferente y subalterna (Haber 2016): A través del estudio de las personas esclavizadas.

En esta segunda temporada del proyecto se tuvo como objetivo general, el excavar los entierros que se había identificado mediante prospección arqueológica y excavaciones preliminares en la primera temporada del proyecto en 2017 (PIALQ, Encuentro de Investigadores 2019), desarrollando dos objetivos específicos: caracterizar los entierros y determinar si existió —o no— un patrón; y realizar un acercamiento a las condiciones de vida de la población esclavizada en la antigua hacienda La Quebrada a través de los resultados de los análisis del material arqueológico recuperado en campo, enfocándose de manera especial en el análisis de los restos óseos humanos.

Para lograr estos objetivos, en esta segunda temporada, el proyecto se dividió en varias etapas, teniendo cada una sus métodos específicos. La primera etapa, comprendida entre junio y septiembre del año 2018, consistió en la recuperación de la mayor cantidad de información histórica posible sobre la antigua hacienda La Quebrada y sobre la población esclavizada. Seguidamente, entre los meses de octubre y diciembre del mismo año se realizó el trabajo arqueológico de campo (segunda etapa). Finalmente, la última y tercera etapa —la del trabajo de análisis en gabinete— se desarrolló preliminarmente entre los años 2019 y 2020.

METODOLOGÍA APLICADA DURANTE LA SEGUNDA TEMPORADA

Investigaciones históricas

El estudio de las fuentes históricas ha sido fundamental en el desarrollo de esta investigación, y ha desempeñado un papel crítico desde el inicio del proyecto en el año 2016. A través de la heurística, se ha identificado información relevante sobre la hacienda La Quebrada y las personas esclavizadas en fuentes primarias y secundarias. En el caso de las fuentes primarias, se ha revisado la documentación de los Archivos Arzobispales y los Archivos del Convento de la Buenamuerte de Lima. Las fuentes secundarias, realizando la consulta de diversos libros, han sido de gran utilidad al interpretar los resultados de nuestros diversos hallazgos.

Métodos arqueológicos en campo: excavaciones en área

La existencia de este cementerio se certificó a través del trabajo arqueológico realizado en el centro poblado del mismo nombre. Esta primera fase de la investigación empezó en 2017, mediante la excavación arqueológica de 12 pozos de cateo,⁵ lográndose identificar que el cementerio estaba ubicado en el área frente a la actual Iglesia de la Virgen del Tránsito del centro poblado La Quebrada, bajando la calle principal, calle Progreso (fig. 2). Basándose en estos hallazgos, en 2018 el proyecto realizó excavaciones más amplias en un área de 4 x 15 metros, enfocándose de manera particular en esta zona (fig. 3). Gracias a esta intervención arqueológica, fue posible empezar a caracterizar los entierros y su estado de conservación.

5 Cada pozo de cateo se definió como unidad.

FIGURA 2

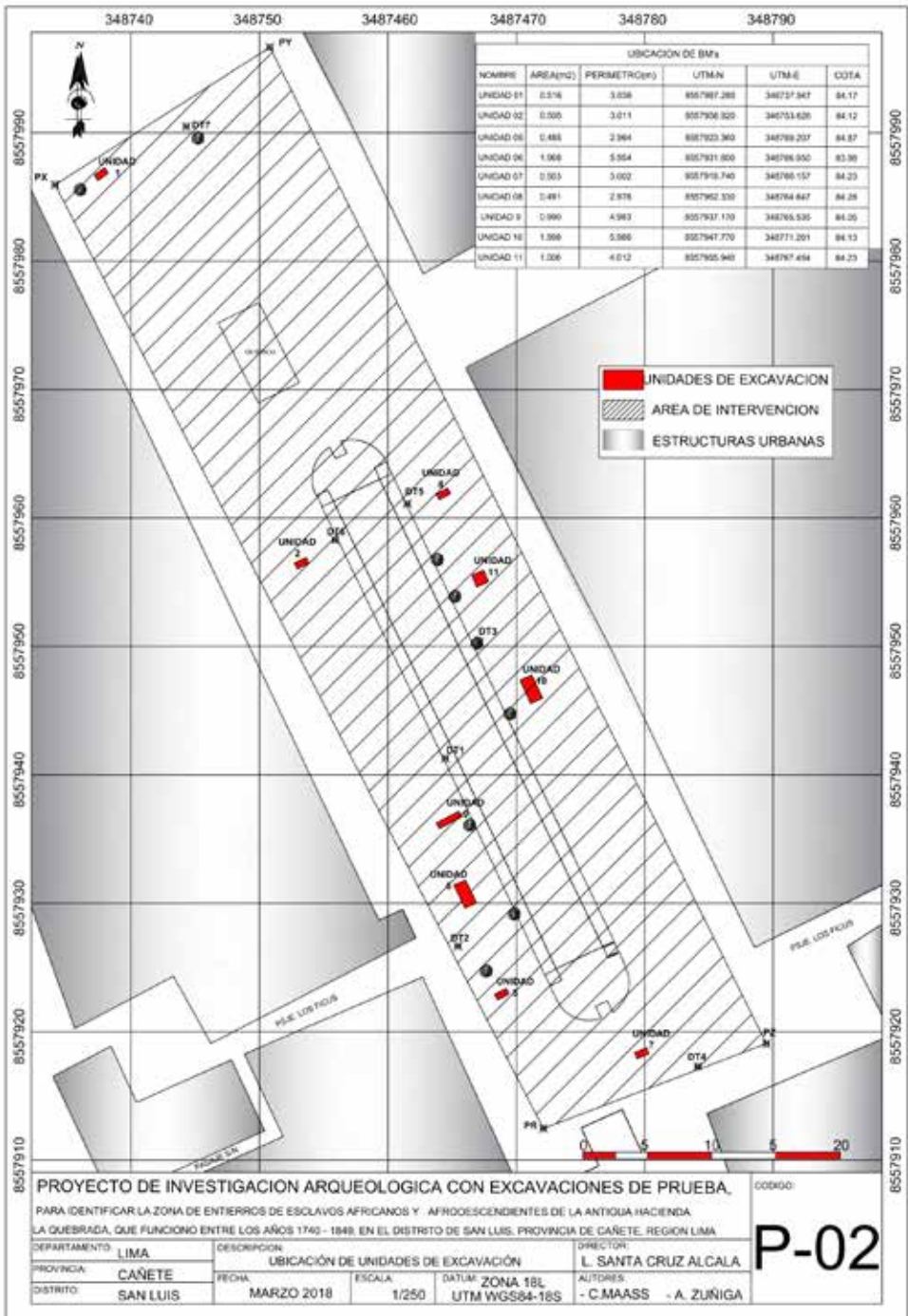
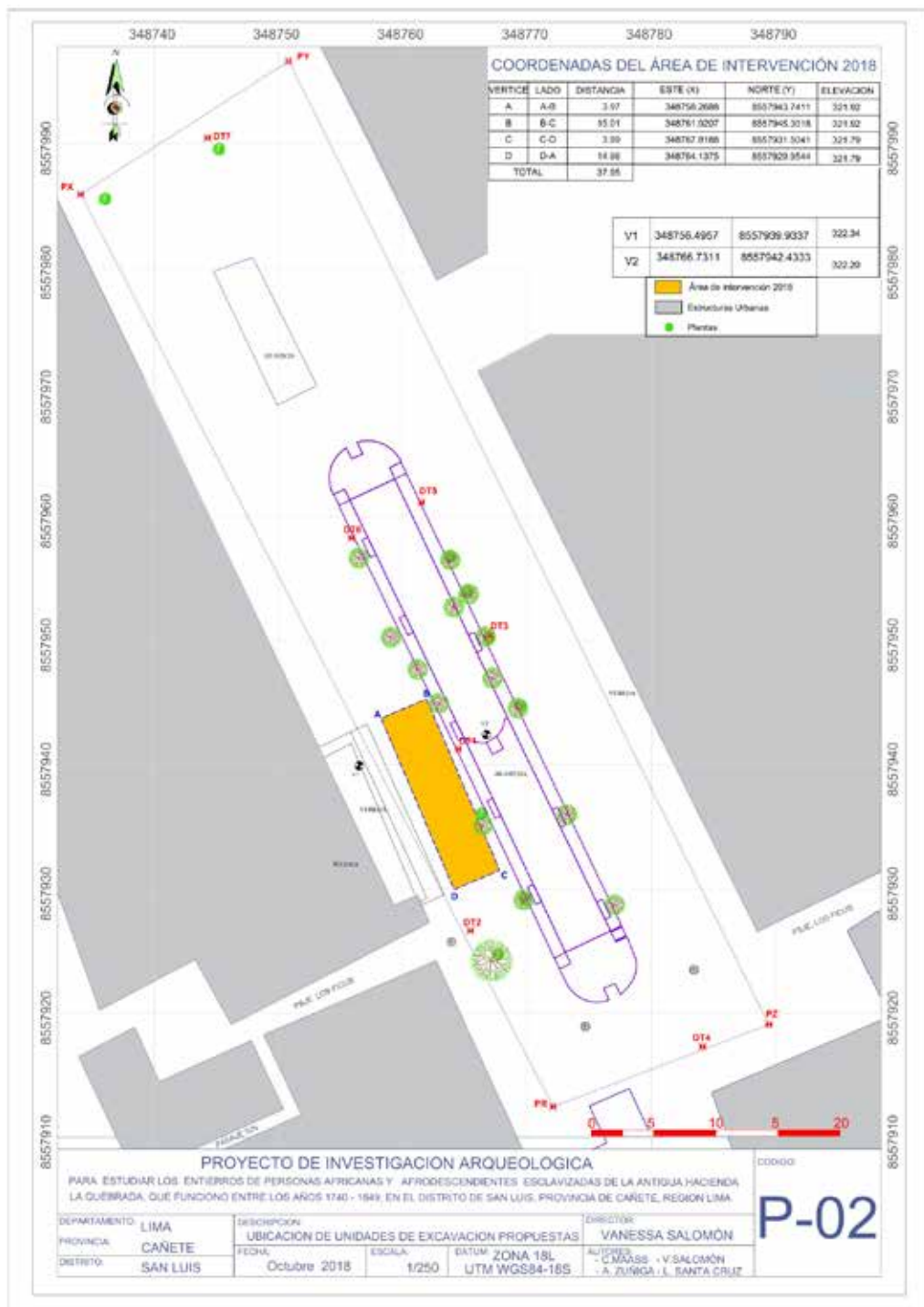


FIGURA 3



Métodos del análisis osteológico: puntos generales

Además de caracterizar los entierros de los africanos y afrodescendientes esclavizados en la antigua hacienda La Quebrada, las excavaciones arqueológicas en la zona de entierros también nos permitieron recolectar una muestra de materiales osteológicos suficientemente grande para comenzar a abordar el otro objetivo principal del proyecto: realizar el análisis de los restos óseos de los individuos que fueron enterrados en la zona.

Siguiendo métodos ya establecidos (p.ej. Buikstra y Ubelaker 1994), el análisis osteológico se enfocó en tres categorías de datos. La primera y más básica fue la identificación de las edades y sexos de los individuos enterrados. Cuando se combina con información histórica como registros censales y documentos administrativos, estos datos pueden brindar información crítica sobre la demografía de la población esclavizada en la antigua hacienda La Quebrada.

La segunda categoría fue la salud biológica general, particularmente relacionada con enfermedades, infecciones o problemas nutricionales. En casos severos, estas condiciones dejan marcadores en los huesos que pueden decirnos mucho sobre la salud de un individuo; por ejemplo, si sufrió de desnutrición durante su infancia, o una infección grave más tarde en su vida, etc. Esta información es importante porque se permite comprender más sobre el ambiente en que vivía, lo que incluye no solo las condiciones que se le imponen, sino también los recursos que tuvo para recuperar (Larsen et al 2001).

Finalmente, la tercera categoría que se buscó en el registro osteológico fue los cambios debidos al estrés de la actividad física repetida. El marcador más común que se puede analizar es la osteoartritis, que es particularmente importante en los estudios de esclavitud porque puede comenzar a señalar el tipo de trabajo que probablemente hacían los africanos y afrodescendientes esclavizados en sus vidas cotidianas en la hacienda La Quebrada (Blakey y Rankin-Hill 2001).

En conjunto, cuando se usan de manera interrelacionada otras fuentes en el proceso de investigación con los datos obtenidos —por ejemplo, líneas de evidencia históricas, etnográficas o arqueológicas— estos patrones, que se ven arraigados en el cuerpo humano, pueden comenzar a contarnos sobre la historia de vida de una persona en un entorno particular y establecer sus relaciones sociales.

RESULTADOS

Resultados del primer objetivo específico de la temporada: caracterización de los entierros

Por las excavaciones realizadas en esta segunda temporada del proyecto, se identificó tres contextos de restos óseos humanos en la zona

de entierros para los africanos y afrodescendientes esclavizados en la antigua hacienda La Quebrada.

El primer contexto consistió en los restos óseos humanos disturbados y en su mayoría fragmentados, asociados con la primera capa de tierra disturbada, que se extendió desde la superficie hacia aproximadamente 90 centímetros de profundidad. Según los residentes del centro poblado de La Quebrada, estos restos probablemente se asocian con los trabajos de reconstrucción de la iglesia después del terremoto en 2007.

El segundo contexto se caracterizó por una capa estéril a una profundidad de 1 a 1,2 metros debajo de la superficie, la cual contiene individuos intactos y articulados. De manera importante, todos estos contextos funerarios contuvieron individuos adultos, o adolescentes mayores de 10 a 12 años. Los contextos funerarios se caracterizaron por una orientación de este (cabeza) a oeste (pies), con el cuerpo extendido y los brazos cruzados sobre la pelvis, que coincide con los patrones identificados en otros contextos de entierros en sitios católicos de las colonias españolas en las Américas (fig. 4) (Larsen 1993; McEwan 2001; Tiesler et al 2010). No había ninguna organización clara de los entierros. Más bien, parece que se excavaron huecos de entierro en cualquier parte de la zona de entierros, que se estimaron para ajustarse al tamaño exacto del cuerpo del individuo; si encontraban otros entierros debajo, colocaron una pequeña capa de tierra y luego enterraron al otro individuo encima. Estas descripciones representan la presencia de individuos ubicados muy cerca el uno del otro (fig. 5), o incluso uno encima del otro. Además, el uso de agujeros estrechos se relaciona por la postura observada en algunos de los esqueletos, con la columna vertebral especialmente curvada en forma de "S" y los hombros encorvados hacia el cuello y la cabeza.

Finalmente, el tercer hallazgo importante que identificamos fue la presencia de un depósito de aproximadamente 48 individuos. Este depósito, que consistía en un área de aproximadamente 4 por 4 metros y una profundidad de medio metro, parece haber sido contemporáneo con el resto de la zona de entierros. Además, contenía exclusivamente niños, en particular recién nacidos y niños menores de 5 años de edad (fig. 6).

Resultados del segundo objetivo específico de la temporada: sustento material que evidencie la existencia del lugar de entierros

Perspectivas demográficas hacia la población africana y afrodescendiente: diversidad, comunidad y familia

El trabajo de análisis en gabinete empezó en enero del año 2019 y actualmente continúa. Al realizar el análisis de todos los materiales recuperados, y de los restos óseos humanos en particular, se espera poder lograr el segundo objetivo del proyecto, que consiste en desarrollar un conocimiento sobre las condiciones de vida entre los africanos y afrodescendientes esclavizados en hacienda La Quebrada.



FIGURA 4



FIGURA 5



FIGURA 6



Las excavaciones realizadas en los años 2017 y 2018, permitió al proyecto recuperar casi 20 000 elementos y fragmentos de restos óseos humanos. Estimamos que esta muestra corresponde a un número mínimo de aproximadamente 245 individuos, que incluye 158 infantes y niños, 36 mujeres adultas y 38 hombres adultos, entre los 20 y 50 años.

Estos datos demográficos son importantes por varias razones. A un nivel más amplio, sugieren que existió una población diversa de hombres, mujeres, y jóvenes esclavizados en la hacienda La Quebrada. Los relatos históricos a menudo citan que los trabajadores esclavizados en las plantaciones de azúcar costeras y, en general, en las fincas agrícolas rurales, eran predominantemente jóvenes y hombres. Si bien hay matices en este argumento dependiendo del contexto particular, su efecto ha sido perpetuar un entendimiento popular de que el trabajo de las fincas fue realizado predominantemente por hombres adultos jóvenes, contribuyendo así a la invisibilización de las mujeres y niños en contextos rurales de la esclavitud.

Este estudio muestra una imagen diferente de la vida cotidiana en las fincas azucareras de Cañete durante el período colonial tardío. La información demográfica de los registros de archivo revela una población significativa de mujeres afrodescendientes esclavizadas en la hacienda La Quebrada, que aumentó a finales del siglo XVIII y principios del XIX para superar el número de hombres adultos esclavizados. De manera similar, a lo largo del siglo XVIII, la proporción de niños o 'párvulos' esclavizados creció en la plantación, ya que la importación de trabajadores esclavizados se equilibró gradualmente con la creación de familias dentro de la población esclavizada existente (tabla 1).⁶ La presencia en la muestra osteológica de 158 infantes y niños, desde recién nacidos, hasta adolescentes que llegan a los 20 años, así como la evidencia de registros coloniales que documentan los apellidos y el estado civil de los trabajadores esclavizados, apoyan esta interpretación, proporcionando una perspectiva aún más detallada e interdisciplinaria al surgimiento de familias multigeneracionales en la hacienda La Quebrada en los siglos XVIII y XIX.

TABLA 1
AFRICANOS Y AFRODESCENDIENTES ESCLAVIZADOS EN
LA ANTIGUA HACIENDA LA QUEBRADA

| | 1774 | 1813 | 1815 | 1823 |
|----------|------|------|------|------|
| Hombres | 186 | 165 | 210 | 160 |
| Párvulos | 22 | 69 | | 20 |

6 AAL 1774. Visitas Pastorales. *Canete autos de certificación para que el cura Manuel Angel de la Quintana presenta los libros de cofradías de inventarios y el padron general de espanoles y esclavos que trabajan en las haciendas*. Exp. 22/Leg. 12. ; AAL 1813. *Documentos sobre Padrones, Padrón de esclavos, Leg. Exp. 25/Leg. 12.* ; AAL 1823. *Cuentas presentadas por el padre Jose Cairo, prefecto de la religión de la Buenamuerte, relativas a la administración de las haciendas Casablanca y La Quebrada*. Exp. 8/Leg. 60.

| | | | | |
|--------------|------------|------------|------------|------------|
| | 1774 | 1813 | 1815 | 1823 |
| Mujeres | 100 | 155 | 228 | 183 |
| Párvulas | 11 | 75 | | 34 |
| Total | 319 | 464 | 438 | 397 |

Condiciones de vida en la esclavitud rural: infantes, niños y la precariedad de la juventud

Estos hallazgos demográficos también revelan los profundos impactos que las condiciones de esclavitud y colonialismo tuvieron en las personas esclavizadas en la hacienda La Quebrada, y las formas específicas en que impactaron en las vidas de mujeres y niños afrodescendientes. Por ejemplo, la presencia de restos óseos de niños de varias edades nos podría sugerir que esta población afrontó un estrés significativo en los momentos críticos del nacimiento y la primera infancia. Del mínimo estimado de 158 individuos jóvenes representados en la muestra osteológica recuperada, alrededor de la mitad falleció dentro de sus primeros 12 meses de vida (tabla 2); mientras tanto, los cálculos de la edad promedio de muerte de los niños e infantes indican que el pico más alto de mortalidad ocurrió entre el nacimiento y los tres años, con una edad promedio de muerte de alrededor de 2 años.

TABLA 2
MORTALIDAD INFANTIL: DATOS DEL ANÁLISIS DE LOS RESTOS ÓSEOS HUMANOS

| | Edad | Número | % de subadultos | % del total |
|---------------------------|-------|--------|-----------------|-------------|
| Recién nacidos y infantes | 0-1 | 78 | 49.4 | 33.2 |
| | 1-2 | 16 | 10.1 | 11.9 |
| | 2-3 | 18 | 11.4 | 13.3 |
| | 1-4 | 13 | 8.2 | 9.6 |
| Niños | 3-4 | 5 | 3.2 | 3.7 |
| | 4-6 | 10 | 6.3 | 7.4 |
| | 6-12 | 10 | 6.3 | 7.4 |
| Adolescentes | 12-15 | 3 | 1.9 | 2.2 |
| | 15-20 | 5 | 3.2 | 3.7 |
| Total: 158 | | | | |



FIGURA 7

La frecuencia de la patología en esta población de infantes y niños contribuye a la interpretación más amplia de que este fue un período crítico en la vida de las personas esclavizadas africanas y afrodescendientes en la antigua hacienda. Como en otras sociedades coloniales, el parto era a menudo peligroso en el Perú del siglo XVIII y principios del XIX, lo que dejaba tanto a la madre como a su hijo/a en riesgo de sucumbir a infecciones u otras complicaciones. En la hacienda La Quebrada, estos factores probablemente se intensificaron por las condiciones particulares de la esclavitud en la finca rural. El acceso incierto a una atención médica y una dieta suficiente habrían planteado riesgos de salud adicionales para el embarazo y el parto, así como para la capacidad de los infantes para combatir posibles infecciones o enfermedades a medida que su sistema inmunológico continuaba desarrollándose.

La evidencia de un pico secundario de la mortalidad y las frecuencias de hipoplasia del esmalte —que representan eventos de desnutrición y enfermedad— entre los 2 y 5 años indican que las personas esclavizadas no solo afrontaron un estrés significativo en los momentos críticos del nacimiento y la primera infancia, sino que también continuaron enfrentando una precariedad marcada durante la mayoría de los primeros cinco años de su infancia (fig. 7). Estos hallazgos arrojan luz sobre el trágico costo humano de la esclavitud, que agravó las condiciones de salud pública ya existentes en la sociedad colonial al restringir aún más el acceso a los recursos esenciales que los niños necesitaban para sobrevivir y prosperar.

Transiciones sociales y biológicas: la adolescencia en condiciones de esclavitud

Mientras tanto, la frecuencia decreciente de infecciones y enfermedades en la adolescencia podría indicar que las personas esclavizadas que murieron más tarde en su niñez probablemente murieron como resultado de enfermedades agudas u otros eventos, que no dejaron una marca en el esqueleto. Como suele ser el caso en diversas sociedades humanas, incluso en contextos de esclavitud, los niños mayores parecen haber estado entre las personas más sanas de la comunidad (Blakey y Rankin-Hill 2001). Las bajas tasas de mortalidad

entre los niños y adolescentes mayores de 5 años sugieren que la mayoría de los niños esclavizados que sobrevivieron a los críticos primeros años de la vida pudieron desarrollar la resiliencia inmunológica y fisiológica que necesitaban para continuar creciendo hasta convertirse en adultos jóvenes.

Es importante destacar que esta transición parece haber sido acompañada de un cambio en el tratamiento del entierro. Como se mencionó anteriormente, se identificaron dos tipos distintos de contextos de entierro en la zona identificada para los africanos y afrodescendientes esclavizados en la antigua hacienda La Quebrada: entierros individuales y un depósito de restos densamente mezclados. Mientras que la gran mayoría de los infantes, en particular los menores de 3 a 5 años, fueron enterrados colectivamente en un depósito común, a los adolescentes y adultos de edades mayores de 10 a 12 años se les permitió su propio espacio de entierro, potencialmente indexando sus identidades como individuos completos. Los ritos asociados con estos entierros también fueron relativamente más elaborados, ya que los individuos fueron envueltos en textiles y enterrados de acuerdo con las costumbres de la tradición católica de la época colonial.

Hacia una arqueología feminista negra: interseccionalidad y mujeres esclavizadas en la antigua hacienda La Quebrada

Es aquí, entrando en la adolescencia y la edad adulta temprana, donde podemos comenzar a considerar las condiciones y los impactos biológicos de la esclavitud en las mujeres afrodescendientes. En el registro del entierro, la proporción de hombres y mujeres adultos era aproximadamente pareja: de los restos óseos que se pudo evaluar, 36 fueron identificados como adultas mujeres y 38 como adultos hombres. Sin embargo, el cálculo de la edad al momento de la muerte revela una diferencia notable entre las experiencias y vidas de estas personas. En particular, la tasa de mortalidad durante la edad adulta temprana (es decir, entre los 20 y 35 años) fue casi el doble para las mujeres esclavizadas que para los hombres esclavizados, y el 90% de las mujeres esclavizadas murieron antes de los 40 años. Por lo tanto, en general, las mujeres esclavizadas tenían una edad promedio de muerte más joven (29.3 años) que los hombres esclavizados (39.8 años) (tabla 3).

TABLA 3
EDAD PROMEDIO DE MUERTE EN POBLACIONES AFRODESCENDIENTES:
DATOS DE ESTUDIOS OSTEOLÓGICOS EN LAS AMÉRICAS
(ADAPTADO DE BLAKEY Y RANKIN-HILL 2001:134)

| Sitio | Edad o rango de edad promedio de muerte | | |
|-----------------------------|---|---------|-------|
| | Hombres | Mujeres | Total |
| Hacienda La Quebrada | 39.8 | 29.3 | 36.7 |
| Newton Plantation, Barbados | --- | --- | 29.3 |

| Sitio | Edad o rango de edad promedio de muerte | | |
|---------------------------------------|---|-------|------|
| Waterloo Plantation, Suriname | --- | --- | 40 |
| New York African Burial Ground | 38 | 35.9 | 36.9 |
| St. Peter Street Cemetery, Louisiana | 40-49 | 20-24 | --- |
| Catoctin Furnace, Maryland | 41.7 | 35.2 | 38.4 |
| First African Baptist Church Cemetery | 44.8 | 38.9 | 41.3 |
| 38CH778, South Carolina | 35 | 40 | 37.5 |
| Cedar Grove, Arkansas | 41.2 | 37.7 | 39.5 |

Se puede buscar más información, sobre la edad más joven al momento de la muerte entre las mujeres esclavizadas, en los patrones de estrés nutricional y enfermedad. Curiosamente, a pesar de las diferencias en los patrones de mortalidad, no hubo una diferencia pronunciada en las tasas de infecciones y enfermedades entre hombres y mujeres adultos en la muestra osteológica analizada. Si bien las tasas de infecciones y enfermedades fueron ligeramente más altas en los hombres, esto no fue significativo. La única excepción a esta tendencia fue en los adultos jóvenes de entre 20 y 35 años: mientras que la presencia de infecciones y enfermedades fue uniformemente más alta en los hombres en todas las demás etapas de la vida, las tasas fueron más altas entre las mujeres en la categoría de adultos jóvenes, y asciende al 66% de los casos observados. Estos patrones nuevamente coinciden con los patrones generales en la población esclavizada: es decir, a medida que las mujeres sucumbían al estrés biológico significativo en sus 20 y 35 años, los hombres continuaron viviendo y trabajando hasta edades mayores en la adultez.

La evidencia del trabajo y actividad físico también proporciona más información sobre las múltiples formas de estrés que soportaron las mujeres esclavizadas en la antigua hacienda La Quebrada. Una vez más, los patrones generales de osteoartritis indican que tanto los hombres adultos como las mujeres adultas soportaron un estrés físico asociado con el trabajo físico y repetido, lo que demuestra que ambos desempeñaron papeles en el trabajo de la finca. Sin embargo, la presencia de algunas diferencias en los patrones de los movimientos físicos repetidos y de carga en las mujeres esclavizadas, revela los roles adicionales y / o separados que probablemente desempeñaron. Si bien tanto hombres como mujeres presentaron evidencia de osteoartritis en la espalda baja y los hombros, que a menudo se asocia con levantar y transportar cargas pesadas, las mujeres también experimentaron soporte de peso en las rodillas, el cuello y la parte inferior de las piernas. La mayor incidencia de estrés mecánico en estas áreas sugiere que algunas mujeres esclavizadas realizaban tareas adicionales o separadas que requerían arrodillarse y doblar el cuello con frecuencia. Los relatos históricos aportan más información a esta interpretación, aclarando las múltiples responsabilidades que las mujeres

esclavizadas suelen tener en el cuidado de sus comunidades a través de actividades como preparar alimentos, cuidar los espacios y jardines de la casa, producir artesanías y trabajar como curadoras (Arrelucea Barrantes 2004, 2009; Weaver 2015).

Las múltiples responsabilidades impuestas a las mujeres esclavizadas tuvieron un impacto directo en su salud y bienestar. Aunque los hombres adultos generalmente presentaban mayor evidencia de estrés físico y enfermedades, las mujeres esclavizadas tendían a verse afectadas por estas condiciones desde una edad más temprana. Esta observación siguió una tendencia más amplia dentro de la población esclavizada, en la que las mujeres enfrentaban una esperanza de vida generalmente más joven que los hombres adultos. Como en otros contextos de esclavitud en las Américas, las mujeres esclavizadas en el ámbito de la hacienda La Quebrada parecen haber enfrentado múltiples formas de violencia y explotación como resultado de sus identidades como mujeres, negras y esclavas (Franklin 2001; Arrelucea Barrantes 2004, 2009).

Sin embargo, si bien es importante arrojar luz sobre estas experiencias, también es fundamental reconocer la profunda resiliencia de las mujeres esclavizadas frente a tales condiciones. Los registros de archivo de los testimonios de primera mano de trabajadores esclavizados que huyeron a Lima en 1809, para protestar por sus condiciones de vida, brindan una ventana a las formas en que las mujeres esclavizadas lucharon para lograr y defender sus propias libertades personales, así como las de sus comunidades y familias.⁷ Mientras tanto, la evidencia etnográfica e histórica del surgimiento de prácticas curativas y medicinales, tradiciones culinarias y producción artesanal, resalta cómo las mujeres esclavizadas lucharon más allá de las condiciones impuestas de esclavitud para no solo proteger y cuidar a sus comunidades, sino también para ayudarlas a prosperar y crear sus propias tradiciones espirituales y culturales. Es importante destacar que muchas de las estrategias de resistencia y resiliencia que fueron cultivadas por mujeres afrodescendientes esclavizadas, se han convertido en las bases del conjunto de tradiciones que todavía se celebra en las comunidades afrodescendientes en el distrito de San Luis de Cañete en la actualidad.

CONCLUSIÓN

Tenemos como una de las primeras conclusiones, que, los análisis osteológicos realizados hasta la fecha nos han brindado información importante sobre la demografía de la población esclavizada de la antigua hacienda La Quebrada en los siglos XVIII y XIX, y los impactos de las condiciones de esclavitud sobre estas personas. En general, la evidencia de las dietas insuficientes y las infecciones generales, así como los hallazgos de muerte prematura en los niños y adultos jóvenes, sugieren que la vida cotidiana en la hacienda La Quebrada tuvo un impacto directo en la salud y el bienestar de las personas esclavizadas.

7 AAL. Legajo VII: 9

Al volver a centrar a los niños como sujetos primarios de investigación, podemos comenzar a ver cómo estas difíciles condiciones de vida a menudo afectaron de manera desproporcionada a los infantes y niños jóvenes, y especialmente a los niños que aún se estaban desarrollando biológica, inmunológica y socialmente en los primeros años de vida. Estos hallazgos tienen implicaciones para la comprensión histórica de la niñez en contextos de esclavitud y colonialismo en el Perú. El papel, el estatus y las experiencias de los niños afrodescendientes esclavizados es un tema que sigue poco estudiado, tanto en la historia peruana y latinoamericana como en la disciplina de arqueología más ampliamente.

Al mismo tiempo, la atención a las diferencias de edad, género y casta o raza también nos permite desarrollar una comprensión más cercana de las vidas y experiencias de las mujeres afrodescendientes esclavizadas en la hacienda La Quebrada. En las últimas décadas, la investigación arqueológica e histórica en las Américas ha revelado el trabajo adicional proporcionado por las mujeres esclavizadas en las sociedades esclavistas y su sujeción a múltiples niveles de estigmatización, y violencia. Como mujeres, negras y esclavas, “solo las esclavas experimentaron la explotación sexual, la maternidad...y el sexismo de los esclavistas, cada una estructurando su trabajo y su existencia cotidiana” (Franklin 2001: 113). En la hacienda La Quebrada, los impactos humanos de estas dinámicas se hacen visibles en el registro osteológico, especialmente a través de evidencia de alta mortalidad, trabajo físico y enfermedades infecciosas entre las mujeres en sus años reproductivos.

Si bien es importante arrojar luz sobre las fuerzas interseccionales de violencia y opresión que padecen las personas esclavizadas, y de las mujeres en particular, es igualmente fundamental resaltar cómo trabajaron más allá de estas condiciones impuestas para desarrollar sus propias identidades, comunidades, tradiciones y vidas íntimas. Los testimonios de primera mano de hombres y mujeres esclavizados brindan una perspectiva importante a las formas en que los hombres y mujeres esclavizados lucharon para lograr defender sus propias libertades personales, así como las de sus seres queridos. Mientras tanto, el número significativo de infantes y niños identificados en el cementerio, junto con los registros de archivo de los siglos XVIII y XIX, rastrea el surgimiento de familias entre la comunidad esclavizada en la hacienda La Quebrada. Es importante destacar que estos registros nos permiten poner nombres a los hombres, mujeres y niños esclavizados que vivieron y murieron en la finca, creando la oportunidad de construir un espacio para su representación visible como participantes activos en narrativas del pasado.

Esta narrativa dual de la historia de la esclavitud en la hacienda La Quebrada —una que aborda la violencia y la explotación sufridas por los pueblos esclavizados, pero también afirma su resiliencia, resistencia y poder— es fundamental para el objetivo más amplio de esta investigación: descolonizar las historias de la diáspora africana en el Perú.

También es importante estar directamente informado por los intereses específicos y las modalidades de la memoria entre los miembros

FIGURA 8



RIAFRO

Videoconferencia
San Luis de Cañete
repositorio de cultura viva afroperuana:
historia, cultura y tradiciones

Expositores:

| | | |
|-----------------------|------------------------|-----------------------|
| Susana Baca | Sonia Aguilar | Manuel Bravo |
| Susana Matute | Carmen Huapaya | Eduardo Campos |
| Antonio Quispe | Claire Maass | Karina Aldaba |
| | Luis Santa Cruz | |

Jueves 25 de junio **5:00 p.m.**
Transmisión: www.facebook.com/riafroredautoridades/

Organizan:
 Proyecto de Investigación Arqueológico del Cementerio de Esclavizados africanos y afrodescendientes de la antigua Hacienda La Quebrada de San Luis de Cañete

 **MESA DE TRABAJO AFROPERUANA SAN LUIS**  **MUNICIPALIDAD DISTRITAL DE SAN LUIS**

de las comunidades locales en La Quebrada y San Luis; es así que los resultados de la investigación que escribimos en este artículo sobre los análisis e interpretaciones de los restos recuperados, lo presentamos en un encuentro de Investigadores, donde además participaron miembros del pueblo afroperuano de San Luis de Cañete;⁸ exponiendo sus puntos de vista, identidades culturales que los caracteriza y preocupaciones que se viven actualmente; participaron también integrantes de la Mesa Afroperuana de San Luis mediante grabaciones de videos para su presentación en esta modalidad virtual, con la expectativa de hacer llegar su voz, en el ejercicio de sus derechos culturales.⁹ (Ver fig. 8)

Estas narrativas están en el centro de esfuerzos para conmemorar la historia y cultura afroperuana en San Luis a través de la gestión cultural.

8 La videoconferencia se denominó *San Luis de Cañete repositorio de cultura viva afroperuana: historia, cultura y tradiciones* (<https://www.facebook.com/riafroredautoridades/videos/3017379881651077/>)

9 Considerando su derecho a la información y comunicación, establecido en la Política Nacional de Cultura al 2030.

Estos esfuerzos son el foco de un segundo artículo de los colaboradores de este proyecto, "Gestión cultural: procesos comunitarios y participativos en San Luis de Cañete" (en este libro).

REFERENCIAS

Archivos Arzobiscales, Lima

- 1774 Libro de visitas pastorales, Legajo 12:XXII.
1808/1809 Libro del Convento de la Buenamuerte Legajo VII:9.
1813 Libro del Convento de la Buenamuerte Legajo VIII:60.
1813 Libro de estadísticas, Legajo 12:XXV.
1823 Libro del Convento de la Buenamuerte, Legajo VIII:60.

ARRELUCEA BARRANTES, Maribel

- 2004 "Historia de la esclavitud africana en el Perú desde la conquista hasta la abolición". *Arqueología y Sociedad* 15:219-276.
2009 *Replanteando la esclavitud: estudios de etnicidad y género en Lima borbónica*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.

BAUTISTA SANDOVAL, Jesús Eduardo

- 2011 "Las casas de la Buena Muerte, una búsqueda, una permanencia". *Bitácora Arquitectura* 23:32-36.

BLAKEY, Michael y Lesley Rankin-Hill (eds)

- 2001 *The skeletal biology of the New York African burial ground: Parts 1 & 2*. Washington DC: Howard University Press.

BUIKSTRA, Jane y Douglas Ubelaker

- 1994 *Standards for data collection from human skeletal Remains: proceedings of a seminar at the Field Museum of Natural History*. Fayetteville: Arkansas Archaeological Survey Research.

FRANKLIN, Maria

- 2001 "A black feminist-inspired archaeology?". *Journal of Social Archaeology* 1:108-125.

HABER, Alejandro

- 2016 "Decolonizing archaeological thought in South America". *Annual Review of Anthropology* 45:469-485.

LARSEN, Clark Spencer, Mark Griffin, Dale Hutchinson, Vivian Noble, Lynette Norr, Robert Pastor, Christopher Ruff, Katherine Russell, Margaret Schoeninger, Michael Schultz, Scott Simpson y Mark Teaford.

2001 "Frontiers of contact: bioarchaeology in Spanish Florida." *Journal of World Prehistory* 15(1):69-123.

LUNA, Pablo

2017 *El tránsito de la Buenamuerte por Lima: auge y declive de una orden religiosa azucarera siglos XVIII y XIX.* Madrid: Iberoamericana.

LUNA OBREGÓN, Julio

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

MCEWAN, Bonnie G.

2001 "The spiritual conquest of La Florida". *American Anthropologist* 103(3): 633-644

MINISTERIO DE CULTURA

2020 *Política Nacional de Cultura al 2030.* Perú. Obtenido del Decreto Supremo N° 009-2020-MC.

MORALES POLAR, María Ángela

2008 "El espacio del esclavo negro en las haciendas del valle de Cañete, 1747-1821". *Investigaciones Sociales* 12(21): 161-183.

REYES FLORES, Alejandro

1999 "Esclavitud en el valle de Cañete siglo XVIII: haciendas Casablanca y la Quebrada". *Investigaciones Sociales* 26(3): 113-126.

TIESLER, Vera, Pilar Zabala y Andrea Cucina

2010 *Natives, europeans and africans in colonial Campeche.* Gainesville: University Press of Florida.

WEAVER, Brendan

2015 *Fruit of the vines, work of human hands: an archaeology and ethnohistory of slavery on the jesuit wine haciendas of Nasca, Peru.* Thesis de doctorado, Vanderbilt University, EEUU.

UNA HISTORIA ESCONDIDA DE PATRIOTISMO Y ACTIVISMO: LA POLÍTICA AFROPERUANA Y EL MOVIMIENTO OBRERO ENTRE 1870 Y 1930

Daniel Cozart¹⁰

Una serie de huelgas regionales y nacionales estallaron entre Lima y varias haciendas azucareras de la costa norte entre 1911 y 1930. Peruanos de la clase obrera se juntaron para demandar mejoras en las condiciones de trabajo y de vida y lograron éxitos notables, entre ellos, aumentos de salarios y la ley de la jornada de ocho horas de 1919. Algunos políticos apoyaron estos movimientos con la esperanza de ganar el apoyo electoral de los obreros de la costa pacífica del Perú. A través de este proceso los obreros compartieron intereses de clase y el antagonismo común contra la alianza civil-aristocrática que dominaba la política nacional, levantando un movimiento amplio de activismo político. Este activismo facilitó la formación de la identidad afroperuana y sus intereses colectivos que fueron expresados en el denominado “redescubrimiento” de los años 1950.¹¹

Los obreros de las haciendas de la costa se enfocaron en sus mandatos locales, pero estos fueron articulados a los intereses nacionales de la clase obrera, respondiendo la aristocracia con una represión violenta al movimiento obrero. El historiador Jorge Basadre ha nombrado al

10 Doctor en Historia de América Latina en la Universidad de Nuevo México (EE.UU.) en 2017. Ha enseñado cursos sobre la historia colonial y moderna de América Latina, la historia de América Latina a través del cine y relaciones interamericanas en la Universidad de Carolina del Norte-Charlotte desde 2011. Actualmente es profesor asistente de Historia y Estudios Africanos en la Universidad de Utica, en el Estado de Nueva York, en donde también enseña cursos sobre la historia de la diáspora africana en América Latina, desde la época colonial hasta movimientos sociales contra el racismo hoy en día. Sus investigaciones se enfocan en la historia de la “invisibilidad” de la población afroperuana, tiene en proyecto un libro titulado *Mestizos afroperuanos: la desaparición y la persistencia de un pueblo a través del mestizaje* (University of Alabama Press).

11 De esta manera, este trabajo da más contexto histórico al libro de Heidi Carolyn Feldman, *Black rhythms of Peru: reviving african musical heritage in the black Pacific* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006).

periodo entre 1895 y 1919 como la “República Aristocrática,” en donde los hacendados y las élites de la costa gobernaron el país.¹² Familias de hacendados como los Aspíllaga, Boza, Cillóniz y López de Romaña formaron la aristocracia entre Lima y Piura, y la élite asociaba la negritud con la amoralidad durante las décadas después de la abolición de la esclavitud y de esta manera naturalizar la necesidad de restringir y controlar a las “clases populares” en esta época.¹³

No obstante, muchos afroperuanos se movilizaron durante la República Aristocrática para demandar cambios sociales y políticos, manejando una retórica de solidaridad de clase. En paralelo, los afrodescendientes en el Perú consolidaron un conjunto de intereses colectivos a través del movimiento obrero y anarco-sindicalista, expresado de forma incompleta en la política proto populista del Partido Demócrata. Esto permitió la articulación de la resistencia negra como parte central del movimiento antiimperialista global en 1928.

Este trabajo sigue las huellas del activismo político de la población afrodescendiente en Lima y la costa norte desde el establecimiento del Partido Civil, en 1871, hasta el ascenso del partido Aprista peruano (PAP) en 1930, para concluir que los peruanos de descendencia africana formaron una parte esencial del escenario político del país en esta época, aunque esta historia ha sido generalmente desconocida.

Entre los años 1895 y 1928, activistas afroperuanos formaron sus propios intereses y plataformas políticas, pero estos han sido escondidos por una historiografía que se ha enfocado en los intereses de clase y en la resistencia indígena a la explotación aristocrática. Sin embargo, la población afroperuana navegó el terreno político del país con mucha precaución para evitar represalias por su diferencia racial. Por eso, hay poca evidencia del activismo “negro” en los archivos y los historiadores han tenido que buscar otras formas de evidencia para ubicar a los afroperuanos en la historia política y laboral del país.¹⁴

A través del análisis de fuentes primarias y la triangulación de varias obras secundarias, este trabajo revela que los afroperuanos apoyaron al Partido Civil, inicialmente para expresar sus voces democráticas en la década 1870, pero este apoyo bajó rápidamente mientras muchos obreros afroperuanos apoyaron al Partido Demócrata de Nicolás de Piérola. Guiados principalmente por intereses comunes con el movimiento obrero, la evidencia sugiere que muchos afroperuanos giraron hacia

12 Jorge Basadre, *Historia de la república, Tomo IX: Quinto Periodo, 1899-1918* (Lima: Empresa Editora El Comercio S. A., 2005).

13 Vincent C. Peloso, “Cotton planters, the state, and rural labor policy: ideological origins of the peruvian república aristocrática, 1895-1908,” *The Americas* 40, N° 2 (October 1983): 209-228. Véase también Robert L. Sanchez, *Black mosaic: the assimilation and marginalization of afro-peruvians in post-abolition Peru, 1854- 1930*. (PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2008).

14 Véase por ejemplo, Luis Rocca Torres, *Nicomedes Santa Cruz, Zaña y África*. (Lima: Centro de Desarrollo Étnico, 2015); Maribel Arrelucea y Jesús A. Cosamalón Aguilar, *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura, 2015; entre otras obras citadas en este trabajo.

el movimiento anarco-sindicalista a fines del siglo XIX y al principio del siglo XX. Este movimiento laboral y radical representaba los intereses de los afroperuanos mejor que el Partido Civil y el Partido Demócrata. En la década de 1920, los afroperuanos agregaron una política antirracista como un componente esencial al movimiento que ya expresaba un sentimiento antiimperialista global. Los afrodescendientes del Perú tenían distintos desafíos y luchas locales, pero las guerras nacionales y el control aristocrático, el cual conectaba los intereses de expropietarios de esclavos con la élite política blanca de Lima, posibilitó el reconocimiento de intereses comunes entre afroperuanos en los movimientos sociopolíticos nacionales e internacionales de esta época.

Los afrodescendientes del Perú desempeñaron papeles claves en las movilizaciones de la clase obrera para mejorar las condiciones de trabajo, formando sociedades de ayuda mutua después de la abolición de la esclavitud, impulsando cambios en las haciendas azucareras y algodoneras en la costa, e involucrándose en movimientos políticos que promovieron la igualdad social y económica en todo el país. Hombres afroperuanos fueron militantes esenciales en la revolución de 1868 del coronel José Balta en Chiclayo, así como defensores valientes de la patria en la Guerra del Pacífico y apoyo en la revolución de Nicolás de Piérola contra el Partido Civil en 1894. Como obreros en las haciendas costeras y en Lima, los afroperuanos resistieron el control oligárquico de la política nacional y apoyaron, tanto al Partido Democrático a fines del siglo XIX, como al primer "presidente populista", Guillermo Billinghurst, en las elecciones de 1912. Este involucramiento político ha sido interpretado en términos de clase, borrando la participación de los afroperuanos en la historia de la modernización del país.

Los análisis de la sociedad peruana, hacia fines del siglo XIX y el comienzo del siglo XX, han utilizado fuentes que enfatizan los discursos políticos basados en las diferencias de clases y los enfrentamientos entre los obreros y hacendados. Estas recopilaciones han producido una historiografía vacía de la agencia política e histórica de los afroperuanos. Los periódicos, las cartas escritas entre hacendados, y los panfletos políticos que circulaban entre los obreros, mencionaban muy pocas veces las identidades de raza o etnia (es decir, etnoraciales). Los hacendados costeños y la élite limeña querían mantener el control social, mientras los obreros de varios sectores y etnicidades persiguieron ampliar su base social mediante la solidaridad de clase y de esta forma ganar más representación democrática. Las élites no solían mencionar distinciones de etnicidad o raza cuando hablaban de "las masas," con el efecto de encubrir tales identidades como relevantes.

Después de la abolición de la esclavitud en 1854-1855, los afroperuanos fueron actores importantes en el activismo obrero y en la política popular por organizarse al nivel local y como un electorado con intereses comunes al nivel nacional. Las élites blancas, conformado por hacendados costeños aliados a la élite política limeña, formaban el partido Civil, esperaban negar la ciudadanía a los afroperuanos y esto contribuyó, por inadvertidamente, a un movimiento de base muy amplia



para demandar derechos de trabajo y la igualdad política. Esta cooperación entre los pueblos indígenas, afroperuanos y mestizos ha contribuido a la invisibilizar la agencia política de los afroperuanos en el archivo histórico. En lugar de esta interpretación, este trabajo destaca triunfos significantes para todos los obreros peruanos, como la ley de la jornada de ocho horas. Sobre la base de muchas investigaciones de activistas y antropólogos del Centro de Desarrollo Étnico (CEDET) en diálogo con varias fuentes primarias y secundarias, el presente trabajo muestra como los afroperuanos demandaron la representación igualitaria en el país: se tomaron armas para defender la patria contra España (1864-1866) y contra Chile en la Guerra del Pacífico (1879-1884), y apoyaron el Partido Demócrata para conseguir el sufragio directo. A través de este proceso, los afroperuanos desarrollaron su propia agenda política, aunque esta agenda ha sido pasada por alto.

En su libro *Negros en el nuevo mundo* publicado en 1948, el sociólogo peruano Roberto MacLean y Estenós (1904-1983) comparó los movimientos sociales negros en las Américas. Concluyó convincentemente, que:

En los distintos países latinoamericanos la actitud política de los negros parece seguir la misma tónica y la misma inspiración... Los enemigos de Rosas habían sido precisamente los dueños de esclavos. Situación análoga se presenta en el Perú con Nicolás de Piérola. Más que a Castilla [quien] los había libertado, los negros rindieron fervorosa devoción a Piérola. Fueron siempre pierolistas, como en los días halagüeños del poder y en los años largos del crepúsculo y de la adversidad. Y fueron pierolistas los negros porque el solo nombre del caudillo simbolizaba la

más enérgica reacción contra el feudalismo criollo, contra la oligarquía civilista, contra los hijos y nietos de los que habían sido amos y opresores de los esclavos.¹⁵

De este modo el sociólogo explicó los intereses socio-políticos de los afroperuanos como arraigados en la lucha contra la esclavitud, y su análisis de los pierolistas afroperuanos tiene raíces en la Guerra del Pacífico.

LA GUERRA DEL PACÍFICO Y EL PATRIOTISMO AFROPERUANO

La Guerra del Pacífico fue un hecho crítico en la historia del Perú, dando por terminado los tiempos de la “prosperidad falaz” que definía la época del guano e incitando la introspección de la élite después de la humillación nacional.

El Perú se encontraba ligado a Bolivia mediante un tratado de alianza en 1874 y la guerra comenzó en 1879 entre Bolivia y Chile a raíz de una disputa territorial iniciada en 1878, cuando las tropas chilenas se apoderaron de la ciudad puerto de Antofagasta y reclamaron los depósitos de nitrato. Diplomáticos peruanos solicitaron el retiro de tropas chilenas en 1879 y al repudiar Chile la solicitud, Bolivia declaró la guerra contra Chile e invocó el tratado con el Perú para consolidar su alianza contra Chile. Cuando el presidente civilista Manuel Ignacio Prado salió del Perú para recaudar fondos para la guerra en Europa, Nicolás de Piérola tuvo bastante apoyo para tomar el asiento del presidente y asumir poderes dictatoriales mientras las tropas chilenas avanzaron hacia Lima.¹⁶

Varios ejemplos del patriotismo afroperuano durante la guerra demuestran que el evento fomentó la cohesión etnoracial y un sentido de patriotismo nacionalista en el Perú. Un héroe famoso de la guerra del departamento de Piura, el Almirante Miguel Grau, es un símbolo de valentía en la guerra del Pacífico hasta hoy. Como comandante del monitor *Huáscar*, al principio de la guerra, Grau y su tripulación de hombres afroperuanos ganaron batallas contra la armada chilena. El monitor *Huáscar* previno que tropas chilenas desembarcaran en terreno peruano y hundió a la prestigiosa corbeta chilena *Esmeralda*, cuya tripulación fue rescatada por Grau. Finalmente, la correrías del *Huáscar*, tendrían un dramático final cuando una flota de buques chilenos lo atacó y hundió en la batalla de Angamos, el día 8 de octubre de 1879. Una fotografía de los marineros afroperuanos sobrevivientes del monitor *Huáscar*, aparece en el museo afroperuano de Lima hoy en día.¹⁷

El ejército chileno comenzó una campaña de dos años en la que empujó a las tropas peruanas desde el desierto de Atacama hasta llegar

15 Roberto MacLean y Estenós, *Negros en el nuevo mundo*. Lima: Editorial PTCM, 1948, 96.

16 William F. Sater, *Andean tragedy: fighting the war of the Pacific, 1879-1884*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007, 12-13.

17 Casa/Museo Miguel Grau, Piura; Museo Nacional Afroperuano, Lima, Perú.

a Lima en 1881. La decisión inquebrantable de Piérola de defender Lima hasta el último momento, resultó en las batallas decisivas de Chorrillos y Miraflores, en las que entre 11 000 a 14 000 de peruanos murieron en un periodo de solo tres días. Su estrategia de defensa consistió en movilizar las tropas de reservas de la ciudad, organizándolas según su ocupación, siendo la octava división, dirigida por el coronel Arrieta, compuesta por sirvientes y otros limeños del estatus social más bajo. La mayoría de los miembros de esta división fueron negros.¹⁸ La ciudad fue destruida durante la invasión y muchos afroperuanos sacrificaron sus vidas defendiéndola. La élite intelectual de Lima no encontró ninguna ventaja en guardar registro de los sacrificios heroicos de los afroperuanos y todavía, al día de hoy, no se sabe qué porcentaje de los muertos eran afroperuanos.

La guerra terminó finalmente cuando ambos lados firmaron el tratado de Ancón el día 20 de octubre de 1883, retirándose las tropas chilenas, de la ciudad de Lima, nueve días después del tratado. El Perú perdió dos departamentos del sur y muchos ingresos del guano.¹⁹

NICOLÁS DE PIÉROLA Y LOS DEMÓCRATAS AFROPERUANOS

Piérola procuraba mantener una imagen pública como defensor de las clases trabajadoras, mientras por otra parte trataba de apaciguar a la aristocracia. Después de ganar prestigio nacional en la Guerra del Pacífico, estableció el Partido Demócrata en 1882. Su *Declaración de Principios* resumió la plataforma política del segundo partido político del país como un frente popular en oposición al Partido Civil. La declaración clarificó las ideas de la democracia de Piérola y también su entendimiento de la igualdad social.

Aunque el “caudillo demócrata” promovió leyes de sufragio que atrajeron a los afroperuanos de la clase obrera, también acertó al definir “la necesidad de una clase superior, pero no formada por el nacimiento o la fortuna, sino por las cualidades personales y el merecimiento individual.”²⁰ A pesar de sus apelaciones a la clase obrera, Piérola se hizo partícipe del común discurso dominante del positivismo en esta época. Así como ocurría con el positivismo autoritario de la Primera República de Brasil (1889-1930), Piérola simultáneamente negaba las diferencias basadas en la raza, mientras asumió la supremacía blanca como resultado natural de su mérito, pero no de su historia de privilegios. Esto también significó la negación de los legados de la historia de la esclavitud y el racismo en contra de los afroperuanos.

18 Esta observación fue reportada por el chileno Benjamín Vicuña MacKenna, *Historia de la campaña de Lima, 1880-1881*. Santiago, Chile: Ed. Rafael Jover, 1881, 389. Véase también: Denys Cucho, *Poder blanco y resistencia negra en el Perú: un estudio sobre la condición social del negro en el Perú después de la abolición de la esclavitud*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975.

19 Sater, *Andean tragedy*, 348.

20 Nicolás de Piérola, *Declaración de Principios del Partido Demócrata*. Lima: Tip. La Voce D'Italia, 1912, 8.

De esta manera, la política de Piérola también se parecía a los proyectos de “blanqueamiento” imperantes en Sudamérica durante esta época. Recomendó:

“...el crecimiento de nuestra población debe hacerse, no solo por desarrollo de los elementos que tenemos, sino por asimilación de los ya formados fuera. Facilitar i estimular Buena inmigración i darle arraigo en nuestro suelo, por medios eficazmente prácticas, es también necesidad capital, que debe ser preferente i perseverantemente atendida.”²¹

En vez de enfocarse en mejorar las condiciones de trabajo de los afroperuanos, Piérola prefería solicitar la “buena inmigración” para mejorar las condiciones económicas del país. Así, negó recompensar el patriotismo y sacrificio de los afroperuanos y en su lugar prefirió escribir un programa que era más atractivo a la aristocracia costeña.

Después de un breve período en exilio, Piérola regresó al Perú bajo una alianza con los civilistas, formando la Unión Cívica en 1894. Con el apoyo de muchos afroperuanos, ya consolidado, Piérola movilizó una campaña militar contra el General Cáceres en Chíncha, una región con una población grande de afroperuanos. Un año después de haber formado la Unión Cívica, el caudillo demócrata y sus tropas llegaron a Lima el día 17 de marzo de 1895. Después de dos días de batallas brutales en las calles de la ciudad, la coalición pierolista tomó el poder y Piérola fue nombrado presidente de la república manteniéndose hasta 1899.

ADVERSARIOS COMUNES: EL ANARCO-SINDICALISMO AFROPERUANO EN LA COSTA NORTE

Las investigaciones de activistas e intelectuales, en colaboración con el Centro de Desarrollo Étnico (CEDET), han confirmado la continuación de la resistencia negra contra la explotación de las haciendas a lo largo de la costa norte del Perú después de la abolición de la esclavitud. Al final del siglo XIX y a pesar de los esfuerzos de Piérola, la República Aristocrática había establecido las condiciones para que la ideología del anarco-sindicalismo sea más atractiva.

Los historiadores Maribel Arrelucea Barrantes y Jesús A. Cosamalón Aguilar describen la situación después de la abolición de la esclavitud así:

“Para los esclavos rurales, la mayoría de ellos residentes en las zonas costeras vinculados a las haciendas de azúcar y algodón, no fue fácil encontrar una nueva forma de subsistencia. Aunque no tenemos estudios que nos ilustren con precisión lo que ocurrió, se ha sugerido que la gran mayoría se asentó en las tierras marginales de las haciendas, haciendo uso de los campos

21 Ibid. 9.

menos productivos dedicándose a cultivos de subsistencia y sirviendo ocasionalmente de peones libres en las antiguas haciendas. Las dificultades de las vidas en estos contextos se complicaron después de la guerra del Pacífico.”²²

A fines del siglo XIX, *El Comercio* expresó consternación sobre la situación entre tales trabajadores y los de Lima, sobre todo por la posibles influencias de ideologías políticas que pretendan polarizar a los trabajadores y empresarios. El 5 de octubre de 1897, un artículo del periódico reportó que:

“En el orden industrial todos los intereses son solidarios, y en el Perú, particularmente en la costa, no puede sostenerse que los intereses de los obreros estén en oposición con los de los empresarios o productores; que estos sean explotadores y aquellos explotados. Ideas del *anarquismo* que con tan poca prudencia se pretenden inculcar en la inteligencia de nuestra clase obrera, que podían ser funestas para la tranquilidad pública, si el buen sentido y la nobleza de los sentimientos que lo caracteriza, no fueran una valla contra esas malévolas sugerencias, que en otros países se traducen por crímenes horribles.”²³

Pero los poderes de Lima no podían detener tales ideas, las cuales llegaron de forma internacional. Después de los fracasos del sistema electoral con el Partido Demócrata, la política del movimiento internacional del anarco-sindicalismo debía haber aparecido más prometedor al comienzo del siglo veinte. El escritor e intelectual Manuel González Prada regresó de un largo viaje a Europa, en 1898, con planes de establecer el movimiento anarco-sindicalista en el Perú. Empezó publicando el periódico anarquista *Los Parias* en 1904, y los trabajadores de la costa aplicaron las ideas de organizarse para demandar cambios laborales poco después.²⁴ Según el historiador Peter Blanchard, los obreros anarquistas iniciaron huelgas en el Callao y trabajadores de ferrocarril y panaderías se juntaron para demandar mejoras en las condiciones laborales en la costa. Aunque los obreros de varias industrias lograron cambios locales, también se formó la Federación de Obreros Panaderos. Este gremio cambió su nombre a “Federación de obreros panaderos Estrella del Perú,” reconocido como “el primer paso hacia un sindicalismo moderno que representara los intereses del proletariado.”²⁵ Siguiendo el modelo de la Asociación Internacional de Trabajadores y utilizando el modelo de ayuda mutua establecido por los

22 Maribel Arrelucea y Jesús A. Cosamalón Aguilar, *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura, 2015, 125.

23 *El Comercio*, 5 de octubre, 1897.

24 Jesús Octavio Ballivian, *Anarchism and the press in Lima: the case of 'Los Parias'*. Masters Thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010, 35.

25 Joël Delhom, *El movimiento obrero anarquista en el Perú (1890-1930)*, Ponencia presentada en el Congreso anual de la Society for Latin American Studies, University of Birmingham, 6-8 abril 2001, Session Labour History and the History of Labour in Latin America, 3.

afroperuanos bajo la esclavitud, esta organización promovía y apoyaba los intereses de los trabajadores en Lima y en la costa norte.²⁶

El movimiento obrero peruano tuvo éxito en lograr cambios legales a través de la presión política y la acción directa en la forma de huelgas y paros. El movimiento presionó al gobierno y se obtuvieron leyes laborales para mujeres y niños, limitando sus jornadas a seis horas y a 36 horas por semana. Aún más significativo, los obreros lograron el objetivo principal del movimiento anarco-sindicalista en el Perú en 1919: la jornada laboral de ocho horas. Obreros afroperuanos en Lima y a lo largo de la costa norte participaron en las huelgas y continuamente aumentaron la presión sobre el gobierno para considerar sus demandas. Las sociedades de ayuda mutua, un legado de las cofradías afroperuanas en la época colonial, apoyaron a los huelguistas mientras no recibían sus sueldos en Lima y en las haciendas de la costa, demostrando la importancia de los afroperuanos en el movimiento obrero y anarco-sindicalista.²⁷

Aunque las organizaciones anarco-sindicalistas empleaban nuevas formas de lucha por los derechos laborales, las cuales fueron “alejadas del clásico mutualismo,”²⁸ es importante destacar el mantenimiento de la práctica de la ayuda mutua que tiene sus raíces en las cofradías de la época colonial peruana. Estas organizaciones religiosas permitieron que las personas esclavizadas compartieran sus ganancias para el beneficio de sus miembros, principalmente para cobrar los gastos funerarios. Varios historiadores han notado el aumento de sociedades de ayuda mutua inmediatamente después de la abolición de la esclavitud, los cuales el historiador Peter Blanchard llama “herederos” de las cofradías.²⁹

La práctica de la ayuda mutua fue continuada en las organizaciones de artesanos durante la segunda mitad del siglo XIX. El historiador Iñigo García-Bryce señala que un gran porcentaje de los artesanos limeños fueron identificados como afrodescendiente según el censo municipal de 1866.³⁰ Como ejemplo del mantenimiento de las estrategias de ayuda mutua empleadas bajo la esclavitud, varios artesanos se unieron para formar la Confederación de Artesanos “Unión Universal” (CAUU) en mayo de 1886.³¹ Mientras los obreros de descendencia africana lucharon por intereses de clase, las identidades de etnicidad y raza fueron ausentes en

26 Peter Blanchard, *The origins of the peruvian labor movement, 1883-1919*. University of Pittsburgh Press, 1982.

27 Peter Blanchard, *The origins of the peruvian labor movement, 1883-1919*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1982.

28 Joël Delhom, *El movimiento obrero anarquista en el Perú (1890-1930)*, Ponencia presentada en el Congreso anual de la Society for Latin American Studies, University of Birmingham, 6-8 abril 2001, sesión Labour History and the History of Labour in Latin America.

29 Peter Blanchard, *The origins of the peruvian labor movement, 1883-1919*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1982, 15; Carlos A. Forment, *Democracy in Latin America: 1760-1900, Volume I: civic selfhood and public life in Mexico and Peru*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2003, 163.

30 Iñigo L. García-Bryce, *Crafting the republic: Lima's artisans and nation building in Peru, 1821-1879*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004, 9.

31 Joël Delhom, *El movimiento obrero anarquista en el Perú*.

la documentación del movimiento obrero. No obstante, las investigaciones existentes sobre el movimiento obrero sugieren la presencia e influencia del pueblo afroperuano.

Publicaciones anarco-sindicalistas también aparecieron en la costa norte al principio del siglo XX, apuntando la participación de obreros de campo en el movimiento obrero. Por ejemplo, el periódico anarquista *La Antorcha* fue publicado en Trujillo en 1907 y otros fueron publicados en Chiclayo, donde se fundó la Confederación de Obreros Primero de Mayo el mismo año. La ideología anarco-sindicalista llegó a ser dominante en el movimiento obrero en 1911, y las huelgas sucesivas de esta década consiguieron varios éxitos: en respuesta a una huelga general el gobierno aprobó también en enero de 1911 una ley de accidentes de trabajo. Estas acciones por gremios de Lima influyeron a diversos trabajadores de campo en la costa norte también, donde se manifestaron conflictos violentos. La organización de Sociedades de Auxilios Mutuos provocó represión violenta en los valles agro-industriales de Chicama y Santa Catalina del departamento de La Libertad en 1912 y 1913. La represión del movimiento obrero en estos casos mató a decenas de obreros, pero la Unión General de Jornaleros del Callao consiguió la jornada ocho horas en 1913, gracias a la estrategia del paro general.³²

Aunque la documentación sobre estos conflictos entre obreros y hacendados no brinda la etnicidad ni la raza de los obreros, se puede inferir que la mayoría de estos obreros de campo eran de descendencia africana. Las autoridades no vieron la necesidad de apuntar este aspecto del movimiento, pues no fue un elemento decisivo de los objetivos de los obreros, quienes se organizaron bajo intereses de clase, empleando el respectivo vocabulario ligado a este tipo de planteamiento. Esta estrategia logró éxitos, pero no significa la ausencia de afroperuanos entre Lima y Piura, donde históricamente la población afroperuana fue concentrada.

El sociólogo piurano Hildebrando Castro Pozo (1890-1945) señaló que muchos obreros en las haciendas de este departamento norteño eran afrodescendientes hasta la mitad del siglo XX.³³ Otro estudio de las haciendas de la costa peruana ha notado la presencia afrodescendiente en la Valle Chancay, donde más del 80% de la población de la hacienda eran esclavos negros en 1813. Parece que esta población permaneció en estas haciendas después de la abolición de la esclavitud, pues obreros indígenas comienzan a trabajar en estas haciendas solo a partir de 1942.³⁴

Los intereses compartidos entre obreros afroperuanos en Lima, Callao, y la costa norte se manifestaron en la campaña electoral de Guillermo Billinghurst de 1912, quien representaba la continuación de la plataforma

32 Delhom, *El movimiento obrero anarquista en el Perú*, 10. 19

33 Hildebrando Castro Pozo, *El yanaconaje en las haciendas piuranas*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, Azángaro 1005, 1947, 19-20. Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA), Piura, Perú.

34 Claude Collin-Delavaud, "Consecuencias de la modernización de la agricultura en las haciendas de la costa norte del Perú," in Henry Favre, Claude Collin-Delavaud, and José Matos Mar, *La Hacienda en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Separata de la Revista del Museo Nacional. Tomo XXIII, 1964, 259-399, 321.

democrática contra el Partido Civil. El hacendado Antero Aspíllaga, de la hacienda Cayaltí, fue el candidato civilista para la presidencia ese año, y muchos votantes de la clase obrera reconocieron que la manipulación de la élite al proceso electoral, podría silenciar su voz política. Para evitar esta manipulación prevista, ciudadanos obreros en Lima y Callao voltearon las mesas de votación y paralizaron el proceso electoral para imposibilitar el requerimiento de que un tercio de votantes elegibles entreguen sus votos. Los obreros amenazaron con realizar huelgas generales de nuevo si el Congreso, ya con la responsabilidad de escoger al presidente, no escogiera a su candidato. En este caso, la estrategia de acción directa salió con éxito, y Billinghurst fue nombrado presidente.³⁵

El movimiento obrero bajo la dirección del anarco-sindicalismo culminó en 1919, cuando un paro general entre el Callao y Lima consiguió la jornada de ocho horas. Durante la presidencia de Augusto B. Leguía (el Oncenio), los marxistas llegaron a dominar el movimiento obrero.³⁶ El activismo comenzó a expresarse en forma más internacional, ligándose con el movimiento global antiimperialista. El activista y estudiante Víctor Raúl Haya de la Torre empezó a trabajar para unificar a los movimientos diversos en un frente amplio en 1918, fundando el Frente de Trabajadores Manuales e Intelectuales en Lima.³⁷

LOS AFROPERUANOS EN EL MOVIMIENTO ANTIIMPERIALISTA INTERNACIONAL

La agitación política de Haya de la Torre contra la presidencia de Leguía provocó su exilio en 1922. En México, Haya de la Torre describió su doctrina del antiimperialismo en 1924, con estos cinco puntos:

1. Lucha contra el Imperialismo Yanqui.
2. Por la unidad política de América Latina.
3. Por la nacionalización de tierras e industrias.
4. Por la internacionalización del Canal de Panamá.
5. Por la solidaridad con todos los pueblos y clases oprimidas del mundo.³⁸

El exiliado también asistió el Congreso Antiimperialista de 1927 en Bruselas como el representante oficial del APRA. Junto con la Liga contra la Oposición Colonial y representantes del Partido Comunista de la Unión Soviética, se fijaron en los siguientes temas y objetivos:

35 Steve Stein, *Populism in Peru The emergence of the masses and the politics of social control*. Madison: University of Wisconsin Press, 1980, 33. Véase también Maribel Arrelucea Barrantes, *Lima afroperuana: historia de los africanos y afrodescendientes*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2020.

36 Delhom, *El movimiento obrero anarquista en el Perú*, 5.

37 Dan Cozart, "The rise of APRA in Peru: Victor Raúl Haya de la Torre and inter-american intellectual connections, 1918–1935," *The Latin Americanist* 58:1 (March 2014), 77–88.

38 Víctor Raúl Haya de la Torre, *El Antiimperialismo y el APRA*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010, 97–98.

1. La política colonial imperialista y sus consecuencias en los países coloniales y semicoloniales. Informantes: los representantes de los países oprimidos y amenazados por el imperialismo.
2. El movimiento de liberación de los pueblos oprimidos y la ayuda del movimiento obrero y de las organizaciones avanzadas de los países imperialistas. Informantes: representantes de México, de China, de la India; diputados ingleses, franceses y alemanes.
3. La cohesión del movimiento nacional de liberación y del movimiento obrero en los países coloniales e imperialistas.
4. Creación de una organización mundial permanente contra la opresión colonial y el imperialismo; concentración de todas las fuerzas de los movimientos nacionales de liberación y del movimiento obrero de todos los países.

El último objetivo fue la creación de la Liga contra el Imperialismo y por la Independencia Nacional (LCI).³⁹ Sin embargo, es importante notar que este congreso no mencionó los desafíos de los pueblos negros alrededor del mundo aunque varios representantes fueron afrodescendientes.

Al año siguiente, la revista marxista peruana *Amauta* publicó un artículo anunciando el establecimiento de La Liga contra el Imperialismo con diferencias notables de los programas del APRA y del Congreso Antiimperialista en Bruselas. En este caso, el LCI del Perú decidió enfocarse en los desafíos de los pueblos negros que enfrentaban desafíos y racismo en todas partes del mundo. El artículo comenzó: "LA LIGA CONTRA EL IMPERIALISMO llama la atención de los negros oprimidos de todo el mundo, de la necesidad de anular el proyecto imperialista de utilizarlos en una nueva guerra, pues ésta no hará más que reforzar las cadenas imperialistas que pesan sobre ellos." La perspectiva internacional del movimiento antiimperialista parece haber fomentado un reconocimiento entre las experiencias de la diáspora Africana en otras partes del mundo y el racismo que oprimía a los afrodescendientes en el Perú.

El movimiento anarco-sindicalista peruano influyó el movimiento antiimperialista global, y este intercambio facilitó la articulación afroperuana en torno al papel del imperialismo en el racismo contra el pueblo negro en el Perú y en todo el mundo. El artículo siguió: "La Liga contra el Imperialismo protesta energéticamente contra la explotación y la represión inhumana que ejercen en todo el mundo contra los negros las fuerzas imperialistas. La Liga declara que todas las teorías sobre la superioridad y la inferioridad de las razas, son mentiras destinadas a engañar a las masas y enmascarar la explotación y opresión imperialista. La Liga dirige a los millones de negros oprimidos del mundo un llamado destinado a combinar sus luchas, con las masas explotadas de los países imperialistas y de realizar una acción común. Por último llama a todas

39 Daniel Kersffeld, "Latinoamericanos en el Congreso Antiimperialista de 1927: afinidades, disensos y rupturas," *Journal of Iberian and Latin American Research* 16, no. 2 (November 2010): 151-163.

las fuerzas antiimperialistas para que se unan a ella en la realización del programa siguiente, destinado a sostener el movimiento a favor de la evacuación de todas las colonias negras y de la independencia nacional inmediata de las mismas:

- a) Lucha contra toda forma de chauvinismo, contra todo propósito de posponer los problemas económicos, políticos y sociales por las cuestiones de raza.
- b) Lucha contra toda forma de esclavitud, cualquiera sea la máscara con la cual se presente: (trabajo forzado en virtud de contratos, sistema de corveas, pasaporte obligatorio etc).
- c) Lucha contra los social reformistas que en nombre del imperialismo hacen todo lo posible por impedir la combinación de los movimientos de liberación de los negros con los movimientos revolucionarios de los países imperialistas.
- d) Lucha contra el empleo de tropas negras para los fines imperialistas, utilizándolos como carne de cañón en las luchas por el sometimiento de otros pueblos sea como trabajadores forzados en las obras publicas, sea como 'rompe-huelgas' durante las luchas de la clase obrera.
- e) Por la creación de poderosas organizaciones campesinas, capaces de llevar una lucha enérgica contra toda forma de explotación feudal, contra la expropiación y el secuestro de sus tierras y contra toda forma de explotación imperialista.
- f) Lucha por el derecho de organización y de huelga, libertad de palabra y de reunión.
- g) Lucha por la jornada máxima de ocho horas para todos los trabajadores.
- h) Lucha por el salario y trabajo igual, sin diferenciación de razas o de sexos.
- i) Lucha contra toda barrera de carácter racial dentro de los sindicatos obreros. Organización de una Internacional Unitaria Sindical basada en la lucha de clases y que comprenda las masas obreras de todos los países y de todas las razas."⁴⁰

La llamada para la solidaridad de todos los pueblos negros del mundo revela una perspectiva única afroperuana en la lucha antiimperialista global. El programa se basa en las experiencias colectivas de afroperuanos en el movimiento obrero y anarco-sindicalista. Por ejemplo, el artículo g, referido a la jornada máxima de ocho horas, fue el objetivo central del movimiento peruano, y los últimos dos artículos sugieren que los afroperuanos enfrentaban racismo y exclusión dentro del movimiento obrero. Al mismo tiempo, el programa refleja los retos globales y las llamadas para la

40 "La Liga Contra el Imperialismo," *El Amauta: Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*. Año III: Número 13, 88. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Hemeroteca.

solidaridad de todos los obreros del mundo codificadas en la doctrina del APRA y en el programa del Congreso Antiimperialista en Bruselas. Las preocupaciones particulares de los obreros negros de todo el mundo no fueron estipuladas en las plataformas antecedentes, pero aparecieron en la revista de Mariátegui en 1928, el mismo año que los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* menospreció a los afroperuanos, calificándolos como un pueblo insignificante que desapareció a través del mestizaje y la asimilación. En sumo, el programa del LCI en el Perú enfatizó los desafíos específicos de la población afroperuana mientras los afroperuanos mantuvieron una estrategia de solidaridad de clase.

Los afrodescendientes de la costa peruana mantuvieron varios grados de solidaridad etnoracial, pero no fueron estimados como un bloque electoral ni por los civilistas ni por los políticos populistas en esta época. Mientras los afroperuanos se mezclaron más con los indígenas de la costa, la ideología del mestizaje fomentó intereses comunes que fueron difíciles de distinguir.⁴¹ Observado desde abajo, la ideología contribuyó a un discurso que privilegió las diferencias entre clases sobre las diferencias entre etnicidades. Desde encima, sin embargo, la ideología excluyó la afirmación de intereses particulares de los afroperuanos y excluyó a afroperuanos como dirigentes del movimiento obrero entre 1870 y 1930. No obstante, este trabajo sugiere que los afroperuanos vieron sus desafíos locales reflejados en la experiencia global de la diáspora africana, incluso ser marginalizado en la lucha para la justicia y la igualdad social.

Los documentos y las investigaciones sobre el movimiento obrero sugieren que los afroperuanos influyeron el movimiento en varias maneras. Revelan que la estrategia de ayuda mutua fue imprescindible en el éxito del movimiento, y esta estrategia fue arraigada en las prácticas de sobrevivencia y resistencia de afroperuanos bajo la esclavitud. La estrategia de expresar sus intereses en términos de clase, en vez de términos de etnicidad o raza, también fue exitosa porque facilitó la consolidación de un frente amplio contra la aristocracia poderosa. Paradójicamente, estas estrategias se mantuvieron bajo una narrativa hegemónica que disminuía a los afrodescendientes y contribuyeron a la invisibilidad del pueblo afroperuano. Esta invisibilidad sería oficial en el censo de 1940, que reportó que menos del uno por ciento de la población peruana era “negra.”

Como hemos podido observar, las conexiones internacionales del movimiento anarco-sindicalista se articularon fácilmente al movimiento antiimperialista. El programa de la Liga contra el Imperialismo de Bruselas de 1927, parece haber servido como un espejo para la experiencia afroperuana en el movimiento obrero, incitando el programa afroperuano internacional contra el racismo y el imperialismo del año siguiente. Esta documentación demuestra que los afrodescendientes en el Perú eran presentes e influyentes en la política local, nacional, e internacional entre 1870 y 1930, aunque se encuentren ausentes del registro histórico y en la historiografía resultante.

41 Véase Marisol de la Cadena, “El racismo silencioso y la superioridad de los intelectuales en el Perú,” en Christine Hünefeldt, Cecilia Méndez y Marisol de la Cadena, *Racismo y etnicidad*, Serie Diversidad Cultural 5. Lima: Ministerio de Cultural, 54-97.

MEDIOS Y OFICIOS DE TRANSPORTE EN EL PERÚ REPUBLICANO: ENTRE LA HISTORIA TÉCNICA Y LA HISTORIA SOCIAL⁴²

Steeve Tchinga Mikolo⁴³

Mi tesis, titulada: «Les moyens et les métiers des transports dans le Pérou républicain: entre histoire technique et historia sociale»⁴⁴, es un estudio que expone un análisis histórico con una dimensión técnica de los medios de transporte a partir de la independencia del Perú en 1821 hasta principios de los años 1900. Esto permite comprender no sólo los mecanismos que lograron el desarrollo de un movimiento de bienes y personas en áreas inaccesibles, sino también destacar a los actores de este éxito.

Tres ejes conforman este trabajo. En la primera parte, hago un balance de la red de rutas de comunicación heredada de la compleja red de caminos incas. Se trata no solamente de determinar las diferentes articulaciones de aquellos caminos, sino de definir los diversos centros de producción de bienes. En efecto, el Perú presenta un relieve topográfico muy montañoso debido a sus contrastes geomorfológicos que combinan

42 El presente artículo es un resumen de la tesis.

43 Nació en Mbigou (Gabón), realizando es estudios universitarios de historia y la civilización hispanoamericana en la Universidad Omar Bongo de Libreville donde presentó en el 2008 una tesis de Maestría sobre *Las cofradías de los Negros en México en los siglos XVII y XVIII*.

Viajó a Francia para seguir el tercer ciclo. Continuando con el tema de las poblaciones negras de América, presentó en 2011 una tesis de Master 2 en la Universidad Montaigne Bordeaux 3 sobre *La movilidad de las poblaciones negras en el Perú del siglo XIX*. Continuando con la misma temática de los afroperuanos, realizó un viaje al Perú en el 2015. La escasez de información sobre los cocheros negros no le permitió presentar una tesis completa, por ello integró otros aspectos como el tema de los transportes.

En 2016, defendió una tesis en la Universidad Montaigne Bordeaux 3 cuyo título fue: *Medios y oficios del transporte en el Perú republicano: entre historia técnica e historia social*. Actualmente vive en Gabón.

44 *Medios y oficios de transporte en el Perú republicano: entre la historia técnica y la historia social*.

desierto, montaña y bosque; a pesar de eso, todas las civilizaciones que vivieron en ese espacio territorial se adaptaron, dando forma a su entorno a fin de crear condiciones de circulación favorables. Los Incas y sus precedentes en esas tierras antes de su conquista, dejaron monumentos y estructuras milenarias que hoy en día constituyen objetos de investigación. Uno de ellos fue la enorme red de caminos interconectados que cruzaba el territorio del Imperio Inca: el Qhapaq Ñan, que estuvo formado por caminos, puentes y otras estructuras que marcaban las rutas y constituyeron el germen y el alma de su imperio, los cuales se construyeron por necesidades administrativas y estratégicas y no para fines comerciales.

Luego, con la colonización española, los mismos caminos sirvieron como medio de penetración y de conquista del territorio inca, la recuperación de aquellas estructuras por los españoles tuvo diversos destinos, muchos autores afirman que unos años después, la red de caminos se encontraba destruida. Para asegurar la explotación de las riquezas peruanas, se establecieron diferentes formas de articulación espacial así como mecanismos socioeconómicos de acceso a aquellos recursos. La organización de aquellas estructuras, por los colonos, era dirigida hacia las zonas de producción de bienes o de su explotación, las áreas de consumo y los lugares de exportación. La mayoría de las zonas de consumo eran lugares fuertemente poblados para asegurar la productividad. Así, durante el periodo colonial, las autoridades administrativas no emprendieron ninguna política vial, la única excepción a esta observación fue la construcción de la línea Lima-Callao bajo la iniciativa del virrey Ambrosio O'Higgins entre 1797 y 1800.

La segunda parte pone de relieve los diferentes oficios y los medios de transporte desarrollados en diversas áreas geográficas del Perú. En efecto, la definición de los circuitos comerciales pasaba por el estudio de los caminos de los arrieros que constituían los principales distribuidores de los bienes. Así, las mulas, animales robustos adaptados a las rudas condiciones climáticas y geográficas de la región, desempeñaban entonces un doble papel: económico y militar. En el Perú, la actividad de los arrieros fue fundamental y permitió la animación de un próspero mercado interior, favorecido por las actividades extractivas de las minas de Cerro de Pasco en los Andes y agrícolas de la costa. Dicha actividad estaba basada en una actividad de producción de servicios y una rigurosa organización interna que aprovechaban de la fuerza de los animales de carga. Los arrieros constituían un medio de transporte que tomaba en cuenta la realidad social y económica del país y seguramente el único sistema de transporte autosuficiente capaz de adaptarse a la zona.

La actividad sola de los arrieros no podía soportar el peso de la economía de transporte durante la Colonia y más tarde durante la República, se buscó la intervención de otras estructuras. En efecto, se necesitaban días o semanas para que las caravanas de arrieros alcanzaran un destino determinado. Por eso, deberían descansar de vez en cuando en los tambos que constituían relevos donde podían también comer y dormir. Aquellos lugares formaban parte del complejo sistema de comunicación incluyendo

los caminos, eran organizados con gran flexibilidad, tomando en cuenta la diversidad de los viajeros, las necesidades del imperio y las diferentes circunstancias culturales y ambientales locales. Aunque habían perdido su organización y su reputación, los tambos se transformaron durante la época colonial, y más tarde en la época republicana, en estructuras en las cuales se instalaron talleres de mantenimiento y comercios en sus grandes corrales, estableciendo estatutos de alojamiento temporal y de almacenamiento de los productos.

En el siglo XIX, la construcción de las carreteras se correspondía con los mismos itinerarios, bien a los centros de extracción de materias primas o hacia las instalaciones económicas de los industriales extranjeros. En la costa y en las grandes ciudades como Lima, la configuración de los transportes era semejante a la de la metrópoli impuesta durante la instalación de los españoles en América. Es en esas áreas topográficamente menos accidentadas que se desarrolló la cultura del caballo y de la rueda. El caballo peruano, conocido como "caballo de paso", es un componente del caballo criollo y se distingue por el singular modo de su andar: el paso. Ese caballo peruano cumplió tres principales necesidades: la producción de energía, las aficiones y sobretodo como elemento de la afirmación de la potencia política, social y militar.

Como productor de la energía de tracción, el caballo fue durante el período republicano el elemento esencial que permitió la introducción y el desarrollo de la rueda en los diferentes centros urbanos peruanos en general y particularmente en Lima. Los diferentes modelos de los coches, carrozas, calesas, provenientes de la tecnología de la rueda y producidos en su mayoría por talleres peruanos, marcaron la vida cotidiana de las grandes ciudades. Como los caballos, los coches constituían un símbolo de la afirmación social en una sociedad de castas organizadas en la base del color de la piel, del dinero y sobre todo del nacimiento. El siglo XIX constituye la cumbre del coche jalado, motivado por la extensión del espacio urbano, del nivel de la vida de las diferentes castas, del aumento de la población residente, de la consolidación de una aristocracia local y el refinamiento de las costumbres y hábitos.

En el centro de ese tráfico urbano figuraba un personaje clave: el cochero. El gremio o corporación de los cocheros fue creado y aprobado por el cabildo de Lima el 17 de junio de 1575 sobre la base del modelo existente en la misma época en España. A principios de la colonización, la corporación de los artesanos estaba integrada solamente por hombres libres, contribuyentes del funcionamiento virreinal por intermedio de sus impuestos, aunque algunos maestros artesanos empleaban a sus esclavos de una manera más o menos clandestina, pidiendo derogaciones para no violar los estatutos del gremio, sin embargo, más tarde durante la colonia, se integraron a las poblaciones negras en aquellos gremios. Es gracias a su esfuerzo y su abnegación, que las poblaciones ricas, nobles y clérigos aprovecharon de las ventajas y de la comodidad que ofrecían sus coches. El cochero nació en un espacio privado durante la época colonial, antes de ser un personaje clave del transporte urbano y público del siglo XIX. Hasta

1854, fecha de la abolición de la esclavitud en el Perú, las poblaciones negras eran esclavas en su mayoría y trabajaban como domésticos en el campo y en las minas. En un ambiente privado familiar, el cochero se encontraba en la categoría de los esclavos domésticos y trabajaba para sus amos, propietarios de coches. Como esclavo, el cochero formaba parte de los objetos de demostración de la riqueza del amo, es decir pasaba por la exposición de los objetos de lujo como el ornamento de los coches. La posesión de muchos esclavos y sobretodo la capacidad del amo de vestir a sus domésticos, incluyendo al cochero con vestidos dignos, marcaba la distinción de las personalidades públicas y de los particulares.

El sector privado, de los amos, no fue el único sector en el cual se emplearon a los cocheros. Las poblaciones negras, esclavos o libres que formaban esos gremios, eran empleados en el servicio del transporte público creado por el virrey Ambrosio O'Higgins en 1801. En efecto, la creación de un sistema de transporte público respondía a una necesidad social: la de poner a disposición, de los ciudadanos, los medios de transporte accesibles a todos y de estructurar ese sector con la construcción y la modernización de las carreteras urbanas. Es, en este escenario, que vivieron los cocheros y desempeñaron un papel social importante. Grandes artesanos del transporte privado y público, los cocheros negros conservaron ese oficio después de la abolición de la esclavitud, a pesar de las políticas discriminatorias y de exclusión social. A veces criticados y acusados por la población por su supuesta animalidad, su arrogancia y su violencia, eran por lo contrario, una sociedad de técnicos experimentados, preocupados por su equipo y su tripulación, ansiosos por cuidarlos y prolongar su vida, pues para ellos era su capital vital. Como los arrieros, los cocheros negros y los coches jalados por caballos acompañaron la evolución de la sociedad colonial, desde la época colonial hasta la consolidación de la República.

Para finalizar, la tercera parte examina la transición y los medios de transporte derivados del motor de vapor nacido de la Revolución industrial. Pone de relieve también, la interacción de esas nuevas tecnologías con la economía artesana y tradicional. Efectivamente, el acceso del Perú a la independencia llevó cambios en las estructuras económicas, sociales y políticas, la adopción de la tecnología de la máquina de vapor respondía no solamente a una necesidad geoestratégica sino cumplía también un objetivo económico, la creación de un sistema de transporte ferroviaria interurbano y nacional, las diferentes tentativas de creación de la compañía de transporte marítima, fluvial y lacustre respondían a esa necesidad social de disponer de medios de transporte accesibles a todos y sobretodo de servir a la logística de la industria agrícola y minera.

La construcción del ferrocarril debía, en principio, seguir una articulación nacional y conectar al país, pero sirvió más bien para los intereses de los industriales extranjeros, los terratenientes, principales constructores y propietarios de los centros de producción de las materias primas y agrícolas. La adopción de la tracción había sido rentable económicamente y socialmente, permitiendo la movilidad rápida de los bienes y personas, pero destruyó una parte importante de la economía

tradicional y artesanal, la actividad de los arrieros, de los cocheros y sobre todo, el abandono de la organización de los tambos. Así, durante la época republicana del siglo XIX, los nuevos medios de transporte estuvieron en una fase de experimentación, con diversos resultados, siguiendo el sector en que se los usaban, pero estuvieron acompañados también por los medios tradicionales de transporte que aún quedaban activos a finales del siglo.⁴⁵

45 Para las referencias bibliográficas, ver este link: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01673820>

ZAÑA UNE CUATRO CONTINENTES: GENEALOGÍA Y MEMORIA CAMPESINA DE LA FAMILIA COLCHADO 1840-2019⁴⁶

Rosa Elena Colchado Medina⁴⁷

Esta investigación, profundiza el conocimiento de la Memoria viva de la población de Zaña, que fue declarada por la UNESCO, "Sitio de Memoria de la Esclavitud y la Herencia Cultural Africana".

El presente trabajo nace de la inquietud de conocer mis antepasados. Desde muy niña escuché a mis padres contar historias de generaciones anteriores; ello me motivó a investigar. He recurrido a los archivos parroquiales y recogido los testimonios de nuestros familiares y personas mayores; es por ello que en este trabajo confluyen fuentes escritas y orales.

El libro consta de XII Capítulos y 1 anexo e incluye un CD con los cantares de Zaña en la Voz de Eduardo "Guale" Colchado. (Baile Tierra. Tristes y Décimas).

Se enfocan algunos temas sobre los afrodescendientes, que generalmente están ausentes en la bibliografía latinoamericana, tradicionalmente el énfasis ha sido puesto en la presencia africana en las ciudades o centros urbanos, siendo escasos los estudios sobre ellos en las zonas rurales.

En este trabajo intentamos dar un nuevo enfoque sobre los afrodescendientes que inicialmente eran vistos y tratados como integrantes de una etnia aislada. Hoy planteamos la relación con grupos humanos procedentes de cuatro continentes: pueblos originarios de América, influencia europea desde el siglo XVI, africana desde su llegada al Perú durante el período de la esclavitud y la asiática (China y japonesa) a partir del siglo XIX.

⁴⁶ El presente texto es parte de la presentación del libro de igual título, publicado en 2019.

⁴⁷ Coordinadora General del Museo Afroperuano de Zaña. En el campo de las investigaciones, su interés principal es el conocimiento de la genealogía, memoria y naturaleza en las zonas rurales, todo esto en el contexto de la defensa del medio ambiente y supervivencia frente al cambio

El tema principal es la genealogía de la familia Colchado que dura 180 años, dedicada principalmente al trabajo agrícola y afincada en la cuenca del río Zaña, en la costa norte del Perú. Estudiar el árbol genealógico nos permite apreciar la unión de personas que proceden de cuatro continentes. En distintas épocas, los africanos se unieron con habitantes de pueblos originarios (indígenas), españoles, asiáticos y migrantes cajamarquinos.

Yo pertenezco a la sexta generación, me alegra sobre manera los avances de la genealogía familiar porque contribuye y abre las puertas al conocimiento de mi pasado, a reflexionar sobre el presente y gestar esperanzas sobre el futuro de las nuevas generaciones, porque la época que se viene será difícil para los que vivimos en el campo, pues ya estamos afrontando los impactos del cambio climático y el calentamiento global. Añádase a esto la inesperada y terrible pandemia del Covid19, que tenemos la certeza cambiará todo.

Tenemos que amistarnos con la naturaleza para sacar lecciones del pasado; siendo conscientes de haber perdido mucho de biodiversidad y de una variedad de alimentos. Poseemos el río Zaña, cuyas aguas hay que salvaguardar y proteger como fuente de vida. Y en ese camino mantener y desarrollar la creación artística de nuestros pueblos como lo hicieron nuestros bisabuelos y abuelos.

Promover el desarrollo sostenible y difundir nuestra cultura (bailes, gastronomía, décimas) pues son las proyecciones de nuestra familia. Y para ello hemos sacado lecciones del pasado.

En la década de 1840, nació Manuel Colchado que pertenece a la primera generación. Fue luchador social y defensor de las tierras de Zaña frente a los hacendados de Cayaltí. Es uno de los fundadores de la Junta Patriótica de Zaña. Respecto de esta generación cabe remarcar que surgió en el periodo esclavista (que duró hasta 1854); sin embargo, no se ha podido verificar si se trataba de liberto o no. Lo que sí queda claro es que en el periodo postesclavista estos líderes lograron conseguir parcelas de terreno agrícola para sobrevivir con autonomía; esto nos permite explicar que las generaciones posteriores de los Colchado se dedicaran a la agricultura en la modalidad de minifundio.

En 1860 llegó la familia Aspíllaga a Cayaltí, como dueños de la hacienda desplegaron una política de concentración de la propiedad de la tierra; a su vez que ejercieron el poder político en la zona, como Comisario rural, luego designado Alcalde y otro como inspector de aguas. Todos estos sucesos llevaron a que en 1912 se constituyera la "Junta Patriótica de Zaña", conformada en su mayoría por zañeros, con la finalidad de defender al pueblo ante los abusos de los hacendados de Cayaltí, después de la masacre de cuatro campesinos.

Asimismo, en el proceso de investigación, descubrimos que la familia Colchado, en alianza con indígenas locales, forjaron lazos de unidad para defender la tierra de los campesinos de Zaña frente a la voracidad y afán de los Aspíllaga, hacendados de Cayaltí, que trataron de arrebatarles sus lugares de vivienda y producción agrícola. Manuel Colchado y Adriano

Colchado, mis antepasados, formaron parte del comité directivo de la Junta Patriótica, junto al líder, de raíces indígenas, José Mercedes Cachay. Los Colchado de varias generaciones se plegaron al movimiento. Óscar y Enrique Colchado (nietos de Manuel Colchado) firmaron la carta solidaria en la que exigían la libertad de zañeros presos. A inicios del siglo XX, los zañeros desarrollan luchas sociales en defensa de su territorio, logrando resistir y vencer. A nuestro criterio, la formación de la Junta Patriótica de Zaña fue un paso importante en la integración de las diversas etnias en torno a la identidad de la población de Zaña ya que participaron personas de raíces africanas, indígenas y chinas como el caso del señor Pinillos.

En 1861 nació Rafael Colchado Gonzales que se casó con Ernestina Zambrano Gutiérrez. Esta pareja es importante, porque dio origen a los 17 hermanos Colchado Zambrano, que nacieron entre 1880 y 1910, entre los que se encontraban destacados artistas. A esta misma generación pertenece Ruperto Jaramillo Zambrano, uno de los principales artistas zañeros, compositor y cantante de décimas, que dejó un gran legado artístico, conocido en Zaña como el “padre de las décimas”. En esta generación se encuentran representantes artísticos de la guardia vieja zañera como Cristian, Abel y “Guale”, que mantuvieron vivas las tradiciones orales de Zaña, cumpliendo un papel importante en la salvaguarda de la memoria del pueblo. Pertenece también el gran artista Juan Leyva Zambrano, primo de los anteriores por la vía materna.

Como la gran mayoría de la población de Zaña, la familia Colchado se identificó con las tradiciones, música y danza de diferentes vertientes culturales. Se ha logrado recopilar cantares inéditos interpretados por el núcleo de artistas de la familia Colchado Zambrano.

Un campesino artista: para comprender la vida cotidiana de la generación de artistas de la “guardia vieja” de Zaña consideré pertinente realizar una semblanza de Eduardo Colchado Zambrano, conocido como “Guale” a partir de los testimonios de sus familiares más cercanos y los archivos parroquiales. El bagaje artístico de Eduardo Colchado era vasto. Aprendió las décimas clásicas de su tío Ruperto Jaramillo, cantaba baile tierra e interpretaba tristes y yaravíes (de raíces andinas). En el libro presentamos una recopilación de cantares de “Guale”, habiendo recuperado registros de su voz.

El repertorio artístico de Eduardo “Guale” Colchado tiene cuatro secciones. La primera se refiere a la recopilación de cantares del antiguo género “Baile Tierra”. En esta parte se incluye una nueva variante sobre el debate del significado de “A lundero le da” y la polémica entre William Tompkins y Nicomedes Santa Cruz. La segunda sección contiene la recopilación de tristes y yaravíes, género de raíces andinas. La tercera sección presenta una selección de décimas tradicionales de su repertorio y la cuarta sección, creaciones de “Guale” sobre la vida cotidiana.

La memoria histórica que utiliza este libro está plasmada por los pobladores en sus poesías, canciones, anécdotas, relatos y tradiciones barriales y familiares, importante información que generalmente se pierde porque el arte dominante, la historiografía oficial omite lo popular.

En la investigación valoramos el trabajo y el rol de la mujer campesina del valle de Zaña en la lucha diaria por la supervivencia de las extensas familias donde vivían abuelos, esposos, hijos nietos. Es muy significativa la labor de la mujer para el sustento del hogar realizando trabajos de campo, cocina, tejido, costura, lavandería, crianza de animales domésticos. El trabajo doméstico de las mujeres zañeras, que no se reduce a la alimentación de la familia, sino a la ampliación de relaciones mercantiles mediante la producción de chicha y diversidad de potajes, dulces y artesanía para la venta a los vecinos, viajeros y población en las festividades locales y regionales. La concepción popular zañera admira y aprecia a las mujeres por su trabajo y como madres y compañeras. Según la bibliografía revisada, en Latinoamérica hay poca investigación sobre la mujer en el campo, por ello tratamos de visibilizar a la mujer y el trabajo cotidiano en el campo. En Zaña existen familias que cultivan la gastronomía tradicional, la elaboración de dulces y manjares coloniales y las cajitas de sauce, de generación en generación. El libro pretende contribuir a mantener viva la memoria cultural del pueblo del valle de Zaña y sus tradiciones ancestrales.

Los Colchados al residir en el valle de Zaña también fueron partícipes de los vínculos interétnicos en un primer momento con las vertientes indígenas yungas y de origen Mochica (Lagunas-Mocupe) y alto andinas (Cajamarca), posteriormente estos vínculos se hicieron con ciudadanos procedentes del Asia (en mayoría chinos y japoneses) y los llegados de Europa (alemanes e italianos) en el proceso de industrialización y crecimiento del departamento de Lambayeque.

Esta investigación profundiza el conocimiento de la memoria viva de la población de Zaña, que fue declarada por la UNESCO "Sitio de Memoria de la Esclavitud y la Herencia Cultural Africana" en 2017. Analizamos nuevas facetas y dimensiones de la vida de los africanos y sus descendientes en relación con otros portadores de cultura. Percibimos una gran diversidad de formas de vida de los afrodescendientes en las Américas y el Caribe. Se debe tener en cuenta que nos encontramos en el Decenio Internacional de los Afrodescendientes (2015-2024) y se requiere avanzar en nuevas investigaciones con agendas referidas a temas vitales no encarados hasta el momento.

Finalmente, por la trayectoria de vida de nuestra familia, ligada a la naturaleza y el campo, podemos afirmar categóricamente que hay un grave y serio problema con el deterioro del medio ambiente y la pérdida de la biodiversidad. Si comparamos las primeras décadas del siglo XX con este período auroral del siglo XXI constatamos que la tendencia es negativa. Se ha contaminado el río, hemos perdido numerosas especies de plantas, aves, peces. Hay ahora escasez de frutales. Por ello, tratamos de sacar lecciones del pasado; tomando en cuenta que venimos de una tradición de lucha por la tierra, ahora percibimos que nuestra labor y mensaje principal es salvar la cuenca del río Zaña y promover el desarrollo sostenible, enfrentando los impactos del cambio climático.

Por el hecho histórico que en nuestra familia confluyen etnias

de cuatro continentes, es que nosotros tenemos dos perspectivas: nos interesa el futuro de nuestra localidad, nuestro río Zaña, pero también nos interesa el porvenir de poblaciones de otras latitudes del mundo ya que por nuestras venas corre la sangre de diversas vertientes culturales, fruto de migraciones nacionales e internacionales. Necesariamente se requiere abrir nuevos horizontes para conocer en profundidad la historia y la memoria de los afrodescendientes en Latinoamérica.

Género baile tierra
(Versión de Eduardo Colchado y repertorio familiar)

“SE ROBARON MI BURRO”

Baile tierra de Zaña

Intérprete: Eduardo Colchado Zambrano

¡Ay! Se robaron mi burro

ya se robaron mi burro

¡Ay! Revisen los sudaderos

¡Ay! Revisen los sudaderos

¡Ay! Se robaron mi burro

ya se robaron mi burro

Ahora abran bien los ojos

y ensúciense en los aperos

A LAN DURUN DURUN DURUN DURUN... ¡Ay!

A LAN DURUN DURUN DURUN DAN (bis)

¡Ay! Se robaron mi burro

ya se robaron mi burro

lo recupero en enero

lo recupero en enero

A LAN DURUN DURUN DURUN DURUN... ¡Ay!

A LAN DURUN DURUN DURUN DAN (bis)

“A LAS TRABAJADORAS AFROPERUANAS AÚN NOS PRESIONAN EL CUELLO Y NO NOS DEJAN RESPIRAR”⁴⁸: LA HISTORIA DE DOS HERMANAS, MUJERES AFROPERUANAS, TRABAJADORAS DEL HOGAR, MADRES, FEMINISTAS Y SINDICALISTAS

*Alejandra del Carmen Rivera Alvarado*⁴⁹

RESUMEN

La presente es una investigación biográfico-narrativo, desde la mirada de la interseccionalidad, cuenta la experiencia de dos mujeres trabajadoras afroperuanas que, desde la infancia, atravesaron en sus vidas, diversas formas de opresión como las de género, raza, clase, edad y procedencia. Si bien es cierto cada experiencia tiene sus propios matices y particularidades, lo que se quiere dar a conocer es que a pesar de la realidad adversa para Ernestina⁵⁰ y María de los Ángeles,⁵¹ ellas

48 Frase realizada por Ernestina Ochoa, en la cual resume la situación de precariedad laboral que padecen las trabajadoras afroperuanas de los sectores populares y en especial, las trabajadoras del hogar remuneradas, que las atraviesa en su día a día el racismo estructural y la explotación laboral.

49 Afroperuana, feminista anticapitalista. Politóloga de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en donde viene cursando la Maestría en Sociología con mención en Estudios Políticos. Coautora del ensayo La resistencia sindical tiene rostro de mujer, incluido en el libro “Feminismos y Sindicatos en Iberoamérica” publicado por CLACSO y UNPAZ. Investigadora en temas de género, trabajo-sindicalismo y colonialismo con experiencia en el trabajo con sindicatos, desarrollando investigación, proyectos y talleres de educación popular y sindical.

50 Nació en el año 1965, tiene 52 años. Secretaria de Derechos Humanos del Sindicato de Trabajadoras del hogar. Presidenta de la Asociación de Mujeres Trabajadoras del Perú (AMUNETRAP). Ex vicepresidenta de la Federación Mundial de Trabajadoras del Hogar y activista en la organización de mujeres afroperuanas Presencia y Palabra.

51 Nació en el año 1964, 53 años. Secretaria general del Sindicato Nacional de Trabajadoras del Hogar, pertenece a AMUNETRAP y es activista en la organización de mujeres afroperuanas Presencia y Palabra.

han ido construyendo su propia identidad y alternativas de acción como herramientas de lucha contra el racismo estructural, el patriarcado y el clasismo. Esto les ha permitido exigir mejores condiciones laborales en medio de este sistema de explotación laboral.

PALABRAS CLAVES

Interseccionalidad, racismo, mujeres trabajadoras y sindicalismo.

INTRODUCCIÓN

El comienzo de todo: el por qué y el cómo

Hay inspiraciones que nos impulsan a escribir una historia y momentos donde encontramos la oportunidad perfecta para cuestionar nuestros privilegios. Esto surge a partir de la película, "Historias cruzadas", drama de las trabajadoras domésticas de origen afroamericano, que laboran en las casas de las familias de clase alta en la ciudad de Jackson, Estado de Misisipi uno de los más racistas del Sur de Estados Unidos en los años 60's. Este film hace una crítica a la relación de explotación y racismo por parte de la patrona a la trabajadora doméstica, de la mujer blanca a la mujer negra, de la clase capitalista a la clase trabajadora. Entonces surgen preguntas para nuestro contexto: ¿cómo se manifiesta las opresiones por raza, género, clase y otras más, en las trabajadoras del hogar remuneradas y afroperuanas, en la actualidad? ¿Algunas de estas trabajadoras de este sector laboral e impactadas por el racismo, estarán organizadas en algún sindicato u otra forma de organización?

Entonces, en el proceso de indagar sobre la situación de las trabajadoras del hogar, específicamente afroperuanas, llegué a conocer la historia de María de los Ángeles y Ernestina Ochoa, hermanas y migrantes de Cañete, que desde muy pequeñas se dedicaron al trabajo doméstico remunerado, en la casa de una familia limeña de clase alta. Sus experiencias de vida, desde ese entonces, pasaron por momentos muy difíciles, donde tuvieron que soportar discriminación racial por ser afroperuanas y pertenecer a una familia con precarios recursos económicos. También atravesaron por violaciones de derechos humanos, a través de excesivas jornadas de trabajo, violencia física, psicológica y sexual.

No tuvieron una infancia como toda niña se merece, sino que experimentaron los momentos más duros de sus vidas que las marcaron en un antes y un después. Cuando fueron mayores de edad continuaron realizando el trabajo remunerado del hogar, las relaciones de opresión y explotación laboral también persistieron. Sus vidas comenzaron a cambiar cuando comprendieron la necesidad de organizarse con otras hermanas afroperuanas y compañeras de trabajo que compartían las mismas problemáticas sobre sus condiciones precarias laborales y de vida. Ellas encontraron en el sindicato la posibilidad de romper esas cadenas que las someten y dominan. A partir de sus propias reivindicaciones,

organizan su agenda como parte de la clase trabajadora explotada y de las mujeres afrodescendientes discriminadas. Esto les hizo cumplir retos y asumir responsabilidades como representantes dentro del Sindicato de Trabajadoras del Hogar del Perú y la organización de trabajadoras afroperuanas (AMUNETRAP). Esto permitió que su destino y de sus descendientes cambiara de rumbo, cambiara de cauce y comience una nueva historia, una historia de lucha, resistencia y organización. Porque aún las trabajadoras afroperuanas de los sectores populares, pasan por distintas formas de opresión, aún viven y experimentan explotación laboral y racismo estructural.

En ese sentido, los objetivos de esta investigación es dar a conocer la experiencia de Ernestina y María de los Ángeles y cómo diversas opresiones han atravesado sus vidas y las llevaron a realizar el trabajo del hogar remunerado. Asimismo, repensar la importancia de la organización social y sindical para la lucha y transformación de las mujeres trabajadoras. Como metodología de análisis se hace uso de la interseccionalidad desde los aportes del feminismo negro. Es decir, explicar cómo las relaciones de poder y las diversas formas de opresión atraviesan las corporalidades racializadas de las dos trabajadoras entrevistadas.

La investigación se basa en un enfoque biográfico-narrativo⁵² de dos experiencias de vida. Porque la importancia de la vida cotidiana permite descubrir la acción, ya que al iniciarse al interior de nuestro ser tiene la capacidad de transformar y transformarnos. Las experiencias no se repiten nunca de la misma manera, pero aporta a generar y aclarar conceptos. Los seres humanos generan su propio conocimiento individual y/o colectivo (Santa cruz, 2019). Las experiencias de vida de Ernestina y María, les han posibilitado autoconocerse y accionar en los procesos de lucha por mejores condiciones laborales y de vida. También han conseguido empoderarse para actuar contra el racismo estructural, lo cual, las ha llevado a interiorizar en sus subjetividades la importancia de la acción para poder transformar y transformarse. Para concretizar esta investigación se realizó 5 entrevistas a profundidad en el contexto de pandemia, por ese motivo se recurrió a las herramientas de la virtualidad para concretizar los objetivos planteados de la investigación.

La estructura del documento está constituida por la introducción, donde contiene el problema, objetivos, metodología y justificación de la investigación, a través de una explicación teórica sobre la herencia colonial, el racismo, la conexión de esta con el capitalismo, la interseccionalidad desde el feminismo negro. Siendo los testimonios, la parte más importante del documento, se ha tratado de no interrumpir con fragmentos teóricos las experiencias, reflexiones y voces de Ernestina y María de los Ángeles.

52 Este tipo de investigación se basa en las experiencias de vida como "fuentes originales de todos los narradores, las cuales son construidas y socializadas en la vida cotidiana entre las personas a través de aprendizajes extraídos de las vivencias particulares y/o colectivas" (Murillo, 2015: 117).

Interseccionalidad: Las opresiones están imbricadas en el capitalismo

La metodología de la interseccionalidad es una propuesta de análisis del feminismo negro que se utiliza para designar una perspectiva teórica, que busca dar cuenta de la opresión cruzada o imbricada⁵³ de las relaciones de poder. Este entrecruzamiento de las diferentes modalidades de dominación, no es unidimensional en la experiencia de las personas, sino multidimensional y eso aplica para cualquier persona; es decir, somos mujeres u hombres parte de una clase social, de un grupo racializado, con una cultura propia, de una determinada generación, con un nivel de instrucción educativo, dentro de una ubicación geográfica y todo eso nos constituye (Viveros, 2016).

En la experiencia de las mujeres negras se presenta desigualdades socioeconómicas, como por ejemplo, en el trabajo con salarios bajos y condiciones de vida precarias (Hooks, 2017). Y están sometidas simultáneamente a las opresiones del racismo, sexismo y clasismo, lo que hace que se las ubique en una posición no solo marginal sino, también invisible (Collins, 2013). Pero el objetivo no solo es darles visibilidad a las mujeres, sino que apunta a un proyecto colectivo y político que no solo busca la emancipación de las mujeres negras, o solo de las mujeres, sino de todos, todas y todes, en toda su diversidad (Viveros, 2020). Por ello, se cuestiona al feminismo blanco que, a través de sus agendas, han mantenido sus privilegios de clase, sin reconocer que las mujeres negras sufren de explotación y racismo, incluso por ellas mismas (Davis, 2005). En ese sentido, el feminismo no puede ser racista, ni clasista.

Para el análisis de la investigación, es preciso saber en qué contexto nos ubicamos y qué sistema social es él que nos domina. Recordemos que la esclavitud fue un modo de producción muy rentable para el capitalismo mercantil, debido a la acumulación originaria del capital (Pineda, 2013). Tras la abolición de la esclavitud y la liberación de los esclavos, Estos se enfrentaron con una realidad adversa, al encontrarse en una posición de desventaja frente a otros grupos sociales, ya que carecían de preparación educativa, sin participación política, económico y social, solo el necesario para mantener su existencia y la continuidad del trabajo. Por esa razón, la idea de esclavitud no desapareció por completo, sino que se ha transformado en variadas formas, como la explotación de la mano de obra gratis a mano de obra barata, reflejado en los trabajadores asalariados. La interseccionalidad pone en evidencia que la dominación contiene distintas composiciones históricas y que las relaciones sociales están imbricadas en las experiencias concretas que pueden vivirse de variadas maneras, sincronizadas y en distinto orden (Viveros, 2016).

En la división del trabajo, el sistema capitalista para que pueda mantenerse y garantizar su existencia, necesita de la idea de *raza*. (Fanon, 1952). La idea de raza es una construcción social, constituida en estereotipos de los cuerpos racializados. El poder del capitalismo se

53 Cuando se dice que las opresiones están imbricadas, quiere decir que no funcionan solas, sino que se entrecruzan, que no es lo mismo que la suma de todas las opresiones.

encuentra en la colonialidad, donde se desenvuelve la explotación y la dominación plasmada en distintas magnitudes como lo social, económico, cultural y político (Quijano, 2014). En ese sentido, el racismo estructural es parte integrante de todas las formas de explotación y va de la mano con el sistema capitalista, porque este sistema necesita de una o varias herramientas que le permitan oprimir para contar con mano de obra barata.

El trabajo doméstico asalariado y el sindicalismo

“La ideología de la domesticidad y la maternidad femeninos negros se han construido a través de su trabajo (o de condiciones de esclavos) como empleados domésticos o madres sustitutas en las familias blancas” (Collins, 2013: 211). Los efectos de la esclavitud que libera a las mujeres negras las expone a replicar las labores de servidumbre, como empleada doméstica (Vivero, 2020). En América Latina el trabajo doméstico proviene de una herencia colonial esclavista y su relación con la división sexual y racial, que encasilla a un sector de mujeres a este tipo de labores, sobre todo a aquellas trabajadoras con corporalidades racializadas como indígenas y afrodescendientes (CEPAL, 2018). En el caso del Perú, en la época colonial, las mujeres africanas y afrodescendientes eran vistas como mujeres sin honor, por realizar actividades de gran esfuerzo físico, de exposición pública y en contacto con la suciedad. Sus quehaceres consistían en lo doméstico, al interior de las casas de los patrones, y fuera de ella, como vendedoras ambulantes de alimentos, frutas, licores y otras mercancías (Arrelucea, 2018).

En la actualidad, las actividades que realizan las mujeres afrodescendientes se encuentran en los roles de cuidado, como cocineras, lavanderas y niñeras. Esto sigue vigente debido a la dificultad del acceso a otras ocupaciones más calificadas en el mercado laboral (Muñoz, 2014). La trabajadora doméstica y del cuidado es contratada a muy bajo costo y se ubican en una condición de marginación (Carneiro, 2014). Al no contar con los recursos económicos necesarios, se les hace más difícil salir de la pobreza y esto se produce de generación en generación. Es como un círculo vicioso que no les permite acceder a otras oportunidades para poder estudiar y conseguir un trabajo más calificado. Sobre esa base está el capitalismo, pues para la reproducción de los medios de producción, necesita la reproducción de la vida, por lo tanto, de una mano de obra barata y precaria para realizar el trabajo doméstico. La racialización del trabajo doméstico remunerado se combina con la opresión de género, pues son generalmente las mujeres indígenas y afrodescendientes las que realizan esta labor de cuidados. Esta actividad generalmente es reproducida en las familias de clase media o alta, que concentran una serie de privilegios, frente a las trabajadoras domésticas, donde no las consideran como trabajadoras y por lo tanto no cuentan con derechos laborales plenos, encontrándose en una situación de precariedad e inseguridad en el trabajo (Laó, 2018).

La población afroperuana está conformada por 828 894 habitantes, de los cuales el 45,8% son mujeres y el 54,2% hombres. Las mujeres

afroperuanas con respecto a su instrucción, cuentan con primaria el 26,9% y secundaria el 41,6%, universitaria 11,5% y los niveles de analfabetización se encuentra en un 8,6% (INEI, 2017). Con respecto a las trabajadoras del hogar en el Perú, son cerca de 420 328, siendo el 2,5% Población Económicamente Activa y el 93.5% son mujeres. Este sector de trabajadoras se encuentra en condiciones de informalidad, con un 88.6%. Así mismo, 4 de cada 10 trabajadoras del hogar labora más de 48 horas a la semana, 5 de 10 reciben menos de 1 remuneración mínima vital. Acerca de la pobreza y pobreza extrema se ubican entre un 11,6% y 0,6%, respectivamente (ENAH0, 2019). Con la pandemia por el Covid-19, las desigualdades sociales se han profundizado aún más.

En términos laborales, la situación de las trabajadoras del hogar se refleja en la recarga de horas de trabajo, sin beneficios laborales, despedidas a cualquier momento, ganando menos de la Remuneración Mínima Vital, en varios casos sin contrato laboral, explotadas y discriminadas por el racismo y el clasismo. Ellas se organizan en sus organizaciones sindicales, donde luchan por mejores condiciones de trabajo, por una jornada de 8 horas o 4 horas de trabajo, por descansos remunerados, con acceso a la seguridad social y una pensión digna, tanto por discapacidad o vejez; así como también, de derechos colectivos como la libertad sindical y negociación colectiva. Con el objetivo que sus demandas se contemplen en un Ley de Trabajadoras del Hogar que reconozca derechos plenos y se deje atrás la Ley N.º 27986, del año 2003, que otorga beneficios similares a los trabajadores del régimen general, pero reducidos a un 50%. Durante la pandemia, ellas han venido luchando, a través de diversas acciones, para que se tome en cuenta su situación como trabajadoras; es por ello, que el 5 de setiembre de 2020, se aprueba la Ley de las trabajadoras y trabajadores del hogar. Sin embargo, como ellas señalan, su lucha sigue, continuando para que las empleadoras respeten la Ley, asimismo, tienen el reto de afiliar a sus compañeras de trabajo y que pasen a una situación de formalidad.

La lucha de las trabajadoras domésticas remuneradas es uno de los ejemplos más visible de la convergencia entre feminismo y sindicalismo (Carrera, 2018). Las luchas sindicales, protagonizada por mujeres ha significado visibilizar sus condiciones de trabajo y reivindicar sus demandas para mejores condiciones laborales y de vida. Así mismo, han alzado su voz para hacer entender a las autoridades y a la población que el trabajo de los cuidados tiene un valor, y exhorta a que se vayan superando esos prejuicios de que el trabajo del hogar “no es trabajo” y además aún siguen en la lucha contra la discriminación institucional, como el no reconocerle sus derechos plenos, a pesar de ser el único colectivo asalariado que no contaba con una Ley como cualquier trabajador o trabajadora (Torns, 2011). Las trabajadoras del hogar remuneradas no solo luchan por mejores salarios, sino por la vida. Para ellas, el salario no es suficiente para contar con todos los recursos que necesitan para vivir (Arruza, Bhattacharya y Fraser, 2019).

Mi razón y motivo:

Porque lo personal es político

Acercarme a esta realidad ha sido un desafío en términos académicos y personales. Porque también soy nieta de una mujer afroperuana y migrante de Mala - Cañete, quien en algún momento fue trabajadora del hogar. Imaginarme las diversas opresiones que se interconectaron en mi vida, por ser afroperuana, migrante, madre soltera de 3 hijos y no contar con muchas posibilidades para una mejor calidad de vida, me genera indignación, rabia y dolor.

Las experiencias e historias de Ernestina y María, me transformó y me dio la oportunidad de repensarme desde adentro, ver dentro de mí misma y reencontrarme con mis ancestros, recoger parte de mi historia, acercarme al feminismo negro, al legado del pueblo afroperuano y cuestionar mis propios privilegios. Espero que este modesto trabajo, contribuya a generar una serie de preocupaciones que sirvan de reflexión y organización.

I.

LA VIDA DE DOS NIÑAS AFROPERUANAS Y TRABAJADORAS DEL HOGAR

Esta es la historia de María de los Ángeles y Ernestina Ochoa. La primera, nacida en Cañete en el año 1964 y la segunda en Chorrillos en 1965, hermanas e hijas de migrantes de la provincia de Cañete (padre) y Chíncha (madre). Nietas de una ama de leche, hijas de una trabajadora del hogar y un albañil. Al año de haber llegado a Lima, su padre lamentable fallece, quedando viuda la madre y con 7 hijos:

Nací en Cañete, mi familia materna es de Chíncha, cuando vine a Lima, mi mamá me registró como si hubiera nacido en Chorrillos. Mi papá se puso mal y falleció, fui huérfana de padre a los 3 años. Mi mamá fue una persona que quedó viuda con 7 hijos. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

Nací en Chorrillos, mi madre me dio a luz de emergencia en mi casa, a cargo de una partera..., mi padre falleció al año que yo nací. A mis hermanos nos dejó pequeños. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Su vivienda en Chorrillos, donde ellas vivían con su madre, hermanos y hermanas, se encontraba en condiciones precarias, pues estaba construida de quincha y adobe, no contaba con servicios básicos, como luz, agua potable y desagüe. A raíz del terremoto en Lima, el 3 de octubre de 1974, pierden todo lo que tenían. Es así, que su madre tuvo que buscar un refugio, hasta que pudieran volver a construir nuevamente su casa. Entre la década de los 60s a 80s, Lima se construía sola debido a las grandes olas migratorias que se instalan en las zonas periféricas de la ciudad. Los

servicios públicos y la presencia del Estado eran igualmente precarios. La poca preocupación por la infraestructura urbana se traducía en una segmentación del espacio urbano, produciendo desigualdad (Giacometti, 2010):

Nuestra casa era muy humilde, a parte que el terremoto nos destruyó toda la casa, fue en Lima en el año 1974, nosotros vivíamos en un callejón, y del callejón fuimos las únicas que perdimos todo, nos quedamos con lo único puesto, entonces mi mamá, con sus 7 hijos, nos quedamos con nada de nada. Entonces mi mamá, tuvo que hablar para que nos dejen quedar en el albergue, una cunita de unos niños. Hasta que vinieron unos gringos de Suecia, y nos construyeron una chocita de esteras, con un solo cuarto. Venía gente que nos regalaba ropa, esa ropa la usábamos para abrigarnos, porque pasaba todo el frío. Para levantarnos ha sido bien difícil, nosotras cuando crecimos, hicimos la casa de adobe bien precaria... No había servicios básicos, hemos sido bien pobres, hasta a los vecinos íbamos y lavábamos ropa, cuidábamos a sus niños. Nosotras prácticamente no descansábamos, era trabajar y trabajar..., nosotros sabemos que es no comer, que es dormir sin nada en el estómago. Mi mamá paraba empeñándose en el mercado. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Pasado el tiempo y aún en una situación precaria, sus hermanos y hermanas recurrían al trabajo, tal como lo cuenta Ernestina, ya de pequeños, con su hermano trabajaban en las casas de playa para limpiar:

Hemos trabajado mucho, mi hermano en la playa, íbamos a limpiar las casas, nuestra vida en el trabajo del hogar, empezó antes de los 11 años, porque limpiábamos la casa de los militares, mi hermano limpiaba las ventanas, nos daban pan. En los mercados teníamos que desplumar los pollos, botar la basura, repartir comida a los ambulantes. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

María y Ernestina a los 12 y 11 años, respectivamente, debido a los escasos recursos económicos, fueron llevadas por su madre a realizar labores del hogar para una familia limeña de clase alta. María de los Ángeles cuenta que su madre recurrió a ello por necesidad, pues aceptó la propuesta de una señora, que le propuso ayudarla con el cuidado de sus hijas y a la vez podía darles estudio, techo y comida. En el trabajo del hogar o doméstico remunerado, las trabajadoras se inician desde su infancia. Ahí se intersecciona el racismo, el género y edad, esto genera barreras en la vida de niños y niñas que, con la idea de escapar de la pobreza, son entregadas a otras familias con mejores condiciones económicas; sin embargo, el trabajo infantil se caracteriza por contener un alto grado de explotación, con largas jornadas laborales. Y esto se va reproduciendo de generación en generación, es un patrón histórico y familiar (CEPAL, 2018).

Soy trabajadora del hogar desde los 12 años..., sino que mi mamá me entregó a una casa, a mí y a mi hermana (Ernestina), para que nos dieran estudio, porque mi mamá no podía... Por la necesidad, aceptó la propuesta de una señora, que dijo que podía ayudar a sus hijas y a la vez podía darles estudio, techo y comida, la distancia de mi casa a la casa de la patrona quedaba a 20 minutos, entonces mi mamá tendría la oportunidad de vernos. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

Sus otras hermanas fueron internadas en un albergue. Así su madre tendría el tiempo para realizar el trabajo del hogar en casa de su patrona, o del cuidado en una cuna guardería y, a la salida del trabajo, lavar ropa en una de las familias donde laboraba, como un extra para pagar sus cuentas. Su madre no tenía tiempo, todos los días trabajaba, incluso en sus días libres:

Dos de mis otras hermanas fueron internadas en un albergue, el Pérez Aranibar, en el internado no nos querían recibir a todas. Mi mamá un tiempo era trabajadora del hogar y luego empezó a trabajar en una cuna, cuidando niños, cuando salía del trabajo iba a las otras casas a lavar la ropa, no tenía tiempo, todo el día trabajaba, hasta domingos en casas limpiando. Entonces para entender el contexto, mi madre, era una mujer que se había quedado sola, viuda con 7 hijos. Cada familia es diferente. Fue una de las principales consecuencia, de verse en el abandono y actuar así, fue la misma necesidad y la misma circunstancia que la obligaron para hacer las cosas, ella veía nuestro bienestar, porque mientras ella trabajaba, no podía cuidarnos. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

Cuando María relata la relación laboral que existía con la empleadora, señala que había una precariedad y explotación, más aún cuando no había una protección para los niños o niñas, asimismo, no había una Ley⁵⁴ para las trabajadoras del hogar. Entonces el acuerdo era de cuidados de la empleadora "la señora" con ellas (Ernestina y María de los Ángeles), el vínculo entre las "trabajadoras" con la patrona era una relación "paternalista", y solo había un tipo de retribución con algo de víveres o un poco de dinero, pero no era algo fijo, era un tipo de "apoyo". Eso sucedió durante la estadía en esa casa, es decir, cerca de 7 años, sin recibir un salario, todo era informal. Pues su madre pensaba que sus hijas eran tratadas como parte de la familia y que ayudaban un poco en los quehaceres del hogar:

En la casa donde trabajaba, la señora no nos pagaba, nunca nos ha pagado nada, he trabajado en esa casa, desde los 12 años, casi hasta los 17 años, ya cuando la señora fallece, me tuve

54 En el año 2002 fue ratificado el Convenio 138 de la OIT en el Perú sobre la eliminación del trabajo infantil, protección de los niños y jóvenes. La cual se regula que los niños menores de 14 años no pueden laborar, que se declararía como delito por vulnerar y poner en riesgo la vida de los niños y niñas. Hay que precisar que este convenio se aprobó en la Confederación Internacional del Trabajo en el año 1978. Recuperado de: https://www.ilo.org/dyn/natlex/natlex4.detail?p_isn=68491&p_lang=es

que retirar. Era para que ella nos cuide, la señora no le daba un sueldo de nosotras a mi mamá, ella iba por la propia necesidad, y ahí la señora le daba un poquito de arroz, un poquito de azúcar, le daba por ejemplo, 10 soles, mi mamá estudió hasta 5to de primaria, no sabía mucho de las monedas, sino que a ella más le interesaba que estuviéramos a buen recaudo, esa era su intensión sin saber lo que pasaba dentro de esa casa. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

También cuentan que el trabajo fue duro, es decir, existía explotación laboral, pues ellas se dedicaban a picar los alimentos, a modo de apoyo a Josefa, encargada de la cocina, migrante de Cusco huérfana y también explotada por esa familia. El trabajo más pesado para ellas, según relatan, era la limpieza. María limpiaba el primer piso y Ernestina el segundo. También lavaban y planchaban la ropa de todos los miembros de esa casa. Su jornada del día iniciaba a las 5 de la mañana para limpiar y de ahí dirigirse caminando hacia al colegio. Su escuela quedaba a 15 cuadras. A veces por no terminar de limpiar, no las dejaban ir:

Mi tarea en esa casa empezó a los 11 años, tenía que picar, ayudar en la cocina. Había otra chica que la habían traído del Cusco era mayor que nosotras, tenía como 18 años. Ella cocinaba, nosotras teníamos que picar, y entre María y yo, limpiábamos, ella limpiaba abajo y yo arriba. En ese tiempo era bien complicado, porque todos los pisos eran de parqué, era más difícil, porque teníamos que poner cera, cuando estamos mucho rato, la rodilla nos dolía, teníamos que echar cera, barrer, trapear, echar la cera y sacar brillo. Cada vez que veo pisos de parqué me da cólera, me trae muchos recuerdos. El trabajo nos absorbía por completo y la señora era una enferma de la limpieza. No te imaginas todo lo que teníamos que hacer. El trabajo era bien duro, la señora hacía tortas finas, nosotras éramos sus batidoras. Nuestras manos nos dolían, ya habíamos aprendido ese proceso. Nos levantaban temprano, a las 5 de la mañana, había un timbre que estaba en el primer piso y llegaba hasta arriba. Para preparar el desayuno, picar las cosas, limpiar los cuartos y la sala. El viernes y sábado era limpieza general, debíamos mover todo, arrimar la cama, los muebles, cuando no terminábamos de limpiar, no íbamos al colegio, esa era nuestro castigo, la señora sabía que nos gustaba ir al colegio. El castigo era por ejemplo no darnos de comer, me daban más trabajo, más hora de trabajo” (Ochoa, E., comunicación virtual, 4 de julio de 2020).

También atravesaron por violaciones de derechos humanos, a través de excesivas jornadas de trabajo, violencia física y psicológica, hasta acoso sexual:

Mi mamá nos visitaba, ella tenía la impresión de que estábamos bien en esa casa, lo cual no era así, porque nos gritaban, nos jalaban el pelo. Sufríamos mucha discriminación, maltrato

físico, el hijo se le daba la gana de sentarse donde estaba yo, y como no le hacía caso, me tiraba un patadón, patadas horribles, "vengan aquí a la mesa", a veces que nos invitaban a la mesa, pero sus hijos nos botaban. Hemos sufrido, mucho maltrato psicológico, verbal, físico, mucho acoso sexual, por parte de su esposo, porque me quería jalar, prácticamente me quería violar. El señor era coronel del ejército, era la familia Giuffra, entonces tenía buenos recursos, tenía una señora que les cocinaba, tenía el jardinero, el señor era militar iba y venía. Me iba explicando la señora, nos decía que tenga cuidado, pero ella sabía, pero se hacía la loca. La señora nos decía que cerremos la puerta bien cerrada, los hijos bien mayores, uno tomaba y fumaba droga. Eso fue el transcurrir de los días, pero no le podía decir a mi mamá, porque me daba pena. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

No tuvieron una infancia como toda niña se merece, vivir en tranquilidad y dedicarse a estudiar o recrearse, sino que experimentaron los momentos más duros de sus vidas que las marcaron en un antes y un después, la situación de violencia y acoso no fue distinto para Ernestina:

...mucho acoso por parte del hijo de mi empleadora, que todo el tiempo paraba correteándome, enseñándome sus partes íntimas. Cuando yo iba a limpiar a su cuarto, tenía miedo, temblaba cuando tenía que limpiar su cuarto, porque apenas abría su cuarto, él ya empezaba ahí con sus cosas. El hijo era mayor que yo, ya tenía los 18 años, cada vez que yo le comentaba a su mamá, su mamá no me creía, entonces yo no podía respirar. Yo recuerdo un episodio cuando el hijo de la empleadora y su mamá no estaba, y me empezó a acosar, me subí corriendo en el segundo piso, y me encerré en un cuarto, y el golpeaba la puerta para que salga. Pero no salí hasta la noche que llegó la empleadora. Me quejé, pero no me creyó. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Con respecto a las habitaciones donde ellas pernoctaban tampoco eran las óptimas, al ser las encargadas de la limpieza del hogar, tenían un trato hacia ellas discriminatorio:

Nosotras dormíamos en la azotea, era de material noble, pero las ventanas no tenían luna, solo cortina, el frío pasaba, nos podíamos bastantes frazadas, y los techos eran de calaminas, esos techos que cuando llovía sonaba y pasaba el agua. Nosotras teníamos que solucionar. Lo más gracioso de dormir ahí, fue que más allá dormía el perro. A parte había otro cuarto más, el cuarto de Josefa. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Como ellas señalan, tenían que levantarse muy temprano para limpiar y ayudar en la cocina, tenían unos minutos para alistarse e irse al colegio. Pero si no terminaban de limpiar, ellas no salían. Ese era el trato

con la empleadora. Asimismo, al no contar con el tiempo suficiente, esto las perjudicaba en sus estudios, porque no había un tiempo para dedicarse a repasar y hacer sus tareas, mucho menos para recrearse, el único para distraerse y aprender algo, era el colegio:

Para recreación como niñas, no hemos tenido tiempo. Solo era la recreación en el colegio. En el trabajo, no hemos tenido, no hemos tenido oportunidad que la empleadora o sus hijas nos ayude con las tareas. Prácticamente en la noche hacíamos un poquito, y en el patio del colegio, antes de entrar al salón teníamos que hacer la tarea a la carrera. Nosotras teníamos que salir del trabajo temprano para caminar como 15 cuadras para llegar al colegio. La profesora nos llamaba la atención porque no podíamos acabar la tarea. Porque la hija de la empleadora, venía muy tarde de la universidad, creo que, hacia sus prácticas, teníamos que bajar a atenderla. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Por eso señalan que el peor castigo era no dejarlas ir al colegio, porque el colegio era el espacio donde podían respirar, porque cuando estaba en la casa de los patrones su dedicación era del cuidado y trabajo del hogar:

El único lugar donde sentía que yo podía respirar, que era libre, era el colegio, era la escuela..., entonces el hecho del castigo que me daban era "no vayas al colegio", prefería que me dejen sin comer, pero que me digan que no vaya al colegio, era desesperante. Como yo no podía respirar en el trabajo, tantos maltratos, tanto cansancio, el colegio era mi respiro, el faltar, no ir al colegio, para mí era muy frustrante, alguna vez me han dicho que no vaya al colegio, si tenían algún compromiso, no iba, cuando iba al colegio, yo podía respirar, salir al patio a jugar y me sentía libre. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Así como relatan que el colegio era un espacio para recrearse y conocer nuevas cosas. También experimentaron racismo y clasismo, por parte de sus compañeras de aula, pues algunas de sus compañeras eran de una posición acomodada y ellas eran las únicas trabajadoras del hogar y afroperuanas. Pero también encontraron a sus pares, compañeras o sus "primas", que también eran afroperuanas como ellas, y donde podían sentirse más a gusto:

Nosotras nos dimos cuenta que en el colegio, en mi salón era la única trabajadora del hogar, y María en su salón era la única trabajadora del hogar. A nosotras cuando nos preguntaban donde vivíamos, nosotras le decíamos en la casa de mi tía, siempre hubo esa discriminación. Nos decían dile a tu tía que te compre tus útiles, nosotras teníamos que decir que mi tía no tiene, no puede. En el colegio también había burla, por la diferencia de zapatos

que había diferencia entre todas las niñas, se burlaban de nuestro pelo, que era de colchón, que era muy feo, solo para insultarnos nos decían que teníamos pelo de colchón, nos insultaban a morir. Como si la sangre te llama estar con las negras, en el salón me iba con las primas, y casi la mayoría éramos negras, era difícil decir que no eres negra, porque andábamos con nuestras trenzas como caminitos, cuando iba a mi casa, mi mamá nos las hacía, nos decían las chicas de los caminitos, nos insultaban, nos quejábamos a la madre, ella nos decía, hay que perdonar, nos hablaban de la religión, ni para reclamar, porque nos mandaba a rezar. (Ochoa, E., comunicación virtual, 4 de julio de 2020).

La discriminación racial la experimentaron tanto en el colegio, como también en la casa donde laboraban. Los estereotipos de que las mujeres negras tenían que bailar música negra, también se reflejaba en las acciones de los empleadores cuando realizaban reuniones con sus familiares que los visitaban. Entonces ponían música negra y les decían a Ernestina y María de los Ángeles que bailen para todos sus invitados blancos:

La señora siempre nos ponía a bailar, éramos como su entretenimiento de ellos, pero nosotras no nos dábamos cuenta. Ellas decían, "tengo ahí dos negritas para que bailen, para que hagan estas cosas". (Ochoa, M., comunicación virtual, 06 de julio de 2020).

A sus visitas que venían les decía, "mira a la negrita, ella sabe bailar, hay que ponerle la canción de los negritos, mira la negrita va a bailar". Cuando uno es niña uno no entiende, entonces nos ponían la música negra y yo me ponía a bailar y ahí estaba todos sus invitados blancos, desde pequeña siempre hemos bailado, yo no lo veía mal. Después me puse a reflexionar todo lo que ha pasado. (Ochoa, E., comunicación virtual, 04 de julio de 2020).

Las tareas del hogar que asumían tanto María, como Ernestina, no solo era la limpieza o la cocina, también era atender a la hija de la empleadora, a toda hora que sea necesario. Así como también acompañarla a otros lugares donde ella quisiera ir, a pesar de que Ernestina y María eran niñas, tenían que encargarse de los cuidados de alguien que era mayor que ellas. Y es que se reproducía esa idea, que una niña negra no tenía el mismo valor que una blanca. El racismo era evidente, pero también la empleadora, pretendía generar distinción entre las dos hermanas, hacía la diferencia entre ellas por las tonalidades de piel:

La relación laboral era con la señora, ella era de Arequipa, blanca. Ella siempre nos decía que ella venía de la clase alta, siempre nos contaba que su familia que venía a visitarla tenía mucho dinero. Ella venía de esa idea colonial, a sus hijas grandes quería que le digamos niñas. María tampoco le decía niña, yo no le decía tampoco niña, yo pensaba "¡Si la niña soy yo!" ... También

a nosotras nos ponían de guardianas de la hija, porque si tenía enamorado, teníamos que cuidarla, y nosotras éramos menores que ella. La señora nos comparaba entre nosotras, era racista, hacía esa diferencia, que María era más clara, y le decía a María, “tú no eres negra, eres blanca, pero mira, ella es negra, porque es bien atrevida”, lo decía por mí. (Ochoa, E., comunicación virtual, 04 de julio de 2020).

Parte del acuerdo entre la madre de Ernestina y María con la empleadora, era que ella se iba a encargar de cuidar a las dos niñas y también llevarlas al colegio, lo cual implicaba generar las condiciones para que ellas puedan realizar sus estudios de la mejor manera; es decir, comprarles los cuadernos, zapatos. Sin embargo, la empleadora, como en la práctica tenía un trato hacia ellas como empleadas domésticas y sumado a ello, había un trato racista y clasista, por eso proveía a estas niñas de objetos usados o en mal estado:

La señora nos daba el cuaderno de sus hijas, ya estaban avanzados, de segunda mano, entonces las profesoras del colegio, nos exigían que teníamos que llevar los útiles escolares, ese tiempo sufría bastante de no tener. Otra cosa, que la señora le decía a mi mamá es que nos iba a comprar uniformes nuevos, pero la señora nos daba usados, hasta los zapatos, nos daba zapatos de plástico. Ella siempre tenía eso, de que las trabajadoras del hogar debían tener lo peor, éramos pobres, y por ser pobres, teníamos que usar ropa usada y lo que nos dejaban o compraba los más baratos. (Ochoa, E., comunicación virtual, 4 de julio de 2020).

La violencia psicológica y manipulación hacia estas dos niñas, también se hacían presentes en el trato de la empleadora hacia ellas. Al naturalizar formas discriminatorias y clasistas como llevarlas a sus clubes privados y hacerlas trabajar, uniformarlas, pero con engaño:

Nos llevaba a su club, nos decía “vamos a pasearnos”, pero era para jalar las cosas o jalar esto, aquello, o cuidar las cosas. Cuando tú eres niña no te das cuenta, miras todo, no era lo mismo. Cuando era niña no sentía esa diferencia, pero cuando tenía hambre, veía que les daba a sus hijos y a mí no me daba. En el baño me ponía a llorar, porque seguramente sentía el maltrato, decía porque la señora es tan cruel. Era tanto el hambre, que le decía, “señora no he comido”, y ella me responde “es que no alcanzó para ti”, pero ahí hay un pancito, no era lo mismo, no era un trato por igual, era flaquita, porque prácticamente no me alimentaba bien. La señora, nos decía, les voy a dar sus busitos. Cuando nos íbamos a la piscina, nos ponía esos busitos, pero no nos bañábamos, era para cuidar, los busitos eran en sí nuestro uniforme. Ya luego nos dimos cuenta. (Ochoa, M., comunicación virtual, 06 de julio de 2020).

Otra forma de mantenerlas trabajando, era cuando la señora las mandaba con sus familiares. En el caso de Ernestina, a los 15 años, todo un año fue prestada para trabajar en la casa de una de las hijas de la patrona, “nos daba, a su familia, les decía a sus primas que nosotras podíamos limpiarles” (Ochoa, E., comunicación virtual, 04 de julio de 2020).

Ernestina a los 16 se escapa de la casa de esa familia. Pero continuó realizando el trabajo del hogar, porque era parte de su experiencia laboral y los únicos conocimientos de cuidado que había adquirido desde su casa hasta ese tipo de trabajo. En el caso de María de los Ángeles, estuvo con esa familia hasta los 18 años, y esto porque la “señora” de esa casa había fallecido, y ella de alguna forma se sentía protegida, por la señora, ante el acoso que sufría del esposo militar y sus hijos:

Quando tuve 18 me fui a trabajar cama afuera con otra familia. Mi hermana si vivía conmigo, pero se revelaba, iba y venía, a mí me daba pena que mi mamá no reciba lo poquito que le daban. Ernestina no les aguantaba sus cosas. Ella tenía más fuerza que yo. Si iba a mi casa, era una boca más en la casa, no había dinero, así que tenía que aguantar los insultos y todas esas cosas. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

La etapa que vivieron con esa familia las atravesó, por las opresiones de raza, al discriminarlas por su color de piel y no considerarlas como niñas, por darles trabajo duro y explotador. Las atravesó la violencia de género, por parte del esposo e hijos, de haber intentado abusar sexualmente de ellas. Las atravesó el clasismo, las desigualdades entre las dos familias, tanto de la empleadora, al contar con los recursos necesarios y en exceso para vivir, a diferencia de la familia de Ernestina y María, donde su madre no contaba con la economía suficiente para poder mantener sola a sus 7 hijos, y recurrir a una familia de clase alta para que cuide a sus dos niñas; sin embargo, esta familia a pesar de contar con la economía, abusa de la madre con engaños y explota a las dos niñas.

II.

EL SINDICALISMO: EL CABLE A TIERRA PARA SU LIBERACIÓN COLECTIVA

Quando salieron de esa casa y laboraron con otras familias continuaron con el trabajo del hogar, continuó esa relación de trabajo en exceso de horas, salarios indignos, discriminación racial y desigualdades sociales. Recordemos que la discriminación y la marginación era pan de cada día en una ciudad como Lima. Incluso, ascender socialmente y salir de las condiciones de pobreza implicaba recurrir al trabajo. Sin embargo, ellas no pudieron establecer el vínculo entre el nivel de instrucción con las oportunidades laborales y el nivel salarial (Trapasso, 1992).

Sin embargo, tanto Ernestina como María, toda esa situación que vivieron les ayudó a reflexionar, entendieron que lo que ellas atravesaron,

fueron opresiones originadas en su propia condición, por ser afroperuanas, pertenecer a una familia de migrantes y con condiciones económicas precarias, donde lo único que tenían era su conocimiento y mano de obra, aprovechada por las familias adineradas que podían pagar con unas cuantas monedas sus servicios domésticos:

Nosotras hemos sufrido, luego te pones a pensar todo lo que has pasado en la vida, nos hemos dado fuerza, y la fuerza era que Ernestina era fuerte. Ella siempre reclamaba. (Ochoa, M., comunicación virtual, 06 de julio de 2020).

Ernestina aún realizaba el trabajo del hogar remunerado, pero con bajo salario. Recordemos que la división sexual del trabajo es un asunto que atraviesa las vidas de las mujeres y las responsabilidades que se les asigna desde muy pequeñas se vinculan con los cuidados y quehaceres del hogar, remunerados y no remunerados (CEPAL, 2011). Este asunto se hizo más explícito cuando la maternidad llegó a su vida. Como las necesidades aún eran apremiantes en su nuevo hogar, el trabajo doméstico remunerado era la única salida para un ingreso inmediato, así que luego de reponerse del parto y cuidar de su pequeño hijo por un par de años, Ernestina continúa con el trabajo doméstico, que también es asumido por sus hijos cuando la acompañaban, entonces ellos también ayudaban con los ingresos:

A los 18 años salí embarazada de mi hijo, con él seguía la misma historia de arrastrar las mismas cadenas, también tenía que trabajar con él, lo mismo que hacía mi mamá conmigo, lo llevaba para yo poder lavar la ropa. También cuando he tenido mi hija, también la he llevado a mi hija. Una vez, la señora donde trabajaba, le dijo a mi hijo, que no agarre los juguetes porque tengo gérmenes, ese fue el dolor más grande que me pudieran dar, ante la necesidad tú no puedes reclamar, tenías que seguir trabajando. (Ochoa, E., comunicación virtual, 4 de julio de 2020).

Por otro lado, María también continuó realizando el trabajo del hogar. Las experiencias de racismo siempre se hacían presentes en las convocatorias de trabajo. El racismo genera o alimenta estereotipos y prejuicios y racializa los cuerpos. Cuando ella iba a postular, a veces parte de la familia donde ella iba a trabajar, no la querían por ser negra; sin embargo, también la requerían porque hay el estereotipo, la idea, de que las empleadas domésticas negras cocinaban rico y trabajan bien para los patrones:

En los trabajos, en todo sitio vivía racismo. En una oportunidad, me iba a una entrevista y había un chico que tenía 17 años, y cuando yo estoy ahí, en la entrevista con su mamá, escuché que el chico le dijo a su mamá, que, "si mete a esta negra acá, me voy, no voy a vivir contigo. No quiero que esté esa negra". Y la mamá le dijo, "hijito tú tienes que entender, pero al menos tenemos alguien aquí, que nos lave la ropa, quién te va atender, aunque sea hay que tener a esta negra". Lo único que hice fue sacarme la

ropa, el mandilito, porque yo estaba en la cocina, y la señora, me vio y me dijo, "como te vas a ir", "no señora, yo me voy porque su hijo no quiere a gente negra, y yo le escuché que usted dijo que, aunque sea usted tiene una negra". Así que me fui y le dije que me pague, porque cociné. Entonces le dije que le iba a conseguir una persona blanca. He sufrido mucho de discriminación. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

En su proceso de autorreflexión, entendieron la necesidad de organizarse y unirse con otras compañeras trabajadoras del hogar. El primer acercamiento fue con el Instituto de Promoción y Formación de Trabajadoras del Hogar (IPROFOTH) y el Centro de Capacitación para Trabajadoras del Hogar (CCTH), donde recibieron capacitaciones sobre sus derechos laborales, ahí se percataron que las opresiones y explotación laboral, no solo las atravesó a ellas, sino a sus demás compañeras trabajadoras. Es en 2006 cuando fundan el primer Sindicato de Trabajadoras del Hogar y en esa oportunidad, María fue elegida como parte de la junta directiva en la secretaria de la Mujer y Ernestina se afilió al sindicato:

Primero estuvimos en IPROFOTH. Y yo llego ahí por intermedio de Ernestina, porque ella trabajaba con una familia italiana, con el señor Tiziano, que manejaban una organización que se llamaba el "Milán", esa organización le dio un espacio a IPROFOTH... Ahí fue cuando nos enteramos... ahí prácticamente nos formaron, llegué a los 23 años. En el 2006 se forma el Sindicato de Trabajadoras del Hogar, entre IPROFORP y CCTH, son organizaciones de capacitación dirigidos por trabajadoras del hogar. En ese tiempo fui secretaria de la mujer, en el 2006. Ahí se fundó el Sindicato, en el local del CCTH, con 150 trabajadoras. De ahí salimos al CCTH y conseguimos un local. Ya luego se dividió el sindicato. (Ochoa, M., comunicación virtual, 06 de julio de 2020).

En esa época, el sindicalismo clasista se ve atravesado por la flexibilización del trabajo con el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2001), se tomaron medidas destinadas para reducir la inflación y el déficit fiscal, en correspondencia con el consenso de Washington, pretendiendo restaurar la confianza de la banca mundial y reinsertar al Perú en la economía global (Klarén, 2004). Las organizaciones sindicales se vieron perjudicadas con la creación de la Ley de Relaciones Colectivas en 1992, cuyo objetivo fue generar restricciones al derecho de sindicalización (Balbi, 1994). En medio de un contexto adverso surge el Sindicato de Trabajadoras del Hogar como una forma de resistencia y defensa de sus derechos laborales básicos:

A partir del año 1998, antes que se funde el sindicato, impulsamos la primera Ley de trabajadoras del hogar en el Perú con N° 27986, esa la hemos impulsado las trabajadoras del hogar y yo también he sido parte de esa lucha. Mi trabajo como organización, se inicia desde el año 1990, se inicia mi trabajo y luego de ahí en el 98, nosotras veníamos ya impulsando una ley para las trabajadoras del hogar, las trabajadoras no tenían una ley, solo

tenían un decreto supremo, el del año 70, DS 70-TR nada más. Las trabajadoras del hogar solo tenían 3 derechos. Luchamos por la ley en el 98, hasta que la ley se dio el 03 de junio del 2003, salió la primera ley de las trabajadoras del hogar, la N°27986, hasta ahorita es la única ley. Nuestro Sindicato se funda el 15 de junio del 2006, el primer sindicato nacional, Sintrahogarp. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Para fundar el sindicato, primero llevamos un proceso de formación, había compañeras del hogar que pertenecían a IPROFOTH, lo dirigía una compañera afro y otras compañeras del hogar que pertenecía a CCTH , ahí lo dirigía Adelinda Diaz Uriarte, entonces, así comienza nuestra formación, ha sido un proceso de varios años, donde las compañeras en ambas organizaciones nos venían explicando sobre qué era un sindicato, para qué servía,...no era fácil organizar, ahí fue nuestros inicios, formación, de ahí hemos buscando apoyo de amigos sindicalistas para que nos expliquen..., ha sido un largo proceso, no ha sido de que hoy nos prepararon y al día siguiente está el sindicato, no, ha sido un largo proceso durante todo nuestro tiempo que nos hemos preparado, yo creo que la misma situación que he vivido desde niña, y la misma situación que he vivido cuando yo era adulta, grande, escuchar todo eso, era una cosa que a mí me envolvía, era como que, yo ya lo llevo en la sangre, luchar por mis derechos. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

En todo ese proceso de capacitación o formación, comprendieron cuan importante era organizarse entre las compañeras que compartían problemáticas comunes y la necesidad de actuar para cambiar esa realidad. Eso aportó a sus vidas la importancia de formar un sindicato:

Nosotras fundamos el sindicato, nosotras ya teníamos la ley, pero queríamos más, más trabajadoras del hogar y nos dimos cuenta que para eso necesitábamos el sindicato, el sindicato era la fuerza que nos iba permitir negociar y exigir al Gobierno, exigir a los congresistas, para poder defender nuestros derechos y poder ser visibles y poder asesorar a las trabajadoras del hogar en el Ministerio de Trabajo, porque era una puerta más que se nos habría, a través del sindicato, y con el sindicato podíamos llegar a las provincias, porque hoy estamos en 11 regiones, entonces por eso era muy importante que las compañeras, también se afilien, era nuestra voz, nuestra fuerza, lo que nos iba abrir la puerta. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Asimismo, en el proceso de organizarse y poner en agenda sus reivindicaciones, también para ellas, por la opresión racial que las atravesó, era preciso entender por qué había un trato diferenciado hacia ellas, por qué el ser negras y trabajadoras del hogar, implicaba ser diferentes y ser tratadas de manera diferente:

Cuando nosotras decidimos fundar el sindicato, nos hemos reunidos y hemos visto que las condiciones de trabajo para todas

eran condiciones de semiesclavitud. Había un trato diferenciado, en los servicios, por ejemplo, baños aparte, servicios para, como el plato, la cuchara, la taza, también a parte, también teníamos diferenciado, el sentarnos con los empleadores, hasta ahora no podemos sentarnos con los empleadores, o sea, ellos comen en el comedor, y nosotras comemos en la cocina. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Las experiencias que vivieron en la familia de clase alta, no cesaron, se percataron que esa situación, no era exclusiva de esa familia, sino que la violencia estaba institucionalizada y que eso se reproducía en otras familias donde trabajaban. La violencia se seguía reproduciendo y los estereotipos sobre las mujeres trabajadoras del hogar, también:

La otra condición que hay, es la condición de violencia sexual, que se ha cometido también con nosotras, y nosotras hemos sido invisibilizadas, y cuando uno va a la comisaría y pone su denuncia siempre somos acusadas que nosotras coqueteamos al empleador, para que el empleador nos regale dinero, para que nos regale ropa, o porque estamos buscando "marido". violencia, racismo, discriminación, violencia sexual, violencia psicológica, acoso, también la violencia física, también ha habido maltrato por parte de los empleadores y las empleadoras, hacia las trabajadoras del hogar, con golpes, castigo, yo misma he sido golpeada, castigada cuando he sido adolescente,...Ante esas condiciones, nosotras decidimos fundar el sindicato, ante esas condiciones inhumanas de esclavitud, de racismo, que la negra para todos lados, que la chola, que la chola para todos lados, se escuchaba también mucho, como también nosotras éramos pobres, nosotras éramos las que contaminábamos la piscina, porque nos llevaban a los clubes, pero no podíamos meternos a las piscinas, solo era para atender a los niños, y para ayudar hacer la tarea y cocinar y había un calor inmenso y no nos podíamos bañar, nos teníamos que conformar, cuando ya acaba la faena, con solamente ir a la ducha, pero no nos podíamos bañar en la piscina, era muy cruel. Como ya teníamos la ley del 2003, y el sindicato se funda en el 2006, nosotras necesitábamos el sindicato. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

El sindicato, para mantenerse vivo, necesita de afiliadas, de un proceso de formación, pero para lograrlo debían realizar acciones que les permita crecer, afiliar a más compañeras con las mismas problemáticas. Es en ese sentido, que ellas comienzan con un proceso de sindicalización, a través de estrategias que les permita lograr el objetivo:

Para la formación del sindicato, una de la estrategias que nosotras utilizamos, era visitar las escuelas nocturnas donde estudiaban las trabajadoras del hogar, nos íbamos al parque, los días domingo, a los mercados donde estaban las trabajadoras del hogar, a los mercados grandes, o los supermercados que existían,

nos subíamos a los micros, a los paraderos interprovinciales y también nos íbamos a las fiestas chichas, porque sabíamos que los días domingos iban a las fiestas, entonces estábamos ahí en las puertas con volantes, para eso teníamos como aliados a los medios de comunicación, por ejemplo nos íbamos a las radios, era una expectativa que las trabajadoras iban a formar su sindicato, esa estrategia de ir a las fiestas, de acercarnos a las trabajadoras del hogar, ir al Parque Universitario, Parque de las Aguas, por Miraflores. Para nosotras, después de fundado el sindicato, lo que seguía era la aplicación de la ley, que las empleadoras cumplan con la ley: La gratificación, el seguro social, que aseguren a las trabajadoras del hogar, las 8 horas de trabajo y que las trabajadoras del hogar vayan a la escuela, porque la ley habla el derecho a estudiar, entonces hacíamos toda esa campaña, y también de los contratos por escrito, pero en la ley decía contrato verbal o por escrito, pero nosotras pedíamos que el contrato sea por escrito. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Para el año 2009 fundan la Federación de Trabajadoras del Hogar, confirmado por varios sindicatos a nivel nacional. Donde es elegida Adelina secretaria general. Actualmente ya van 12 sindicatos de distintas regiones como Arequipa, Jaén, Trujillo, Cajamarca, Oxapampa, Tacna, Huánuco, Cusco. María recibió capacitación fuera del país, proceso que le ayudo a comprender que su lucha tenía que sobrepasar fronteras para intercambiar experiencias y articular con otras compañeras trabajadoras del hogar:

Como parte de mi capacitación como sindicalista, he viajado en el 2004 a Alemania. En el 2010 fui a Uruguay para participar en talleres con el sindicato de Trabajadoras del Hogar, pude conocer cómo lograron ratificar el convenio 189 de la OIT. Luego viajé a Brasil (Río de Janeiro, Sao Paulo), Colombia y Ecuador (Quito), recibí capacitación en tres módulos de talleres de Resiliencia. (Ochoa, M., comunicación virtual, 06 de julio de 2020).

En el caso de Ernestina, en el año 2013 fue elegida representante de la federación internacional. Ya tenía muchos años de dirigente, y las invitaron a Suiza para formar la Federación Internacional de trabajadores del Hogar (FITH), y viajan para elegir a la junta directiva, de la cual sale elegida Ernestina, como parte de la junta:

Nosotras hemos sido las fundadoras, me eligen para ser la vicepresidenta, la presidenta era de Sudáfrica. Yo antes de estar en la Federación internacional, ya había viajado a Bolivia y Costa Rica, no me imaginé viajar a tantos países, como Suiza, España, Senegal, Gana, Sudáfrica, Ecuador, Francia, Alemania, Argentina, Venezuela, Colombia, Brasil, Hong Kong. Conocer tantos países, lo que me queda es el compromiso que he asumido de otros países, que conozcan nuestras propias experiencias, nuestra

propia voz, queremos hablar por nosotras mismas, no que otros hablen por nosotras. Nuestro deber era darles protección a las trabajadoras del hogar a nivel mundial, para que las trabajadoras del hogar tengamos un reconocimiento de nuestra labor y que nuestro trabajo sea un trabajo digno. (Ochoa, E., comunicación virtual, 4 de julio de 2020).

Parte de su tarea internacional era acompañar a compañeras de otros países, trabajadoras del hogar, y lograr que formen sus propios sindicatos y se afilien y así ir impulsando leyes para las trabajadoras del hogar que vayan de la mano con el Convenio 189 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), lo que implicaba que los trabajadores y las trabajadoras domésticas, puedan tener los mismos derechos básicos que otros trabajadores. La conciencia de ser trabajadora y luchar por sus derechos fue y sigue siendo parte de la tarea:

Ser trabajadora del hogar no es malo, pero con buenas condiciones laborales, sin que te exploten o recibir maltrato, pero poco a poco fui adquiriendo conciencia de que había organizaciones de trabajadoras del hogar y me animé de estar ahí en el sindicato, con mucho orgullo, he sido con orgullo una de las pioneras de la ley 27896 en el 2003 que se promulgó, porque anteriormente teníamos un decreto R70 con Velasco Alvarado, pero en el 2003 hemos luchado para tener esa ley, y me siento orgullosa porque estuvimos luchando, porque hicimos mucha incidencia para que se dé la ley. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

En el proceso de reflexión también siguieron luchando para un mejor futuro para su familia y para ellas, pues a la par que iban trabajando, luchando por mejores condiciones laborales, también estudiaban ellas, Ernestina y María, y también estudiaron sus hijos, como dicen ellas “para romper esas cadenas”:

Yo comencé a estudiar, cada uno se iba, se despedía, y en la salida, me preguntaron “cual era mi auto” yo les decía yo no tengo auto, yo soy trabajadora del hogar, mientras ellos no sabía que yo era trabajadora del hogar, ahí estaban, ahí conmigo, pero cuando yo salía exponer, yo decía quién era yo, y ahí me daba cuenta de la realidad, que el trato ya no era igual, que se iban apartando, y apartando... Mi hija trabajó y nosotros también, esa parte fue bonita, nos sacrificamos bastante para que mi hijo estudie en la SENATI, mi esposo cachueleando, luego mi hijo fue trabajando y para ayudar a su hermanita para que pueda estudiar. Para romper esa cadena. (Ochoa, E., comunicación virtual, 4 de julio de 2020).

Yo he estudiado enfermería, pero preferí trabajar como trabajadora del hogar, porque era más rápido conseguir trabajo y gano un poco más que en la enfermería...yo estoy muy orgullosa, porque gracias a ese trabajo, pude hacer que mis

hijos sean profesionales, uno es ingeniero de sistemas y la otra comunicación. No les pude dar otra cosa, pero les di educación, y me siento orgullosa de eso, con mi trabajo lo he pagado. Y a mis hijos siempre les he dicho, el color no hace a la persona, es el saber, el aprender, el estudiar, prepararse, aunque ahorita la situación de un profesional, ya no se sabe si va conseguir un trabajo, tal como está el Perú. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

En su proceso de formación sindical, también se fueron empoderando y acercándose a espacios que luchan contra el racismo y el patriarcado. Para ellas era preciso formar un espacio donde también se organicen mujeres trabajadoras afroperuanas, es por ello que fundan la Asociación de Mujeres Negras Trabajadoras del Perú (AMUNETRAP):

Para mí no ha sido fácil ser sindicalista y ser mujer afro, porque he perdido un montón de trabajo, porque cuando uno es activista tienes que ir a las reuniones, tienes que ir a las marchas, entonces cuando le decía a la señora (la empleadora) que tengo que irme al médico, me decía pero si te vi en las noticias, me sacaban del trabajo o cuando iba a buscar trabajo, me decía, “a tu eres del sindicato”, entonces no me recibían. Es un compromiso con mi color, como mujer, pero también tengo que reivindicar a todas esas mujeres afros que han sido marginadas, discriminadas, siempre levantando la voz, cuando voy a un evento, digo soy la secretaria general, María de los Ángeles, mujer afroperuana, recalcando quien soy. El grupo de mujeres afros, decidieron realizar una asociación de trabajadoras negras del Perú, a raíz de esa organización, y de participar ahorita en la mesa afro en el Ministerio de la Mujer, a raíz de participar en diálogos de mujeres afros, a raíz de participar en escuelas afrofeministas, todo ese vínculo del cual yo participo, me tengo que empoderar, ver qué lindo es mi color, me sirvió para querer mi color. En las charlas, en los espacios sindicales, no hablaban sobre las mujeres negras. Era preciso romper los esquemas. Así que decidimos promover entre mis compañeras afrofeminismos con Rocío Muñoz. Uno tiene que actualizarse. (Ochoa, M., comunicación virtual, 11 de junio de 2020).

El sindicalismo, el conectarse con otras compañeras de trabajo, que sufrían explotación por parte de sus empleadoras, el no reconocerles sus derechos laborales, hizo que vieran en la organización sindical, la oportunidad para reencontrarse, generar lazos de hermandad. Asimismo, les permitió que el paso a sindicalizarse era importante, pero que esta debía ir de la mano con reconocer su interior, sus subjetividades, el respeto a la diversidad. El sindicalismo, fue ese cable a tierra que les permitió empoderarse y conocer otros espacios de lucha, antirracista y feminista:

El sindicalismo te da fuerzas, defender los derechos laborales de los trabajadores y trabajadoras del hogar, y para hacer entender

en el sindicalismo, que tanto una mujer indígena, amazónica y afroperuana, tienen el mismo derecho de ser secretaria general, no es fácil, porque en la propia organización hay racismo, pero también se tiene que luchar porque uno lucha por los derechos de las trabajadoras del hogar y también luchas con ellas para que no haya racismo, no haya discriminación a las mujeres afros. Me ha costado lágrimas, porque hay espacios que no aceptan afrodescendientes o cuando somos mujeres en espacios sindicalistas es difícil. Pero de forma pedagógica tratamos de cambiar esa idea racista. (Ochoa, M., comunicación virtual, 06 de julio de 2020).

El sindicalismo me ha ayudado a romper las cadenas del miedo, de la autoestima baja, el sindicalismo me ha ayudado a pararme al frente y hablar con las autoridades, con las congresistas, con el presidente, a luchar sin miedo, a reclamar mis derechos en mis trabajos y decirle a las señoras sin miedo, ¡sí, yo soy sindicalista y estos son mis derechos! y pararme frente a las ministras y decirles estos son mis derechos, con todos los ministerios y hablarles sin temor, hacerles ver que ellos son una persona y yo soy también persona. De manera colectiva he ganado que las trabajadoras del hogar tengan su propia voz y se organicen. En los países que íbamos, las trabajadoras del hogar no estaban organizadas, no tenían un sindicato, así hemos iniciado, el orgullo más grande es que las compañeras tengan sus organizaciones, sus sindicatos, que tengan su propia voz. (Ochoa, E., comunicación virtual, 4 de julio de 2020).

Para ellas la lucha seguía, aún no tenían una ley que las respaldara como trabajadoras, en los últimos años han ido organizándose para que se dictaminé en la Comisión de Trabajo y en el Pleno del Congreso el Dictamen de la nueva ley para las trabajadoras del hogar, la cual incluye el salario mínimo, un mes de vacaciones, 2 gratificaciones por año, CTS, cama afuera y tiempo parcial (las que trabajan por día). Con el Ministerio de Trabajo (MINTRA), en el contexto de pandemia, estuvieron gestionando los bonos de subsidios para aquellas trabajadoras que se quedaron desempleadas. Sin embargo, su reclamo no fue atendido, a pesar de ello se han seguido organizando, a través de ollas comunes, porque la explotación en contexto de pandemia a seguido, incluso se ha profundizado:

Tenemos compañeras trabajadoras del hogar que se quedaron trabajando, se las han llevado a la casa de playa y ahí han seguido trabajando, están con estrés, tienen aún más carga de trabajo, ellas mismas manifiestan, “si antes limpiábamos las ventanas, ahora todos los días quieren que le echemos la lejía, todos los días tenemos que echarle la lejía”...Muchas nos encontramos con mayor desprotección, informales y que trabajan en base a jornales, van a recibir el mayor impacto de las repercusiones económicas que genere esta emergencia sanitaria, y lo más probable es que la pandemia vuelva más pobres y más precaria

la situación de las mujeres trabajadoras del hogar...Por eso, manifestamos al MINTRA que nos incluya en el primer y segundo bono universal. Nosotras vemos que seguimos siendo discriminadas, nos pidieron una lista, lo hicimos, pero no nos han tomado en cuenta. Nosotras precisamos, que aparte hay trabajadoras del hogar con la dirección del empleador, como sabemos de zona residencial, pero las trabajadoras del hogar, no cuentan con los ingresos para vivir ahí... ahí solo trabajan, pero los DNI de las trabajadoras están algunas con las direcciones de la empleadora. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Ernestina y María tienen claro, que así aprueben la ley, que sería un gran logro, se debe realizar el trabajo de exigir que los empleadores cumplan con la ley y que sus lógicas de hacer a las trabajadoras del hogar invisibilizadas y explotadas ya no serán permitidas:

Ellos manejan hasta hora en su cabeza, que las trabajadoras del hogar solo servimos para hacer los servicios, pero siempre nos quieren tener invisibilizadas, entonces a veces nos decimos ¿no? Si nosotras preparamos los alimentos, con nuestras manos, besamos a sus hijos con nuestros labios, porque le brindamos todo ese cariño, siempre estamos en contacto con los niños, nuestras manos siempre están en contacto con los niños [entonces] como nosotras venimos de los barrios, venimos de los cerros ¿no?, traemos contaminación, traemos bacterias. Y eso lo llevan desde la época de la colonial, hasta ahorita, desde la época de la esclavitud que se tiene ese pensamiento, ese pensamiento racista, hasta ahorita se arrastra eso y no nos podemos, en pleno siglo XXI, no nos podemos sentar a la mesa. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Para ellas no es suficiente que el empleador entienda que hay una Ley y que las deben respetar, también es importante que las propias trabajadoras entiendan que no pueden humillarlas, ni discriminarlas por su condición de trabajadoras, por eso considera Ernestina, que la identidad de la trabajadora del hogar debe convertirse en algo transformador, que implique exigir derechos y trato justo:

Lo que nos inspira a las trabajadoras del hogar para seguir en la lucha, es que tengamos derechos igual que cualquier trabajador y la valoración de nuestro trabajo, eso es lo que nos inspira a nosotras, a las que estamos sindicalizadas, pero a las que no están sindicalizadas, todavía es un trabajo con el cual ellas aún no quieren identificarse y decir "soy trabajadora del hogar", porque es un trabajo discriminado, es un trabajo en el que las humillan, se sienten humilladas, discriminadas por lo mismo que hacen sentir también la sociedad, la sociedad te dice, "tú eres trabajadora del hogar" "haaaa, trabajadora del hogar". Una de las cosas que uno debe trabajar mucho es la identidad de

la trabajadora del hogar. Segundo, trabajar con la sociedad, en la valoración, valoración del trabajo de la trabajadora del hogar, sino hay valoración del trabajo entonces vamos a seguir igual, invisibilizadas, porque, sino no hay la valoración de decir que “tú eres persona igual que yo”, una campaña por ese lado “tú eres persona igual que yo”, entonces, creo que cuando la sociedad comience a valorar el trabajo que hacemos, entonces va a valorar y respetar nuestros derechos. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Pero también comprender, que, dentro del trabajo, existen otras opresiones, como las de género por encasillarlas a un trabajo de cuidados y también la situación de racismo que las atraviesa:

Creo que debe haber un cambio dentro de la sociedad y dentro de los empleadores, tiene que haber un cambio, quitarse de la mente ese trabajo colonial, de la época colonial, ellos tienen que desterrar ese trabajo, porque parece mentira todo lo que pasa hoy en una casa, viene de la época colonial, de la época de la esclavitud, muchas veces le he tenido que decir a la empleadora, señora no soy su esclava, la época de la esclavitud ya fue abolida, no soy su esclava, también he tenido que decir, mis ancestros han sido esclavizados, mis ancestros han luchado por su libertad, yo no soy su esclava, pero eso lo puedo hablar yo, porque como se dice “yo estoy empoderada”. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Para ellas el cambio es urgente, pero comprenden que para eso se debe construir con la unidad, donde todos comprendan que existe el racismo, la discriminación por ser mujeres, que existe explotación de un sector mayormente favorecido y que mientras exista eso, no se podrá cambiar nuestra realidad:

Yo creo que la sociedad, en su conjunto, tenemos que mirar hacia vivir en un planeta donde todos nos respetemos, donde no haya más racismo, no nos asfixien, donde podamos respirar libremente, los trabajadores, estudiantes, las personas mayores, las mujeres, podamos respirar, porque a las mujeres nos tienen asfixiadas con el machismo y la violencia. En esa post pandemia lo que ya no deberíamos hacer es estar discriminando, no debe haber racismo, no debe haber discriminación, a parte debe haber más cultura de la alimentación y del uso de los productos químicos, no se deben usar productos químicos que malogra y perjudica el planeta y también a nosotras, por ejemplo la trabajadoras del hogar, debemos lavar con el detergente más fuerte, nuestras manos maltratadas, las empleadoras buscan la lejía más potente, pero nosotras, nosotras somos las que lo usamos, maltrata nuestras manos y entra por nuestras fosas nasales, todo eso perjudica. A nuestro pueblo afro nos falta una inyección, no hay unidad. Los propios pueblos que están

en la lucha, construyen sus propios conocimientos. (Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

Actualmente María de los Ángeles tiene 53 años, es secretaria general del Sindicato Nacional de Trabajadoras del Hogar, pertenece a una organización afro, es activista y feminista en las organizaciones Presencia y Palabra y también en CEDEMUNEH. Ernestina Ochoa, de 52 años es secretaria de Derechos Humanos del Sindicato de Trabajadoras del hogar, presidenta de la Asociación de Mujeres Trabajadoras del Perú, ex vicepresidenta de la Federación Mundial de Trabajadoras del Hogar. Ambas, junto a sus compañeras de lucha, afroperuanas e indígenas, siguen en el camino de reivindicar sus derechos laborales, han luchado mucho para que se apruebe la nueva Ley de Trabajadoras del Hogar, que gracias a la organización de ellas, a sus sindicatos y con sus compañeras lograron que el 5 de setiembre de 2020, se apruebe la Ley en el Congreso de la República. Pero saben que la lucha aún continúa y que ahora debe ser implementada por cada empleadora, teniendo en cuenta que las trabajadoras del hogar, en su mayoría, se encuentran en explotación laboral.

Al término de la entrevista, se le pregunta a Ernestina si hay una canción que la identifica con su historia y ella me contesta que compuso una canción que interpela a los empleadores y población en general sobre la problemática de las trabajadoras del hogar remuneradas:

Oiga usted señora escuche esta canción, a ver si se sensibiliza con nuestra situación, nosotras lavamos la ropa, de aquí, de aquí pa allá, nosotras cuidamos sus niños de aquí y de aquí, pa allá, nosotras cocinamos, de aquí, de aquí y pa allá, somos seres humanos igual que usted, vamos compañeras, como nos movemos por nuestros derechos, como nos movemos, así, así, así y así...(Ochoa, E., comunicación virtual, 16 de junio de 2020).

CONCLUSIONES

1. La matriz de poder del capitalismo que configura a las sociedades latinoamericanas es el clasismo, patriarcado y racismo, es decir, el capitalismo necesita de estas opresiones y ha sabido amalgamarlas para mantenerse vigente

Es decir, el racismo se pone de acuerdo con el capitalismo, porque son puentes de colaboración para fragmentar las luchas de los sectores populares; por eso, es preciso ponernos los lentes violetas, porque el racismo es parte de nuestra vida cotidiana. La blanquitud es un capital, el no blanco no va disfrutar de esos privilegios, pero la lucha no es por privilegios, sino por derechos para la emancipación de todos, todas y todes.

2. Luchar contra una opresión exige de luchar contra todas las opresiones. Una mirada práctica al enfoque de interseccionalidad

La lucha de las mujeres como movimiento de politizador, puede relanzar al movimiento sindical. Estas luchas de la reproducción social, sin ser las únicas que lo hacen, interpelan a las formas de sindicalismo más clásico que no llega a los sectores más precarios. La acción sindical debe pues, encontrar nuevos caminos y promover la presencia de nuevos sujetos en su lucha. Esos retos de futuro deben ser capaces, además, de pensar en alternativas para la sostenibilidad de la vida. Por eso no solo debemos centrarnos en el salario, sino en todos los factores que impliquen la lucha por la vida.

Despertar de la conciencia, a mirarnos por dentro, nos estamos mostrando como sujetos de la transformación social, sujeto y más allá del sujeto, defendemos algo “el Ubuntu” soy yo, si tú también eres, y detrás de todo eso, estoy defendiendo y estamos defendiendo, el derecho de nuestra condición humana, a resistir y persistir. Enfrentando desafíos que hoy tenemos como pueblos afrodescendientes de nuestras Américas. La pandemia ha sido demostración de que la normalidad ha sido la fuente del problema, el sistema capitalista es la fuente del problema, Es una fábrica de muerte, de desigualdad, de discriminación y destrucción ambiental. El acceso al empleo está condicionado a elementos que tienen que ver con lo étnico o racial, este puede ser un factor limitante para el acceso a conseguir un empleo. Desde esta perspectiva, se coloca a la trabajadora del hogar en roles más o menos similares al de esclavitud, bajo relaciones democráticas entre comillas.

3. Las trabajadoras organizadas pueden ser una corriente de renovación del movimiento sindical

El sindicalismo, el organizarse con otras compañeras de trabajo, con sus hermanas afroperuanas, hizo que el futuro de sus descendientes cambiara de rumbo, cambiara de cauce y comience una nueva historia, una historia de lucha, resistencia y organización. Porque aún las trabajadoras afroperuanas pasan por diversas opresiones, aún viven y experimentan explotación laboral. A pesar de la precariedad laboral, del poco reconocimiento a las trabajadoras del hogar y el racismo estructural. Ellas rompen esas cadenas desde sus propias reivindicaciones, incorporando la agenda de la clase trabajadora explotada y de las mujeres afrodescendientes discriminadas. Esto les hizo cumplir retos y asumir responsabilidades como representantes dentro de sus sindicatos y organizaciones de trabajadoras afroperuanas.

Los y las trabajadoras desde su experiencia concreta y sus propios lenguajes, pueden pensar la complejidad de la realidad. Es decir, la clase trabajadora piensa y siente la realidad con la misma complejidad como la pueden pensar los intelectuales, pero con otros lenguajes, que no son solamente palabras, sino son otras formas de expresarse, de sentir y de comprender el mundo, otras formas de generar conocimiento. Con sus cantos, bailes, costumbres, en su compartir, en su poesía, comienzan a problematizar sus experiencias cotidianas.

4. Necesidad e importancia de un sindicalismo popular y feminista

Mostrar como las hermanas Ochoa han encontrado una alternativa de empoderamiento y que ha transversalizado esta fortaleza en cuanto su identidad y función en la sociedad a través del sindicalismo nos permite apreciar el potencial del factor articulador y asociativo. El sindicalismo ha sido esa herramienta, esa arma que les ha permitido adquirir y reconocer sus habilidades, conocimientos, experiencias y empoderarse y superar de alguna forma esas opresiones, algunas opresiones porque todavía las opresiones en las relaciones de trabajo aún persisten, y se presentan de diferentes formas. Es por eso, que mientras buscamos la liberación, acortando las desigualdades, debemos reivindicar y acompañar las luchas de las trabajadoras afroperuanas, porque de nada sirve mirar con recelo la labor doméstica, porque así como las instituciones no valoran ese trabajo, a las mujeres no se les reconoce el valor que tienen en la sociedad. El tema de los cuidados, el no valorar el trabajo de los cuidados de las trabajadoras del hogar, es no valorar indirectamente la labor que realizan las mujeres en sus casas, y por otro lado, si bien es cierto el trabajo doméstico tiene un fuerte arraigo colonial, mientras siga existiendo desigualdad social, mientras haya menos oportunidades para las mujeres, niñas y niños que hacen trabajo doméstico, mientras exista infraestructura precaria, sin servicios básicos, sin oportunidades de estudio, sin una salud universal seguirán existiendo trabajos precarios, y es ahí donde debemos ir y luchar simultáneamente, considerando nuevas opresiones que alimentan la desigualdad social.

El luchar está en sus espacios sociales, ahí están nuestras compañeras hermanas, dando la batalla, para mejores condiciones laborales, no solo por ellas sino por muchas y con muchas compañeras. A través de sus experiencias nos enseñan que una lucha no puede estar sin la otra; es decir, la lucha por el derecho de las mujeres, es también luchar contra el patriarcado; la lucha por un trabajo digno, es luchar contra el capitalismo y que luchar por el respeto a nuestros ancestros y etnias afrodescendientes, es luchar contra el racismo estructural y colonial. Porque sus experiencias de vida, de las hermanas Ochoa, nos enseñan que las opresiones están interconectadas. La liberación del pueblo afroperuano está interconectada con la liberación de todos, no podemos sentirnos aún libres mientras oprima el capitalismo, el racismo, el patriarcado y el colonialismo.

La experiencia de Ernestina y María de los Ángeles, nos interpela, nos cuestiona y refleja los alcances de esa lucha, esa resistencia de muchas mujeres afroperuanas, trabajadoras, que comenzaron a amar su piel y reconocerse a sí mismas, que vinieron a hacer historia y reivindicar esa deuda que aún tenemos con nuestro pueblo afroperuano. Sus luchas y reivindicaciones comienzan a tejer y trenzar, nos enseñan que las luchas pueden comunicarse e interconectarse. Ellas son orgullosamente mujeres, orgullosamente negras, feministas, trabajadoras del hogar y sindicalistas.

BIBLIOGRAFÍA

ARRUZA, Cinzia y Bhattacharya, Tithia y Fraser, Nancy

2019 *Notas para un manifiesto feminista*. Disponible en: <https://newleftreview.es/issues/114/articles/notas-para-un-manifiesto-feminista.pdf>

BALBI, Carmen

1995 "Sindicalismo y flexibilización del mercado de trabajo en el Perú". *Debates en Sociología* N° 19, págs. 91-117. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6708>

CARNEIRO, Sueli

2014 *Ennegrecer el feminismo*. Presentación en el Seminario Internacional sobre Racismo, Xenofobia y Género organizado por Lolapress en Durban, Sudáfrica, 2001. Traducción por Lilián Abracinskas. Recuperado de: <http://bivipas.unal.edu.co/bitstream/10720/644/1/264-Sueli%20Carneiro.pdf>

CARRERAS, Judith

2018 "Tiempo de feminismos: debates para la acción ¿Puede el feminismo ser un revulsivo sindical?" *Revista Viento Sur*. N.º 161, págs. 71-82. Disponible en: https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/9-_puede_el_feminismo_ser_un_revulsivo_sindical.pdf

CEPAL

2020 *Coyuntura laboral en América Latina y el Caribe*. Disponible en: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/45557/4/S2000307_es.pdf

2018 *Mujeres afrodescendientes en América Latina y el Caribe deudas de igualdad*.

2011 *Las mujeres cuidan y proveen*. Santiago, Chile. Disponible en: <https://www.cepal.org/cgi-bin/getprod.asp?xml=/mujer/noticias/paginas/6/43266/P43266.xml&xsl=/mujer>

CÉSAIRE, Aimé

2006 *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.

COLLINS, Patricia

2012 "Rasgos del pensamiento feminista negro". *Feminismos negros. Una antología*. Jobardo, Mercedes (ed.). Madrid: Traficante de sueños.

DAVIS, Angela

2005 *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

FANON, Frantz

1952 *Peau noire, masques blancs*. Paris: Les Éditions du Seuil.

GIACOMETTI, Claudia

2010 "Panorama regional de la salud: análisis de la situación actual y tendencias desde una perspectiva de género". *La globalización al debate. Reflexiones feministas*. Lima, Perú: CLADEM

HOOKS, Bell

2017 *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de sueños.

INEI

2000-2018 *Encuesta Nacional de Hogares*. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática.

2017 *La Autoidentificación Étnica: Población Indígena y Afroperuana. Censos nacionales 2017: XII Población VII de vivienda y III Comunidades indígenas*. Disponible en: https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1642/cap03_03.pdf

KLARÉN, Peter

2004 *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

LAÓ, Efraín

2018 "Neoliberalismo racial y políticas afrolatinoamericanas de cara a la crisis global". *Afrodescendencias: voces en resistencia*. Buenos Aires: CLACSO.

MINISTERIO DE CULTURA

2020 *Población afroperuana a nivel nacional - Censo 2017*. Lima: Dirección de Políticas para Población Afroperuana. Disponible en: http://poblacionafroperuana.cultura.pe/sites/default/files/poblacion_afroperuana_nacional_censo_2017-daf.pdf

MINISTERIO DE LA MUJER Y POBLACIONES VULNERABLES

2020 *Impactos de la epidemia del coronavirus en el trabajo de las mujeres en el Perú*. Disponible en: <http://www.mimp.gob.pe/files/Impactos-de-la-epidemia-del-coronavirus-en-el-trabajo-de-las-mujeres-en-el-Peru.pdf>

MINISTERIO DE TRABAJO Y PROMOCIÓN DEL EMPLEO

2017 *Informe anual del empleo de la población indígena y afroperuana en el Perú*. Disponible en: https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/337756/Informe_empleo_pob_indigena_y_afroperuana__3_.pdf

MUÑOZ, Rocío

2014 "Representaciones sociales de las mujeres afroperuanas", *Afroperuanas: Situación y marco legal de protección de sus derechos*, Lima, MIMP (Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables). Disponible en: <https://www.mimp.gob.pe/files/direcciones/dgignd/publicaciones/AFROPERUANAS-Situacion-y-marco-legal-de-sus-derechos-T5-2014.pdf>

MURILLO, Gabriel

2015 *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria / Gabriel Jaime Murillo Arango*; compilado por Gabriel Jaime Murillo Arango. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO

Eliminación del trabajo infantil, protección de los niños y jóvenes. Recuperado el 15 de setiembre de 2020 de: https://www.ilo.org/dyn/natlex/natlex4.detail?p_isn=68491&p_lang=es

PINEDA, Esther

2017 *Racismo, endorracismo y resistencia*. Caracas: Editorial el Perro y la Rana. Disponible en: <https://www.academica.org/estherpinedag/2>

QUIJANO, Aníbal

2014 *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder / Aníbal Quijano*; selección a cargo de Danilo Assis Clímaco; con prólogo de Danilo Assis Clímaco. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO

SANTA CRUZ, Victoria

2019 *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Seminario Afroperuano de Artes y Letras.

TORNS, Teresa y Recio, Carolina

2011 "Las mujeres y el sindicalismo avances y retos ante las transformaciones laborales y sociales. Sindicalismo, trabajo y democracia". *Gaceta sindical: reflexión y debate*, ISSN 1133-035X, N.º 16, págs. 241-258. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2011/131260/gacsin_a2011n16p241iSPA.pdf

TRAPASSO, Rosa

1992 *La feminización de la pobreza*. Lima: Creatividad y cambio.

VIVEROS, M.

2016 "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación". *Debate Feminista*, 52. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>

VIVEROS, M.

2019 *Un diálogo con el Black feminism desde nuestras propias preguntas. Black Feminism.: Teoría crítica, violencias y racismo.*
Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

¿SIEMPRE SE LLAMÓ MARINERA?

Diego Antonio Cueva Molina⁵⁵

El primer contacto que tuve con el baile denominado Marinera, fue en el nido⁵⁶ “Maura Rosa” ubicado en el Callao (Distrito de Bellavista) en ese entonces recuerdo que mi profesora Carmen Palomino y mi auxiliar Pilar (ella era muy buena conmigo) nos llevaron a mis compañero y a mí al patio central, en donde estaba un profesor nuevo que nos iba a enseñar a bailar Marinera Norteña, recuerdo perfectamente que en el suelo dibujó el número 8 (ocho) y nos dijo: “niños levante la mano derecha (indicación que conlleva a tener el pañuelo en dicha mano, mientras ejecutábamos los pasos del baile) y mirando a su pareja de baile caminen alrededor del 8” para ese entonces fue muy divertido para mis compañeros y para mí.

Luego de 23 años después, comencé a interesarme nuevamente en la Marinera. En una de las tantas poesías de Victoria Santa Cruz Gamarra, titulada “A la Marinera Limeña” exclama así en uno de sus estrofas:

Ya ve uste, ni me ha mirado.
Ella es así
¿Por qué pues?
¿se le han subidos los humos
porque reina y señora es...? No creo,
será tal vez
que el nombre no le ha gustado,
porque lo de *Marinera* fue posterior...

55 Técnico en Contabilidad por el Instituto Público Simón Bolívar. Organizador del 1er seminario sobre las competencias que debe tener un técnico de contabilidad en la actualidad, realizado en 2017, en el distrito de Sicaya-Huancayo, Región Junín. Actualmente estudia Cata y Sommelier en Le Cordon Bleu Perú y con sus compañeros organizaron el “1er conversatorio sobre el Pisco” como parte de los actos conmemorativos por el Bicentenario, y también es Bartender por el Instituto Inteci, con interés en destilados y aguardientes (sobre todo con el pisco) con relación al arraigo musical popular peruano. Chalaco que se ocupa actualmente en promocionar el consumo (responsable) y virtudes de productos peruanos como el pisco, vino, chocolate de fina calidad, café de especialidad; así como el uso de dichos productos en la pastelería contemporánea.

56 Kindergarten.

-¡Es no e'!,
Hace apenas unos días
lo mismo a mí me ocurrió
y apele a su antiguo nombre:
¡Zamacueca!

Al escuchar esta parte me dije entre mis mientes:⁵⁷ “Zamacueca era el antiguo nombre de la Marinera” pero no conforme con ello me puse manos a la obra e indagando en la internet ubiqué un documento súper importante titulado “La Marinera: un baile nacional” de Alberto Mosquera Moquillaza de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en la Revista de la Facultad de Ciencias Económicas, en donde declara que a un tal Abelardo Gamarra “*El Tunante*”, le corresponde haber **bautizado en el siglo XIX con el nombre de Marinera a un baile popular de raíces plebeyas y multiétnicas**, luego en el libro titulado “Rosa Mercedes Ayarza” de Alonso Cueto, en la página 62 confirma lo antes mencionado: en su libro “Rasgo de Pluma”, Abelardo Gamarra explica que fue él quien cambió el nombre del antiguo género musical “chilena” por el de *Marinera* en **homenaje a la gesta de Grau**⁵⁸ (Miguel Grau Seminario, El Caballero de los Mares).

Entonces, cómo era antes, ¿zamacueca o chilena? Para responder esta pregunta debemos remontarnos en el libro titulado “Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú” de William David Tompkins, en el capítulo VI – La Marinera; en la página 110 dice: Aunque desde sus primeros años la zamacueca se pudo encontrar tanto en el Perú como en Chile, y a pesar de las escuelas que proponen un origen chileno de la zamacueca, la mayor parte de las evidencias apunta hacia Lima —la capital cultural de América del Sur durante la Colonia— como la fuente de la zamacueca. Desde ahí el baile se dispersó hacia Chile (Cueca), Argentina (Zamba) y otros países, asumiendo las influencias locales para adecuarse a los ideales de la estética regional.

Carlos Vega Sánchez (Padre de la musicología Argentina) ha señalado que Diego Portales, un político chileno y amante de la música que ingresó a la religión después de la muerte de su esposa, viajó a Lima en 1822 para olvidar sus problemas. **Regresó a Chile en 1824 cuando la Zamacueca Peruana era popular**. Benjamín Vicuña Mackenna en su “Don Diego Portales” nos dice que cuando Portales regresó a Chile, ninguno de sus compañeros había oído jamás de ese baile. Vega piensa que Portales fue probablemente uno de los primero que bailó la Zamacueca en Santiago de Chile. Un apoyo adicional a la tesis del origen Peruano de la Zamacueca lo da el Chileno José Zapiola Cortés, un músico entendido e intérprete del violín y el clarinete, quien en su obra de 1872 “Recuerdos de treinta años”, declara: “Desde entonces hasta diez o doce años (1860-1862) **Lima nos ha proporcionado sus innumerables y variadas zamacuecas, notables y musicalmente ingeniosas, las que inútilmente tratamos de imitar**”. El

57 Palabra autorizada por Marco Aurelio Denegri.

58 Aclaración que también lo menciona en la contribución del Antropólogo Alberto Mosquera Moquillaza.



también menciona que la zamacueca no se podía encontrar en Chile cuando dejó Santiago en su viaje en 1824 pero que a su regreso en 1825, la nueva danza ya estaba presente.

Aunque la zamacueca se originara en el Perú y pasara a Chile unos pocos años después, eventualmente los chilenos desarrollaron una estilización del baile conocido como “zamacueca chilena”. La chilena fue el tipo de zamacueca más popular en Lima desde entonces hasta la guerra del Pacífico (1879-1881), después de la cual los peruanos decidieron cambiar el nombre de su baile nacional por el de “Marinera”.

Luego de una retrospectiva del origen de La Marinera, debemos definirla, para ello **Victoria Santa Cruz Gamarra** (en la foto aparece ella con su hermano) en el capítulo 4 “Aquello que se denomina folklore” en su libro **“Ritmo: El Eterno Organizador”**, en la página 65 menciona que la conocida Marinera de Lima o Marinera Limeña, es hija de la Zamacueca que, a su vez como toda **danza de raíz africana de América Latina tiene su origen en el africano Landó o Lundú**. Tesis

respaldada por su hermano **Nicomedes Santa Cruz Gamarra**, de acuerdo con sus investigaciones, el Lundú es una danza que llegó al Perú desde Angola en el siglo XVI con los esclavos, se folkloriza y de Lundú pasa a ser Landó, el cual es un tipo de danza que podríamos denominar de “ombligada” porque su coreografía tiene un momento culminante en que el hombre pega ombligo con ombligo a la mujer, no hay nada erótico, ni pornográfico; sino es un rito de matrimonio, un rito cósmico de la filosofía africana. Aquí en Lima se le llama Zamba-Landó y da origen a la Zamacueca que después se le llama Marinera.

La etimología es uno de los medios que los estudiosos han usado para poder identificar el origen de danzas, países, lugares turísticos, etc., y es usada por Nicomedes Santa Cruz que argumenta su origen africano, donde “Zamba” proviene del Bantú **“Semba”**,⁵⁹ que significa “Saludos” y la palabra “Cueca”, del Bantú **“Cuque”**, que significa “Danza”. Dicho esto, “Semba cuque” palabra del Bantú que Santa Cruz utiliza para identificar

59 Idioma hablado en la parte central del continente Africano.

el origen de la Zamacueca que significaría algo así como **“Danza del saludo”**.

Retomando el libro de Tompkins, en la página 41 - Capítulo II, Música nacional negra y criolla en el siglo XIX menciona que **aún más infundada es la teoría de Nicomedes Santa Cruz**, quien desearía que nosotros pensáramos que la zamacueca era principalmente una danza negra que se desarrolló a partir del landó.

En las líneas anteriores, Tompkins desautoriza completamente a Santa Cruz. Definitivamente en lo personal Tompkins, es un contracultural⁶⁰ de gran calibre, mencionando en su libro que aún no ha sido presentada una descripción completa del landó en el Perú y asegura que no es anterior a la aparición de la zamacueca.

Ahora, lo escrito anteriormente no es para desestimar ni minimizar el extraordinario aporte a nuestra Cultura Peruana que realizó Nicomedes Santa Cruz y toda su familia; todo lo contrario; gracias a ellos actualmente me siento muy entusiasmado, motivado y escribiendo sobre el legado que nos han dejado.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, los invito al 07 de junio de 2019 (todos los meses de junio se celebra el mes de la Cultura Afroperuana, que hace conmemoración al nacimiento de Nicomedes Santa Cruz Gamarra) se celebraba en el Auditorio (Conference Hall del 10mo piso) del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), sede Miraflores, una conferencia titulada **“Conmemoración del mes de la Cultura Afroperuana 2019”** en donde uno de los ponentes era Octavio Santa Cruz (sobrino de Nicomedes Santa Cruz). Luego de su ponencia me acerque hacia él y le pregunte sobre un punto del ensayo de Milagros Carazas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos titulada **“Caitro Soto. De canto, baile y cadenas. Testimonio y cultura Afroperuana”**. Trabajo que analiza el libro De Cajón. Caitro Soto. El Duende en la música afroperuana. A continuación parte de la conversación que tuve con él:

CONMEMORACIÓN DEL MES DE LA CULTURA AFROPERUANA 2019

Conversatorio
IDENTIDAD AFROPERUANA
 Participantes: Virginia Zegarra Larroche y Octavio Santa Cruz Urquiza
 Cerro artístico con música y danza afroperuana

Además
 Exposición bibliográfica **“LEGADO DE NUESTRO AFROPERUANO”**
 Del 3 al 8 de junio
 Horario de biblioteca
 Biblioteca Estuardo Núñez - Sede Miraflores

Taller para niños
¡MÉTODOS!
 Facilitador: Jean Paul Martínez Oroquieta
 Sábado 8 de junio
 11:00 a.m.
 Biblioteca Estuardo Núñez - Sede Miraflores

7 de junio
6:30 pm
Conference Hall (10° piso)
Sede Miraflores

www.icpna.edu.pe

ICPNA

60 Contracultural: proviene del inglés “Counterculture” que significa “Cultura de oposición” y es no estar de acuerdo con el establishment, maestros, libros, técnicas, dogmas u opinión; lo que buscó Tompkins fue no conformarse con las biografías existentes (la de Nicomedes Santa Cruz y la de otros investigadores) y diligentemente en su investigación lo sustenta. Esta palabra “Contracultural” la conocí gracias a la cátedra del Polígrafo Autodidacto: Marco Aurelio Denegri Santa Gadea.



Diego C. Molina: «Estimado, en el trabajo de Milagros Carazas sobre Caitro Soto, menciona en la 13va hoja del trabajo (página 165 del archivo) indica que Augusto Ascues Villanueva, opina que el landó no existió como género; era apenas unos versos de un festejo, pero Nicomedes Santa Cruz en sus investigaciones; menciona el landó, que viene dellundú desde Angola. ¿Qué consideraciones tiene al respecto?»

Octavio Santa Cruz: «Augusto Ascues fue un gran recopilador de varias canciones criollas, pero no fue un investigador y el trabajo de Nicomedes es una de las más importantes biografías que disponemos.»


Al escucharlo, pensé: Octavio Santa Cruz desautoriza al “Señor de la Jarana”, Augusto Ascues Villanueva (aparece en la imagen de arriba), pero de igual modo, mi intención no es desestimar, su gran aporte a la Jarana⁶¹ de la vieja guardia. A veces pienso sobre el repertorio musical que se llevó luego de su deceso (sugiero buscar en YouTube “**El festejo de Belén**” que fue conducida por el Dr. José Durand Flórez donde aparece junto a un extraordinario cuadro musical como, Óscar Avilés, Abelardo Vásquez, Alicia Maguiña, entre otros).

La Marinera Limeña es una forma musical cantada que se acompaña a la guitarra y cajón. El cajón es un instrumento de percusión creado por el negro peruano (para la confirmación de ello debemos remitirnos al libro de Marco Aurelio Denegri “**Cajonística y Vallejística**”, indica [que ya en el siglo XVIII, ya se tocaba el cajón como instrumento musical de percusión...]), la estructura de la Marinera Limeña está en la coreografía de la danza, es danza de pareja y consta de cinco partes:

61 En el libro titulado *¿Habrán jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña* de Rodrigo Chocano Paredes en la página 40 indica que **Jarana** es un término usado por los cultores y criollos antiguos como sinónimo de Marinera.

Primera, Segunda y Tercera de Jarana, además de la Resbalosa y de la Fuga (pueden ser ejecutadas por dos cantores o dos pares de cantores para el contrapunto de Marinera, que es como una competencia entre parejas al contestar las marineras interpretadas por la primera pareja para ello la segunda pareja de cantantes debe usar un **amarre**⁶² para continuar la armonía de la Marinera).

A continuación una muestra (imagen perteneciente al proyecto “Jarana del Bicentenario”) de una Marinera Limeña con amarres:



TIPO B – FORMA DOBLE

| | | | | |
|-------------------|----|------------------------------|---------------|-------------|
| PRIMERA DE JARANA | V1 | OH-BAR-TO-LA-DE-MI-VI-DA | (BIS) | OCTOSÍLABO |
| | V2 | TU-CRI-A-OES-EL-QUE-CAN-TA | (BIS) | OCTOSÍLABO |
| | V3 | SOY-LA-TIE-RRA-QUE-TU-PI-SAS | (BIS) | OCTOSÍLABO |
| | V4 | YEL-POL-VO-QUE-TU-LE-VAN-TAS | | OCTOSÍLABO |
| | V1 | OH-BAR-TO-LA-DE-MI-VI-DA | AMARRE | OCTOSÍLABO |
| SEGUNDA DE JARANA | V1 | SI-ME-QUE-RES-TE-QUIE-RO | (BIS) | HEPTASÍLABO |
| | V2 | SI-MEA-MAS-TEA-MO | | HEPTASÍLABO |
| | V3 | SI-MEE-CHAS-AL-OL-VI-DO | | HEPTASÍLABO |
| | V4 | A-TO-DO-MEHA-GO | | HEPTASÍLABO |
| | V1 | SI-ME-QUIE-RES-TE-QUIE-RO | AMARRE | HEPTASÍLABO |
| | V2 | SI-MEA-MAS-TEA-MO | | HEPTASÍLABO |
| TERCERA DE JARANA | V1 | SI-MEA-MAS-TEA-MO-MA-DRE | | HEPTASÍLABO |
| | V2 | TAN-BUE-NA-MO-ZA | | HEPTASÍLABO |
| | V3 | CON-E-SA-TU-CA-RI-TA | | HEPTASÍLABO |
| | V4 | QUEES-TAN-PRE-CIO-SA | | HEPTASÍLABO |
| CIERRE | V1 | FUE-GO-DEU-NA-PA-SIÓN | REMATE | HEPTASÍLABO |
| | V2 | MI-CO-RA-ZÓN | | HEPTASÍLABO |

Como pueden cerciorar, ejecutar el canto de jarana, requiere de un delicado trabajo (sobre todo tener un gran repertorio de marineras en tu haber) para interpretarlo, porque no basta con solo cantarlo, sino que se debe respetar cada parte de las jaranas cantadas y la cantidad de sílabas utilizadas, esto me recuerda haber leído sobre Abelardo Vásquez Díaz que en la página 233 del libro **¿Habrà Jarana en el cielo?** de Rodrigo Chocano, que cuando se terminaban las jaranas para el público en la peña Don Porfirio (ubicada actualmente en el Jr. Manuel Segura 115, distrito del El Barranco, así es como se llamaba antes a este distrito), Abelardo Vásquez pasaba, miraba y decía “te quedas tú, te quedas tú, te quedas tú. El resto se va” y se quedaban jaraneando hasta las siete de la mañana (en las antiguas jaranas de salón, las marineras bailadas y cantadas duraban

62 El amarre en Marinera Limeña es la repetición de una estrofa o un verso ya cantado. Existen tres modalidades:

1. Repetición del primer verso al finalizar la primera estrofa.
2. Repetición del primer y segundo verso de la segunda estrofa después de haber cantando el tercer y el cuarto verso.
3. Introducción del segundo verso de la segunda estrofa al iniciarse el canto de la tercera estrofa. Como este es pentasílabo, se agrega una palabra bisílabo.

Para su mejor entendimiento los remito a ver los videos en YouTube titulados:

- Nicomedes Santa Cruz: Décima a La Marinera,
- Zamacueca/Marinera + Resbalosa + Fuga – “Aguardiente y vino puro...”, y
- Caitro Soto “Rey de Copas” - Guitarra: Alvaro Lagos (en lo personal, el video muestra un extraordinario performance al ejecutar el baile de Marinera por parte de Eusebio “Pititi” Sirio y Anita Peña de Zegarra)

varios días), desde mi punto de vista, el hijo de Porfirio Vásquez⁶³ hacía esto para poder ejecutar correctamente las marineras con sus respectivos adornos, amarres, caprichos, remates y término de cada Marinera Limeña

Estimados lectores con ello espero haber noticiado algunos conceptos e investigaciones del Baile Nacional del Perú, La Marinera y no importa si sea limeña, norteña o del centro; lo importante aquí es prevalecer, difundir, transmitir y seguir publicando nuestras costumbres a las nuevas generaciones, que con tanto esmero, muchas peruanas y peruanos han contribuido a enriquecer y engrandecer nuestro folklore y cultura, tan rica y diversa. Finalizó citando una célebre frase de Chabuca Granda: **“Mientras los jóvenes nos canten, seguiremos vivos”**.

63 Tanto así fue su performance en la ejecución del canto de jarana, que por más de 10 años, Abelardo Vásquez Díaz fue profesor de canto de Marinera Limeña en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

¡SAÑA A LA ZAÑA, CARAMBA! RECUPERACIÓN DE UN CANTO AFRONORTEÑO

Yim R. Sampértegui⁶⁴

*Ya se escucha el pregonar
en la plantación de caña,
de esos cantos salameros
que lo negros llaman "saña"*

Yim R. Sampértegui

RESUMEN

En el presente estudio presentamos una revisión de la evolución y características musicales de la *saña*, una expresión musical afronorteña, originaria del pueblo de Zaña. Basándonos en su estructura de las composiciones existentes, las particularidades de su ejecución y la instrumentación utilizada para su interpretación, proponemos que la *saña* es un género musical claramente definido y del cual existen tres variantes o versiones. El reconocimiento de la *saña* como un género musical apertura la posibilidad de componer nuevas piezas musicales en este género, contribuyendo a que su melodía original sea rescatada; actualmente la *saña* como género musical se encuentra extinta, por lo tanto difundir su práctica en la escena musical regional y nacional es de vital importancia para ampliar nuestro horizonte cultural afroperuano.

⁶⁴ Graduado en Neurociencias en la Universidad de Earlham en Indiana. Ha realizado estudios de Posgrado en la Facultad de Farmacia y Bioquímica de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente viene estudiando en la Escuela de Medicina de la Universidad de Buenos Aires. Ha recibido, en 2019, el Premio en Historia de la Neurociencia otorgado por la Federación Europea de Sociedades de Neurociencias. En nuestro país, recibió en el año 2020 el reconocimiento de la Municipalidad Provincial de Chiclayo, por su fundamental aporte a la riqueza multicultural y como difusor de la cultura afroperuana de Zaña.

INTRODUCCIÓN

Las expresiones musicales de los pueblos constituyen un importante testimonio de las dinámicas socioculturales entre diversos grupos étnicos. En el norte del Perú estas expresiones son el resultado de la interacción entre los esclavizados traídos de distintas partes del continente americano a servir en las casas y plantaciones del norte, la población nativa de los valles y la influencia de las tradiciones culturales españolas. La confluencia de estas poblaciones en un mismo territorio formaron, con el paso del tiempo, manifestaciones musicales propias de los pueblos del norte.

El pueblo de Zaña, en la provincia de Chiclayo, norte del Perú, constituye un importante referente en la historia y tradición musical de los pueblos afroperuanos de la costa debido a que en su territorio confluyeron las poblaciones antes descritas. Zaña, ciudad recientemente reconocida por el Gobierno Provincial de Chiclayo como “Distrito Afroperuano del Bicentenario” posee una herencia cultural de más de 450 años, llegando a convertirse en una importante urbe durante la colonia.

Con respecto al desarrollo musical de Zaña, un elemento fundamental para el desarrollo de sus expresiones artísticas fueron las chicherías. El registro de la presencia de chicherías, tal como las conocemos hoy en día en el norte del Perú, se remonta a finales del siglo XVIII y se pueden encontrar en las acuarelas del Obispo de Trujillo Baltazar Jaime Martínez de Compañón. Muchas de los testimonios y de las descripciones que se han hecho sobre los cantos y danzas de Zaña se han realizado en el contexto de las chicherías. Recientemente hemos podido recopilar el testimonio de artistas de la Guardia Vieja de Zaña quienes participaron en las antiguas jaranas de la década del 60 y quienes afirman que estos espacios eran lugares de intensa creación e improvisación de ritmos diversos y de los cuales han salido numerosos artistas que hoy forman parte de esa identidad cultural zañera.

Los ritmos afroperuanos que son practicados en Zaña han experimentado diversos procesos de evolución y desarrollo. Por un lado, encontramos ritmos originarios de la zona como el *golpe tierra o baile tierra*, el *tondero* y la *saña*, así como también podemos señalar la existencia de ritmos afroperuanos cuya presencia en Zaña data de mediados del siglo XX como el *festejo* y el *son de los diablos*, que son también practicados hoy en día por los artistas zañeros. De las expresiones musicales aquí señaladas, la *saña* es quizá la que menos se ha explorado a nivel musical y danzario.

Hoy en día la *saña* como género musical es poco reconocida, existiendo solo como un canto en la cultural popular nacional y local. En el presente estudio, haciendo un análisis de la evolución y las características musicales de la *saña* planteamos que esta constituye un género musical en sí mismo con características definidas y propias.

LA PRESENCIA DE LA SAÑA EN ZAÑA

La historia de la *saña* y de su evolución musical es una historia fascinante. Existen dos piezas de información que nos brindan algunos

detalles sobre su origen. Por un lado, encontramos el testimonio del escritor José Mejía Baca (1912-1991), quien en un artículo periodístico publicado el 30 de enero de 1938 titulado “La Saña”, recoge sus observaciones de una jarana zañera; presentamos parte del artículo a continuación:

“Se reunían diez o doce personas. Los que cantaban permanecían de pie. Los demás sentados. El único instrumento —si cabe tal denominación— era el checo. Estaba hecho de la misma madera que el pote y en la misma forma. El checo en aquella época se utilizaba como medida de maíz. El que usaban los negros para la **saña** era generalmente la medida de un almud [...]”⁶⁵

En el artículo publicado por José Mejía Baca podemos encontrar referencias a la práctica de la *saña* en Zaña; si bien la descripción presentada no es una descripción directa de la *saña*, la referencia que se hace de este ritmo en el artículo nos permite inferir que se practicaba en las primeras décadas del siglo XX en Zaña y que quienes la practicaban eran afrodescendientes. Que la referencia sea hecha por José Mejía Baca en el contexto del *checo* también nos permite obtener información sobre la organografía utilizada para la interpretación de la *saña*. Sobre sus características musicales y los instrumentos utilizados en la *saña* hablaremos más adelante.

Otra de las piezas de información que tenemos respecto a los orígenes de la *saña* y de su relación con el pueblo de Zaña, proviene del trabajo realizado por el Dr. Luis Rocca Torres sobre la trayectoria de Manuel Quintana Olivares, *Canario Negro*, uno de los mayores exponentes del canto de jarana y marinera limeña. De la investigación realizada por Rocca Torres se desprenden algunas hipótesis sobre la procedencia de la *saña* y su llegada a la capital. De acuerdo con lo expuesto en su libro “Luces y Enigmas de Manuel Quintana, Canario Negro”, Manuel Quintana poseía un repertorio musical bastante amplio, que incluía diversas expresiones musicales y ritmos del norte como *sañas*, *tonderos* y *cumananas*,⁶⁶ lo que indica que era un gran conocedor de la cultura musical norteña.

Rocca Torres plantea que Manuel Quintana se familiarizó con los ritmos norteños durante las visitas que el Canario Negro realizó a Lambayeque y Zaña; sobre el período en el que este pudo haber escuchado la *saña* existen dos opiniones: el decimista e intelectual afroperuano Nicomedes Santacruz Gamarra (1925-1992) señala que el Canario Negro pudo haber aprendido la *saña* en Zaña a finales del siglo XIX, mientras que la célebre cantante peruana Alicia Maguiña (1938) señala que el Canario Negro pudo recoger la *saña* a finales del siglo XX. Con este nuevo repertorio Manuel Quintana retorna a Lima, y su llegada marca el comienzo de la transformación de la *saña*. Manuel Quintana difunde los ritmos norteños en jaranas y callejones introduciendo en el escenario musical de la capital a la *saña*.

65 Mejía Baca, José. “La Saña”. Diario *El Comercio*. Lima, 30 de enero, 1938. p. 11.

66 Rocca Torres, Luis. *Luces y enigmas de Manuel Quintana “Canario Negro”*. Museo Afroperuano de Zaña. Junio, 2016. p. 106-107.

EVOLUCIÓN DE LA SAÑA (1910-1990S)

La *saña* que recogió y que luego fue llevada a Lima por el Canario Negro ha sufrido diversas modificaciones a lo largo del tiempo. Si nos detenemos a analizar las características de esa *saña* original podemos concluir de que dista mucho de la versión de la *saña* actual. Esta *saña* de principios del siglo XX es quizás el registro más antiguo que existe de esta expresión musical; existe un registro de audio hecho público por el investigador Darío Mejía donde se puede escuchar al Canario Negro interpretar esa versión de principios del siglo XX. Esta *saña* de principios de siglo XX, se caracteriza por ser de corta duración, de ritmo rápido, una característica que comparte con los *baile tierra* de Zaña.

Con la llegada de la *saña* a Lima diversas versiones comienzan a hacerse populares entre los artistas de la capital. En 1917, el dúo Saéz y Almenerio graba el tema "Amor Ajeno", inicialmente categorizado como *tondero*, pero que por sus características musicales es indudablemente una *saña*. Esta versión de 1917 mantiene ciertas características de la *saña* original, como su estructura y ritmo. En las siguientes décadas aparecen versiones de la *saña* donde comienza a enlentecerse en las estrofas, manteniendo el frenetismo de la fuga; de esta época destaca la versión de Filomeno Ormeño y las Estrellitas de 1938, para esta época la música de la *saña* ya había sido trasladada al pentagrama y algunas estrofas se comenzaron a volver mas populares. La *saña* también incursionó, adaptada en otros ritmos, en producciones cinematográficas como *Legends of the Sun Virgin* donde Ymac Sumac interpreta su versión de la *saña* con distintivos ritmos tropicales.

En la década de los 60 aparecieron diversas versiones de la *saña*; Nicomedes Santacruz presenta su versión de la *saña* en 1964 en su producción *Cumanana*, donde establece una estructura rítmica que ha perdurado como la versión canónica de la *saña*: de introducción lenta y fuga frenética; en 1965 Jesús Vásquez presenta su versión de la *saña* que incluye arreglos para los coros y que continúa con esta marcada estructura musical ya expuesta anteriormente por Nicomedes Santacruz. En 1967, Alicia Maguiña, discípula de Manuel Quintana, presenta su interpretación de la *saña* basada en lo transmitido por el Canario Negro, pero en nuestra evaluación dista mucho de la versión original de la *saña*; si bien es una propuesta distinta a las anteriores de la década del 60, es algo lenta y con un acompañamiento distinto al de versiones más tempranas de la *saña* y distinta a los ritmos tradicionales norteños (considerando que la *saña* es un ritmo tradicional afroñorteño).

Entre las décadas del 70 y del 90 aparecieron otras versiones de la *saña* que exploran este ritmo con influencias más africanas con respecto a la percusión; de este periodo destacan la versión de 1979 de Eva Ayllón y la de 1997 de Susana Baca. En 1980, la agrupación Alma Zañera, de Zaña, interpreta la *saña*, dicha interpretación recoge elementos de las versiones de la década de los 60. Esta última versión es el único referente de la *saña* que existe en la actualidad; es la versión más conocida de esta expresión musical y la que es interpretada comúnmente por los diversos grupos artísticos regionales y nacionales.

CARACTERÍSTICAS MUSICALES DE LA SAÑA

De lo anteriormente expuesto hemos identificado tres variantes en la interpretación de la *saña*. Una primera *saña* es aquella recogida por el Canario Negro entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Una segunda versión es la interpretada por el dúo Sáez y Almenerio en la segunda década del siglo XX, y una tercera versión es aquella que recoge las versiones de Nicomedes Santacruz y Jesús Vásquez y que es la que goza de amplia popularidad hoy en día. El criterio utilizado para escoger estas 3 versiones como características de la *saña* se basa en (1) el valor histórico que las dos primeras versiones tienen, al ser las más antiguas, y (2) la popularidad de la que goza la versión de los años 60. Las tres versiones, más allá de las diferencias que poseen en el tiempo de ejecución, comparten estructura musical similar. Podemos entonces afirmar que existen tres variantes en la interpretación de la *saña*.

Tiempo, duración y estructura

Como ya hemos señalado, nuestras tres versiones de este género comparten la misma estructura en su composición: la *glosa* (*copla o cuarteta*), que es una expresión literaria española y que forma parte de nuestra tradición literaria norteña, el *dulce*, que representa una transición entre la *glosa* y la *fuga*, y una *fuga* que suele contener los versos “*al lundero le da*”. Aunque las tres versiones comparten la misma estructura, estas tienen variaciones en el tiempo de ejecución, siendo unas más rápidas que otras. La *glosa* se interpreta en 130, pudiendo también ser libre en aquellas *sañas* más lentas y que son cantadas sin un tiempo determinado; el tiempo de la *fuga* varía entre 130 y 160. La *saña* se canta en tono mayor, siendo esa una característica fundamental de esta expresión musical.

Letras y métrica

La temática de la *saña* es variada. Esta expresión musical ha sido relacionada con *glosas* de tipo anticlerical, las cuales abundan en las distintas *sañas* que se conocen hoy en día, pero también es importante mencionar que en sus letras podemos también encontrar alusiones al amor pícaro, a episodios históricos y a elementos del entorno, como los conventos religiosos y la naturaleza. La *glosa* está compuesta por versos octosilábicos, una característica que se mantiene en las tres variantes de la *saña*; el *dulce*, que como hemos señalado es la transición entre la *glosa* y la *fuga*, está compuesta por dos versos de arte mayor, de doce sílabas métricas (es probable que estos versos formen en realidad una composición estrófica denominada “seguidilla”, sobre esto ahondaremos en una próxima oportunidad) mientras que la *fuga* se conforma por la repetición del verso “*al lundero le da*”, un verso de arte menor, de 7 sílabas métricas; la *fuga* en sus versiones más tempranas no incluía la palabra *saña*, como hoy en día se acostumbra cantar en la versión de Alma Zañera. A continuación presentamos algunos ejemplos de letras y estructuras de las tres variantes aquí discutidas presentes en la *saña*:

Saña, c. 1910

Interpreta: Manuel Quintana, Canario Negro

Audio: Darío Mejía

Glosa

| | |
|----------------------------|-----|
| Vino que del cielo vino | 8sm |
| tú me tumbas, tú me matas, | 8sm |
| tú me tumbas, tú me matas, | |
| tú me haces andar a gatas | 8sm |
| pero yo siempre te empino, | 8sm |
| pero yo siempre te empino, | |

Dulce

| | |
|-------------------------------------|------|
| Dime de dónde vienes a estas horas, | 12sm |
| vengo de la pampa de segar toto... | |
| y de segar totora, | |

Fuga

| | |
|-------------------------------|-------------|
| <i>Al lundero le da, juju</i> | 7sm (6sm+1) |
| al lundero le da, | |
| al lundero le da, juju | |
| al lundero le da | |

Esta *saña* posee una glosa de tipo anticlerical, en la que se combinan elementos sagrados como el cielo y el vino utilizado en la celebración de la misa con la picardía del hombre se entrega a los placeres del alcohol. Es importante recalcar que expresiones como “de segar toto..” y “juju” presentes en el *dulce* y la *fuga* respectivamente, son parte de la improvisación y espontaneidad del intérprete. Notemos que la versión del Canario Negro no incluye la palabra *saña*.

Saña a la Zaña, ¡Caramba!, 2020

Letra: Yim R. Sampértegui

Glosa

| | |
|----------------------------|-----|
| Saña a la saña, caramba, | 8sm |
| y a la zamba, zambacueca | 8sm |
| y a la zamba, zambacueca, | |
| que quiere llevar mi negro | 8sm |
| bizcochitos de manteca, | 8sm |
| bizcochitos de manteca, | |

Dulce

| | |
|---------------------------------------|------|
| ay! pa mi Santa Clara, la hierbabuena | 12sm |
| pa' mi Santa morena, clavo y canela, | 12sm |
| a lundero le da | |

Fuga

| | |
|------------------|-------------|
| A lundero le da, | 7sm (6sm+1) |
| clavo y canela, | |
| a lundero le da | |
| a lundero le da, | |
| clavo y canela, | |
| a lundero le da | |

La temática de esta *saña* alude a situaciones que tienen que ver con las expresiones culinarias y que se mezclan con temática religiosa haciendo alusión a dos santas. La fuga de esta *saña*, que sigue el patrón de la *saña* de 1917 interpretada por Sáez y Almenerio, añade un verso que repite parte del dulce, en este caso “clavo y canela”, esta es una variación interesante, que reemplaza a la palabra “*saña*” de versiones más posteriores.

Zaña, 1980s

Interpreta: Alma Zañera

Glosa

| | |
|-----------------------------|---------------|
| Acaba de dar acaban | 8sm |
| reloj de la catedral | 8sm (7sm + 1) |
| reloj de la catedral | |
| que quiero contar las horas | 8sm |
| que ausente mi amor está | 8sm (7sm + 1) |
| que ausente mi amor está | |

Dulce

| | |
|--|------|
| Dime de dónde vienes que son las cinco | 12sm |
| vengo de oír la misa de San Francisco | 12sm |

Fuga

| | |
|-------------------------------|-------------|
| Al lundero le da, | 7sm (6sm+1) |
| al lundero le da, | |
| al lundero le da, <i>saña</i> | |
| al lundero le da, | |

Esta es la versión más popular y que es cantada por los grupos musicales en el norte y a nivel nacional. Tiene una temática religiosa, de amor pícaro, y se caracteriza por la lenta ejecución de la *glosa* con el progresivo aumento del tiempo desde el *dulce* hasta la *fuga*.

Del análisis de la estructura musical de estas *sañas* podemos deducir que con el paso del tiempo la *saña* fue adquiriendo cada vez una

cadencia más lenta en la *glosa*, las causas para el enlentecimiento de la *saña* aún siguen siendo debatidas, pero algo que podemos afirmar de nuestras observaciones, es que este fenómeno de enlentecimiento en la interpretación es común también en otros géneros como el *tondero*. Los *tonderos* de principios de siglo XX son mucho más rápidos, en comparación al *tondero* que hoy se baila y que justamente tiene como característica diferencial de otros géneros la lentitud de su cadencia; nos encontramos preparando un estudio más amplio al respecto.

Instrumentos musicales y contexto de ejecución

El análisis de la instrumentación utilizada para la ejecución de la *saña* nos permite también explorar las relaciones de la *saña* con otros ritmos norteños. Del testimonio presentado por Juan Mejía Baca podemos deducir que la percusión del *checo*, calabazo redondo con una apertura rectangular en uno de sus lados y que es percutido con las manos, era el instrumento utilizado para acompañar a la *saña*. El *checo* ha sido el instrumento de percusión utilizado para acompañar el *baile tierra* y el *tondero* antiguo de Zaña, ritmos afronorteños que comparten características de composición con la *saña*. Hoy en día es común acompañar la *saña* con el *cajón*.

Es muy probable que la *saña* haya sido interpretada en las antiguas chicherías zañeras considerando su ritmo pícaro, alegre y saleroso, el canto de la *saña*, como el de otros ritmos norteños, puede haber sido ejecutado por un cantante con respuesta de un coro acompañando con las palmas; es probable que este también haya sido acompañado por la guitarra o el arpa, ambos instrumentos presentes en las descripciones de antiguas jaranas; el Canario Negro al interpretar la *saña* tal como la había escuchado a principios del siglo XX utiliza un rasgueo muy característico de los ritmos norteños y muy común entre los guitarristas y músicos de las jaranas zañeras antiguas, estas características son también recogidas por José Clodomiro Soto⁶⁷ en un testimonio de finales del XIX sobre una jarana en Zaña.

LA SAÑA COMO GÉNERO MUSICAL

En líneas anteriores hemos presentado una revisión de las características musicales, de composición y estructura, de métrica y temática, y de organografía de la *saña*. Con estos elementos tenemos suficiente respaldo para asegurar que la *saña* es un género musical de interpretación propia y distintiva. Si bien comparte características musicales con ritmos como el *tondero* y el *baile tierra* o *golpe tierra*, la *saña* posee una melodía muy definida que lo distingue de esos ritmos afronorteños. Existe el planteamiento de que la *saña* es un *baile tierra*, pero es necesario que esta noción sea revisada. De nuestros estudios sobre las características del *baile tierra* o *golpe tierra* de Zaña, podemos afirmar que los registros que se tienen de este ritmo zañero pueden ser clasificados

⁶⁷ Soto, José C. "Notas sobre Zaña". *La Integridad*. 26 de mayo, 1894.

en 4 categorías con respecto a su métrica y a su melodía; ninguna de los *baile tierra* presentes en esa categoría se asemeja a la melodía de la *saña*. Por otro lado, la gran mayoría de los *baile tierra* de Zaña se ejecutan en tono menor, no siendo este el caso para la *saña*. En tal sentido lo que proponemos es que tanto la *saña*, como los *baile tierra* o *golpe tierra* y el *tondero* pertenecen a una categoría mayor denominada *bailes de tierra*, una categoría que abarca distintos géneros musicales practicados por las poblaciones afronorteñas en los campos. En tal sentido, la *saña* es un género musical, parte de una categoría de cantos y danzas afronorteñas denominados *bailes de tierra*.

EL PROCESO DE RECUPERACIÓN DE LA SAÑA COMO GÉNERO MUSICAL

Recuperar y reinsertar un género musical en la escena artística local y nacional representa un reto de grandes dimensiones. Por un lado este proceso debe estar acompañado de un plan de fortalecimiento de la identidad cultural local que permita educar a la comunidad sobre las tradiciones musicales y culturales del pueblo de Zaña. Por otro lado es necesario un proceso de sistematización de la *saña*, donde se apueste por un estudio formal de la *saña* que permita que esta sea reconocida como género musical y no sólo como un canto tradicional; como hemos señalado, este género musical posee tres variantes en su interpretación, cuya diferencia fundamental está en el tiempo de ejecución (algunas más lentas que otras), además es preciso señalar que la tercera variante es la más popular entre los pobladores y grupos musicales de Zaña y a nivel nacional, lo que implica un trabajo más arduo con respecto a las otras dos versiones; aún así, la promoción de todas las variantes señaladas es importante porque contribuye a afianzar la versatilidad de género. Es importante promover la creación de nuevas propuestas musicales, generando nuevas letras y explorando la posibilidad de nuevas melodías que respeten lo parámetros de la *saña* y que puedan aportar al afianzamiento, práctica y difusión del género. Nosotros hemos explorado estos escenarios creando y ensayando nuevas propuestas de letra y acompañamientos para la *saña* retomando la percusión del checo y difundiendo estas propuestas en plataformas virtuales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La *saña* es un género musical afronorteño, tradicional del pueblo de *saña*, que se caracteriza por poseer una estructura compuesta de una *glosa*, un *dulce* y una *fuga*. Es de temática anticlerical y picaresca, de cadencia rápida y alegre, típica de los cantos de jarana zañeros de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y cuya organografía está compuesta por el *checo* o el *cajón*, la *guitarra*, las *palmas*, que se canta en tono mayor por un cantante acompañado de coros. Este género musical posee actualmente tres variantes cuya diferencia fundamental radica en

el ritmo. El rescate de este género musical permite ampliar el horizonte cultural de los ritmos afroperuanos de la costa norte del Perú, así como también contribuye al fortalecimiento de la identidad local y nacional de la comunidad afroperuana.

BIBLIOGRAFÍA

MEJÍA BACA, José

1938 "La Saña". Diario *El Comercio*. Lima, 30 de Enero.

ROCCA TORRES, Luis

2016 *Luces y enigmas de Manuel Quintana "Canario Negro"*. Museo Afroperuano de Zaña. Junio, 2016. p. 106-107

209 *Renace el checo: antiguo instrumento de percusión afroperuano*. Museo Afroperuano de Zaña. Noviembre, 2009. p. 11.

SOTO, José C.

1894 "Notas sobre Zaña". *La Integridad*. 26 de Mayo.

TONDERO MORROPANO: APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN AFROPERUANA

Agustín Huertas⁶⁸

Camila Daniel⁶⁹

INTRODUCCIÓN

Expresiones culturales como el baile y la música han desempeñado un rol central en la formación de la identidad nacional peruana. Más allá del proyecto nacional hegemónico, centralizado políticamente en Lima y culturalmente en expresiones como la marinera norteña, muchas otras componen la diversidad de la vida social y cultural peruana. Las múltiples expresiones culturales existentes en el Perú también evidencian las diferentes dimensiones de poder que estructuran la sociedad peruana, entre ellas, las jerarquías raciales. Ellas atribuyen a las poblaciones más lejanas a la blanquitud un lugar de subalternidad y al mestizaje — biológico y cultural— una estrategia de dominación (De la Cadena, 2006; Segato, 2010). En este contexto, las poblaciones afroperuanas enfrentan una ambigüedad. De un lado, ellas han logrado el reconocimiento como parte de nación peruana por su aporte cultural, como por ejemplo el cajón en la música criolla. Sin embargo, los afroperuanos siguen luchando para alcanzar reconocimiento también como actores políticos y ciudadanos

68 Activista afrodescendiente y docente Morropano. Investigador del Tondero y Cumanana. Promotor del desarrollo de la población afroperuana y de sus prácticas culturales. Impulsor del reconocimiento de Morropón como comunidad afroperuana. Actual presidente del Movimiento Nacional Francisco Congo. Escritor de décima y cumanana. Miembro del CONEIB del Ministerio de la Cultura. Ha sido reconocido como Personalidad Meritoria de la Cultura, distinción otorgada por el Ministerio de Cultura y declarado Hijo Predilecto del Distrito de Morropón por el Gobierno Municipal.

69 Profesora de la Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Post-doctora por la Morgan State University. Doctora en Ciencias Sociales (PUC-Rio). Maestría en Ciencias Sociales (UERJ). Investigadora del Núcleo Interdisciplinar de Estudos Migratórios (NIEM). Desde 2011, investiga el campo de la inmigración peruana en Brasil y en los EEUU, las relaciones étnico-raciales en contextos transnacionales y danzas folklóricas latinoamericanas.

(Benavides, Torero, Valdivia, 2007), sujetos que producen conocimientos que resisten a las opresiones materiales y simbólicas.

El Tondero es un complejo cultural que tiene sus orígenes en el norte del Perú, particularmente en diferentes zonas de los departamentos de Tumbes, Piura, Lambayeque y La Libertad, compuesto por influencias europeas, indígenas y africanas (Rocca, 2010). Como complejo cultural, él está compuesto por una gama de expresiones culturales al rededor de la música y el baile. El Tondero como baile es tradicionalmente realizado por un hombre y una mujer que realizan desplazamientos circulares para acercarse y alejarse. Durante el baile, los dos mantienen las rodillas semi-flexionadas, el torso proyectado para adelante, el pecho abierto juntando las escápulas. La pareja baila sin zapatos, acompañados por un pañuelo blanco en su mano derecha. El varón tiene como parte de su traje un sombrero de paja. El Tondero remite al galanteo de un hombre hacia la mujer. Ellos se acercan, pero la mujer, pícara, escapa. La pareja se comunica en el baile con cadenciosos y vigorosos movimientos de pies y cadera, juntamente con la elegancia asertiva de los movimientos de pañuelos. Musicalmente, el Tondero es tocado clásicamente con guitarra y cajón. Su letra históricamente está asociada a los versos de la Cumanana. El Tondero tiene variaciones regionales tanto en la forma como es practicado, como en la historia de sus orígenes. En el departamento de Lambayeque, por ejemplo, la historia del Tondero y su práctica en la actualidad está vinculada a otros ritmos locales con reconocida participación africana, como la marinera lambayecana y el golpe tierra (Almonacid, 2019). En 1993, el Tondero fue declarado patrimonio de la nación. Morropón nombrada como su cuna y capital y el día 29 de octubre el día del Tondero.

En este trabajo, analizaremos el Tondero Morropano a partir del trabajo desarrollado por el Comité de Promoción y Difusión del Tondero Morropano, su contribución para el reconocimiento de la historia afroperuana en la región y su transmisión a las nuevas generaciones. Este análisis se origina del trabajo de investigación realizado por el historiador Agustín Huertas y el trabajo de campo etnográfico desarrollado por la antropóloga brasileña Camila Daniel con tonderistas en Lima, Morropón, Piura, Chiclayo y Monsefú. Este trabajo se justifica por reconocer las producciones culturales, como la música y la danza populares, como espacios de producción de conocimientos contra hegemónicos, afroperuanos, que desafían los conocimientos académicos formales que invisibilizan a los afroperuanos como sujetos autónomos. Este trabajo también demuestra los esfuerzos de tal comunidad para transmitir estos conocimientos a las nuevas generaciones y, así, reconstruir una identidad local morropana que tiene al Tondero como una de sus expresiones. Además, este trabajo también enseña las posibilidades de colaboración entre investigadores afrodescendientes latinoamericanos en una perspectiva transnacional y decolonial.

A continuación se presenta la transcripción de la ponencia presentada, además de los comentarios de Pierr Padilla,⁷⁰ moderador de la mesa.

70 Artista y gestor Cultural.

Camila Daniel:

Mi ponencia no va ser una ponencia tradicional. Quería explicar un poco el contexto. Yo preparé un video para enseñarles el trabajo de campo que hice en Morropón en febrero de 2019. Este video que les voy a enseñar es la entrevista con el Sr. Agustín Huertas, un docente en Ciencias Sociales morropano, activista afroperuano que ha sido parte del Grupo de Trabajo de la Población Afroperuana. Yo le invité para preparar conmigo esta ponencia. Me pareció lo más justo enseñarles al Sr. Huertas explicando. Yo personalmente tengo mucho interés en el Tondero, pero hay pocos registros del baile y de sus conexiones afroperuanas. Voy a enseñarles el video y si alcanza el tiempo, yo comento algo más.

Video: Tondero Morropano Apuntes sobre la participación Africana

El Tondero es una expresión cultural del norte del Perú con influencias indígenas, españolas y africanas. En Morropón, el Tondero es una importante referencia para el reconocimiento de la afroperuanidad. El Tondero Morropano rescata la historia de los africanos en la región.

EL TONDERO COMO EXPRESIÓN MUSICAL

Agustín Huertas:

Con la lapa, el fruto de un vegetal como una calabaza grande. A esa calabaza le cosían un cuero de chivo, de cabra... Le cosían, lo templaban y era como una tambora y empezaban a golpear ahí. Lo acompañaba el arpa. Más tarde, ya viene el cajón y luego la guitarra. Pero al principio, (el Tondero se tocaba con) arpa y lapa. Luego se cambia el arpa por la guitarra y se cambia la lapa con el cuero del chivo por el cajón.

DÉCIMA Y CUMANANA: LA HISTORIA POÉTICA DEL TONDERO

Agustín Huertas:

La Décima y la Cumanana están conectadas porque en los inicios eran las cuartetos, que vienen a ser las Cumananas las que se cantaban para dar lugar a la letra... la Cumanana que es un género poético, épico popular y que es popular porque nace con la gente del pueblo que muchas veces no sabía ni leer ni escribir. Esa gente no fue a la escuela, ni mucho menos a la universidad para conocer musicalidad y esas cosas, pero tenía un gran poder imaginativo y podía ir hilvanando sus ideas... Tan pronto que, en segundos, construían una cuarteta, que viene a ser cuatro versos y además de ser octosílabo, tenía rima y emitía un mensaje. La Cumanana es del momento: es un dime que te diré. Por eso se dice que la Cumanana es de contrapunto: tú me preguntas yo te respondo. Pero también hay las famosas Cumananas que es un monólogo, cuando es de una sola persona. Esas Cumananas en monólogo eran las que se usaban como letra de los Tonderos al principio.

La Cumanana se dice que nace al igual que el Tondero, con la llegada de los africanos que fueron traídos por los españoles al Perú para que trabajen como esclavos en las haciendas. Eso data de muchísimo tiempo. El Tondero tiene un poco más de 240 a 280 años. Entonces más o menos en la fecha de 1780 ya se bailaba Tondero y ya se cantaban las Cumananas. Porque no solamente la Cumanana se recita sino se canta.

— **El tucuyo:**

Es un traje muy sencillo, hasta se podría decir ordinario. No es un traje de una tela que cueste mucho. Es un traje muy corriente y eso por que? Como dije, (el Tondero) nació con los negros esclavos, entonces los negros no tenía ningún pago por el trabajo realizado durante el día. Cuando tuvieron la oportunidad de adquirir tela para su vestimenta, usaban la más corriente, la más barata. Por eso es el tucuyo. Hasta ahora se mantiene. Se mantiene porque un grupo de morropanos como el Zully estamos integrando el grupo del Comité del Tondero. Estamos diciendo que: “no, no se cambie, que ese tiene que ser la misma vestimenta”. Y vamos a tener que seguir luchando para mantenerlo.

— **Quimba y salero: así se baila el Tondero**

En el baile, el Tondero se caracteriza por el coqueteo elegante del hombre hacía la mujer. El baile representa la vida en el campo. La participación africana en el baile no está tan investigada como en la música. En Lambayeque, se afirma que el Tondero tiene conexiones con el Golpe Tierra. En Morropón, algunos tonderistas difusores del Tondero definen el aporte africano en el baile como la “quimba” el “salero” y la picardía”.

Estudios comparativos entre el Tondero e otros bailes afroperuanos pueden contribuir para el reconocimiento del aporte africano, también en el repertorio corporal del baile; por ejemplo, los movimientos de caderas, presentes en otros bailes afrodiaspóricos, como la Zamacueca.

Agradecimientos:

Al Comité de Promoción y Difusión Tondero Morropano, familia Ochoa, familia Jiménez, Asociación Cultural Tondero Piuranidad. Pró-reitoria de Extensão – UFRRJ.

Pierr Padilla:

Definitivamente muy pero muy bien, muy interesante, cuando uno escucha el Tondero es innegable la presencia afro y la gran influencia que hubo en su música, el Tondero en mi caso, al menos activa la fibras más finas que tengo e inmediatamente me provoca bailar.

Camila Daniel:

Lo que me impresiona del Tondero, yo tuve la misma sensación cuando lo conocí en Río. El Tondero es un ritmo en el que necesariamente sí se reconoce que hay mezclas y como estas mezclas forman parte de un proyecto nacional que borra la posibilidad de que nosotros conozcamos

exactamente cómo cada grupo, sobre todo los racializados, han contribuido para existir estos ritmos. Para mí, no me parece casualidad que no podamos saber exactamente cuáles son las contribuciones indígenas y afroperuanas en el Tondero. A la vez, yo entiendo que la cultura se construye en los intercambios. Lamentablemente en estos intercambios también hay relaciones de poder y en la historia de todos los países de América Latina, el mestizaje es una forma muy poderosa de borrar y quitarnos las posibilidades de saber cómo los africanos han aportado en nuestras culturas. En el caso de los indígenas, en el caso de Perú, sí se puede reconocer más, pero estos ritmos que son mezclados es mucho más difícil. Me parece que esto es parte de la tecnología de blanqueamiento y de alguna manera lo que también me impulsa a entender cuáles son los aportes africanos en el Tondero y en el baile.

Me parece importante decir que el Tondero tiene diferentes historias en cada región. Estas construcciones culturales en el baile y en la danza han sido construidas en las relaciones que habían en cada lugar. Por ejemplo, en Lambayeque, la gente que yo he conocido —en Chiclayo y Lambayeque— entienden el Tondero como parte del Golpe Tierra y con la Marinera Lambayecana; en el caso morropano, existe un grupo, que está reunido con el Comité de Promoción y Difusión del Tondero Morropano, que reivindica las raíces africanas del Tondero como sus principales raíces. Esto me parece muy poderoso y a la vez muy interesante...

Cuando finalmente se reconoce el Tondero, casi siempre la referencia que tiene la gente (...) es el Tondero Piurano. Entonces, en Morropón, se está reivindicando la existencia de su Tondero específico porque tiene que ver con la historia de Morropón... Sobre el baile, yo sigo con muchas cuestiones. Soy practicante amateur de Tondero y estoy empezando a tomar clases de Landó, hay algunos pasos que lo siento muy similares. No tengo pruebas, pero creo que nos toca pensar estas conexiones corporales. En el caso de la diáspora africana, el cuerpo es un espacio muy poderoso de producir y conservar conocimiento que no nos han permitido llevar de otras maneras. Por eso estoy aquí, con mucho más preguntas que respuestas.

Pierr Padilla:

Has dicho algo bastante interesante refiriéndote al mestizaje. Efectivamente, el mestizaje actualmente sirve como una bandera de estudios para muchos que ha realizado estudios muy importantes. Tengo varios amigos que han desarrollado un proyecto en función del mestizaje pero en sus inicios sirvió para civilizar el aporte afrodescendientes en muchos casos y también el aporte andino. El aporte andino estuvo muy arraigado siempre a los peruanos originarios, entonces a supervivido a pesar de esta búsqueda de incivilización. Sin embargo, los afroperuanos si han sido fácilmente reemplazados por el mestizaje. En ese camino podemos encontrar la música criolla. Se niega, o en muchos casos se habla de un poco del aporte de lo afroperuano a partir de la introducción del cajón. Pero desde mi sentir, desde las pocas investigaciones, de los

pocos estudios que he hecho pues uno se puede dar cuenta que el aporte afrodescendiente estuvo presente siempre en esta reconstrucción de la música criolla en el Perú, en esta reconstrucción del vals en el Perú, es bastante interesante ese punto de vista.

Definitivamente he quedado bastante encantado con tu ponencia y seguramente vamos a estar en contacto con Camila para seguir conversando acerca del tema.

REFERENCIAS

ALMONACID, Melvi

2019 Entrevista concedida a Camila Daniel. 23 de febrero del 2019.

BENAVIDES, Martín; TORERO, Máximo; VALDIVIA, Néstor

2017 "Exclusión, identidad étnica y políticas de inclusión social en el Perú: el caso de la población indígena y la población afrodescendiente." *Investigación, políticas y desarrollo en el Perú* 1: 603-667, 2017.

DE LA CADENA, Marisol

2006 "¿son los mestizos híbridos? las políticas conceptuales de las identidades andinas". *Humanística*. 61 (1): 51-84, 2006. Disponible em http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072006000100003&lng=en&nrm=iso, acceso em 13 de janeiro de 2020.

MENDOZA MONASTERIO, Víctor

2010 *La historia del tondero: origen, influencias, elementos y partes fundamentales*. Piura, 2010.

SEGATO, Rita L.

2010 "Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje". *Crítica e Emancipação, s/ n.:*11-44, 2010. Disponible em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/166>, acceso em 7 de outubro de 2019.

ROCCA, Luis

2010 *Herencia de esclavos en el norte de Perú: cantares, danzas y músicas*. Lima: CEDET, 2010.

TONDERO PIURANIDAD - Asociación cultural

<https://www.youtube.com/channel/UCDhkwKmFX15vOWAU-wEjpw/videos>. Aceso en 5 de junio de 2020.

SIGUIENDO LOS RASTROS DE LA CANCIÓN INFANTIL TRADICIONAL EN LA COSTA PERUANA

Luciano Tarsetti⁷¹

INTRODUCCIÓN

La razón de esta investigación tiene fundamento en la búsqueda personal de música folklórica para niños, que es parte del acervo cultural de cada pueblo en la costa peruana.

La música costeña está fuertemente asociada con la música afroperuana y la música criolla. Algunos ejemplos de estos géneros (que corresponden a músicas y sus respectivas danzas) serían el festejo, las marineras limeñas y norteñas, vals, tondero, polca, pregón, panalivio, lamento, landó, baile tierra, entre otros (Tompkins, 2011).

Esta búsqueda viene a partir de algunas preguntas casi inevitables que nos cuestionamos los docentes de música cada vez que nos involucramos en algún acto escolar donde se presentarán los estudiantes interpretando canciones instrumentadas:

- ¿Por qué no tenemos un repertorio amplio de música infantil que sea netamente de la costa?
- ¿Por qué nos acostumbramos a difundir esta música solamente en el marco de ciertas efemérides?
- ¿Existen canciones para niños que no sean aquellas adaptaciones de temas folklóricos donde se habla de la vida adulta?

La finalidad del mismo trabajo, por lo tanto, es mostrar y analizar

⁷¹ Investigador y docente de música. De nacionalidad argentina, viene radicando en Lima y trabaja en varias instituciones educativas, enseñando percusión latina, con especial énfasis en la afroperuana.

Dentro de sus obras se encuentran el cancionero "Hatajo de Negritos" (2018), cancionero "Entrada Virgencita de Guadalupe – Saya Afroboliviana" (2015) y El bombo legüero y las leyendas santiagueñas (2014).

el trabajo de composición musical-didáctica realizado por profesores de música que usaron como ritmos y melodías de las danzas y cantos de la costa peruana para abordar la alfabetización musical, la percepción de identidad cultural, la socialización y las dinámicas recreativas.

Para entender este trabajo, presento la definición de *folklore*, que está basada en las concepciones de José María Arguedas y William Thoms (Porcari, 2001; Molina, 2018).

El folklore se refuerza en la tradición de un pueblo y es sublimada en danzas y canciones que manifiestan el orgullo y la importancia de los distintos elementos que le son intrínsecos (fiestas, artesanías, tradición oral, etc.). Si el folklore sólo se puede dar en el lugar de los hechos y los docentes damos clases impartiendo estos contenidos fuera del lugar de origen, el producto se convierte en una proyección o una representación, es decir, se va *aclimatando* al lugar donde va a surgir la nueva experiencia. Es como un cuento tradicional que a medida que viaja de boca en boca recibe elementos nuevos de quien lo vuelve a relatar. En el aula, según mi experiencia, los profesores traemos elementos del folklore y los presentamos contextualizando las actividades a través de materiales sonoros y táctiles para que los niños reciban estímulos que les permita relacionarse con el contexto real.

Según Baca (2013), el Perú es un país donde lo *afro* se ha concentrado en el litoral marino por la trata de esclavos traídos forzosamente de África por los europeos, asentándose en cabeceras de distritos (Piura, Lambayeque, Lima, Ica) que usufructuaban el mar como actividad principal. Esta violenta migración se dio a cabo para generar fuerza de trabajo gratuita en las plantaciones de caña de azúcar, algodón, en la actividad minera y para la servidumbre de las clases altas. El interés por la recopilación de música afrodescendiente para niños proviene por el conocimiento de la influencia de las canciones afro en otros países como Colombia, Brasil, Uruguay, Argentina, entre otros. Ha tenido que existir madres y abuelas que le cantaban a los más pequeños en distintos momentos de su vida para sobrellevar los dolores de su vida.

Esta investigación tiene un punto de vista práctico y enfocado desde la perspectiva docente, es decir, la manera en que podemos aplicar ciertos saberes que pueden estar perdiéndose en la oralidad y llevarlos al salón de clase con la finalidad de enriquecer culturalmente a los estudiantes, principalmente del nivel primario. También tiene un punto de vista crítico hacia la preferencia de canciones con lírica española y la costumbre de no tomarse en serio al género musical infantil que representa el imaginario colectivo de las futuras generaciones de adultos en el Perú.

MÚSICA INFANTIL Y EDUCACIÓN

El eje que articula la investigación que presento en este trabajo se basa en la importancia del proceso de enseñanza-aprendizaje de la música costeña para niños de nivel primario dentro de la educación básica regular.

Si bien hace algunos años la esfera de la educación pública en el Perú ha indicado, a través del Currículo Nacional, ciertas pautas para

enseñar desde los enfoques transversales la aceptación y la empatía con la música folklórica y de distintas fuentes, no hay aún modelos para considerar *cómo debería ser* una clase de artes escénicas vinculada con la realidad folklórica. Cuando me refiero a *debería ser*, no hablo de una receta de clase; cada profesor y comunidad educativa es diferente, pero encuentro interesante y necesario plantear un material pedagógico que se pueda tomar en referencia de cómo introducir los elementos del folklore en el aula: la organología, las historias, las leyendas, los cuentos, los mitos, las canciones y las danzas, entre otros elementos.

La educación artística desde la esfera ministerial es interdisciplinaria. Es por ello que actualmente se proponen proyectos que combinan saberes técnicos de cada asignatura; por lo tanto, la música folklórica inserta en el marco educativo es totalmente universalizable desde el punto de vista práctico; podemos trabajar el ritmo desde la matemática, la lírica y métrica de una canción desde el lenguaje, el contexto histórico desde las ciencias sociales, etc.

En América Latina hay varios países que han basado la programación de contenidos en el área de Arte y Cultura, en relación a la revalorización del patrimonio folklórico como arte necesario para fundamentar el interés por las costumbres y las historias que nos dicen quiénes somos. En la República Argentina, por ejemplo, el Diseño Curricular, documento realizado por el Ministerio de Educación para regular contenidos pedagógicos, organiza a través de *situaciones de enseñanza*, la educación musical en tres bloques: el aprendizaje del lenguaje musical, la organización de la *forma* musical y la producción musical propiamente dicha (Dirección General de Cultura y Educación, 2018).

El empleo de la música folklórica en el aula, sin embargo, no es una idea netamente latinoamericana, sino que proviene de la influencia de métodos de enseñanza musical europea que han tenido éxito en la alfabetización musical utilizando los recursos del folklore. Un ejemplo de esta valoración cultural está en como se abordó en Hungría el folklore en el aula. Zoltán Kodály fue uno de los pioneros en llevar las recopilaciones grabadas en fonógrafo del campo a su estudio, para poder transcribir las melodías que había escuchado y que el pueblo tenía en su imaginario colectivo (Chosky, 1974). Así, las arregló para voces de niños con instrumentos de orquesta. Se llegaron a recopilar más de 100 mil piezas folklóricas, generalmente pentatónicas, para convertirlas en un cuidadoso material de alfabetización musical para que los ciudadanos se sientan húngaros a través del canto coral y la instrumentación. Este proceso consistió entonces en una metodización de la enseñanza musical a través del lenguaje musical, la expresión corporal, la kironimia (movimiento de manos), el canto y el solfeo. Todos estos conceptos estaban ligados y contextualizados al mundo rural. Erzsébet Szőnyi (1976), siendo la estudiante más destacada, recopila estos pensamientos y directrices de Kodály y crea el método que lleva su nombre, resumiendo el interés del investigador por la música folklórica, al mismo nivel que la música clásica europea proveniente de Alemania (Sándor, 1976). En su libro, Szőnyi explica desde el contexto europeo, cómo el trabajo en el aula con elementos folklóricos, creó una cultura con valores propios y es interesante revisar algunos de ellos para tener en

cuenta, como un proceso necesario para revalorizar nuestra música de la costa. Al lado de cada una de los conceptos, haré una indicación ligada al significado, con una concepción local.

- 1) Todos los niños deben aprender primero su lengua musical materna.

La música de la costa se ejecuta, no sólo a través de los instrumentos tradicionales como la quijada de burro, la campana, la cajita y el cajón, sino a través del cuerpo por su riqueza rítmica y necesidad de exteriorizar la cadencia a través de la expresión corporal. Son las madres y abuelas las que en la barriga, le cantan a los niños canciones rítmicas que tienen relación con su quehacer diario. "Pollito asao", salpimentao, acuchi acuchi que está quemao" y cuando nacen y dan sus primeros pasitos, son las que incentivan a descubrir el cuerpo transmitiendo las danzas a través de canciones inventadas o las propias del folklore nacional.

- 2) Todos los niños que hayan escuchado música folklórica en su infancia, cuando lleguen al colegio podrán adaptarse mucho más fácil, con canciones tradicionales aplicadas a secuencias pedagógicas, al ritmo de la clase y a la socialización (foco de la educación primaria).

Antes de los tres años estamos expuestos a estímulos como bandas en romerías, música religiosa en misas, eventos por fiestas patrias y reuniones familiares. A diferencia de otros países o regiones, nuestros hogares siempre tienen influencia interna o externa de algún estímulo musical.

- 3) Una vez formado el oído, a través de la ejecución de bandas rítmicas y el entrenamiento del canto en canciones folklóricas, el estudiante estará listo para abordar cualquier lenguaje de la música.

Tanto la música afroperuana como la criolla tiene variedad de instrumentaciones y características complejas dentro del ensamble de percusión, lo que permite una mejor adaptación a cualquier estilo siguiente.

- 4) El inminente crecimiento de la música "ligera" invade hegemoníamente los pueblos no tecnificados y reduce los oyentes de música tradicional, por lo cual es nuestra misión, como docentes, orquestar un plan de instrucción con conceptos artísticos genuinos que les den herramientas a los estudiantes para que se empapen de su cultura y la respeten.

Aún si en el Perú el fenotipo negro está desapareciendo como parte de un proceso de mestizaje, la cultura prevalece gracias a los cultores que siguen formando semilleros artísticos. Es importante formar nuevas generaciones que valoren los aportes de las manifestaciones artístico-culturales de la región costa. Los jóvenes actualmente prefieren escuchar música de masas, pero la inmersión de la música costeña infantil en la primera infancia podría afianzar lazos con su identidad como mestizos y promover procesos de reflexión, a la vez que desarrolla varias capacidades que abordo en la sección relacionada a las recopilaciones de canciones infantiles de autor en Lima.

En conclusión, el arte afroperuano se basa en la diáspora y el significado que tiene en nuestra cotidianeidad como símbolo de resistencia cultural. Está presente en la discriminación y en la poca aceptación de la misma como “música culta”, entendiéndose como “mejor género” la música clásica europea, apta para educar desde el lenguaje musical y la audioperceptiva a los estudiantes que pasan por la escuela, introyectando en el sentido común las diferentes jerarquías en la cultura artística actual. Más adelante se abordará las distintas alternativas que podemos tener para usar canciones tradicionales como juegos, dinámicas, rimas y demás recursos para la clase de música orientada al folklore costeño.

REFORMAS EDUCATIVAS Y CONTENIDO AUDIOVISUAL INFANTIL

Hay un gran reto por delante en el Perú en el ámbito cultural, ya que no hay contenido audiovisual orientado a inculcar el valor del folklore en productos escénicos dedicados a chicos. Tanto el sector privado con programas de televisión, las redes sociales y demás medios de comunicación masiva, como los canales propios del Estado, evidencian un desinterés cultural por los niños, tomándolos como parte del aglomerado humano que *debe escuchar lo mismo*. Tan sólo con mirar los programas que se emiten al medio día (momento de almuerzo de los infantes), o los que difunden en las tardes (momento de las tareas escolares), se observa que la población infantil está condicionada a recibir contenido para adultos. En el transporte público y en las fiestas de los clubes deportivos, por dar algunos ejemplos adicionales, se consume contenido audiovisual con un vocabulario explícito no apto para las edades mencionadas.

TABLA 1
PROGRAMACIÓN DE AGOSTO 2020 DE LOS PRINCIPALES CANALES TELEVISIVOS

| HORARIO | AMÉRICA TV | PANAMERICANA TV | LATINA TV |
|----------|----------------------|------------------------|--------------------------|
| 13:00 hs | “En Boca de Todos” | “Blanco Color de Amor” | “Tengo algo que decirte” |
| 14:30 hs | “Al Fondo hay Sitio” | “La Hija de Mariachi” | “Caso cerrado” |
| 19:00 hs | “Esto es Guerra” | “Marido en Alquiler” | “La ruta del amor” |

Hablando también del contenido discográfico infantil, hay una tendencia durante los últimos 20 años, de hacer música sólo para fiestas, por lo tanto, las propuestas musicales generalmente extranjeras (México, España, EEUU), importan su música al Perú donde siempre la consigna es bailar, saltar, correr, gritar, etc; por lo tanto las sonoridades de estas canciones son estridentes y sus videos tienen características sobreestimulantes, sin entrar a detallar sobre la última tendencia de agregar canciones urbanas del estilo “dance hall” o “reggaetón”, totalmente distantes de la música infantil.

A pesar de que en los últimos años se haya buscado divertir a los niños a través de la música festiva o también conocida como la "hora loca", deberíamos llamarnos a la reflexión e intentar motivarlos a descubrir sus emociones a través de canciones con sonoridades instrumentalmente ricas, con un vocabulario profundo y con temáticas que puedan abordar problemáticas actuales, propias de cada edad. El bombardeo de estímulos, sumado a la alimentación propia de los cumpleaños o fiestas infantiles llenas de alimentos azucarados, genera que la música sólo sea una vía de exaltación emocional, más no uno de diversión vinculada a una propuesta lúdica.

Pero, ¿por qué hablamos de la música de fiestas infantiles y de la nula difusión de canciones tradicionales en los medios? Esto depende principalmente de las propuestas artísticas que puedan estar presente en el círculo cultural de las distintas clases sociales. Actualmente, el consumo de artes escénicas por parte de los niños depende exclusivamente del seno familiar, ya que no se ha invertido en políticas pública para cultivar propuestas de aprendizaje integrado (obras de teatro, varietés, concursos de arte, ferias de literatura, etc) que puedan ocupar un necesario lugar en horas de alimentación, transporte y de recreación infantil: 8 am – 7 pm.

Si bien se han desarrollado políticas culturales por parte del actual gobierno como manera de acercamiento entre el arte popular y la educación (señales abiertas como "ChicosIPe", "Aprendo en Casa" y retransmisiones de canales latinos como "PakaPaka"), los resultados son exiguos en relación a la difusión del patrimonio cultural de la nación, no contando con un aparato de difusión tan eficiente como el contenido superficial de los programas ya mencionados. Estos datos los he atestiguado a partir de entrevistas con estudiantes de distintas instituciones educativas privadas en el nivel primario.

Dada esta información, notamos que no ha habido consistencia ni continuidad en la difusión de identidad nacional ni mucho menos en la recopilación de material etnográfico para desarrollar la empresa de la difusión de música folklórica de la costa para niños.

Revisando el texto "Reformas educativas en el Perú del Siglo XX" (Morillo, 2004), podemos encontrar que ha habido dos principales reformas educativas durante gobiernos de facto, democracia y el neoliberalismo que han afectado de alguna manera la realidad descrita anteriormente:

- 1) *La reforma educativa de J. Velasco Alvarado de 1972* (D.L. 191326) estableció la universalización de la instrucción secundaria orientada a los estudiantes fiscales. Se crearon los núcleos educativos comunales y se ordenó el registro de las manifestaciones del folklore por los profesores del país. Otra reforma importante fue la Ley Gral. de Telecomunicaciones (Art.21) que indica la obligación de las emisoras a brindar 60 minutos de contenido educativo a los consumidores (Hora Cultural – Educación no Escolarizada).

Esta reforma trajo una mejora inmediata en la calidad cultural de los programas transmitidos, ubicando el folklore, la tradición

oral (declamación, décimas, canciones, historias) las danzas y las costumbres en una posición de jerarquía en comparación al pasado. Un ejemplo es "La casa de Cartón", un programa que distaba de los contenidos de los programas que el niño peruano consumía usualmente, asumiendo que los mismos atentaban contra su formación. Se pretendía entonces una programación que ofreciera elementos diferentes y acordes con los principios de la reforma educacional, presentando la realidad más cercana sin distorsionarla y dándole elementos de fantasía como medio para llegar a tener una conciencia clara y crítica de su ambiente (Rivero, 1979).

- 2) *La reforma educativa en el gobierno de A. Fujimori en la década de 1990* (Ley N^a 28044) confirmó la línea del gobierno con grupos financieros transnacionales como el Fondo Monetario Internacional, pauperizando la labor docente y atrasando los avances logrados, desplomando la economía a través de la inflación y provocando un empobrecimiento general de la calidad de vida de la población más vulnerable como es la infantil, ya que la infraestructura orientada a la escuela pública quedó acéfala, buscando sólo el beneficio de la clase política y como medio de propaganda y mediatización.

A causa de estas nuevas medidas y de la oposición política, surge la "prensa chicha", sensacionalista y amarillista, que incentivaba, como creadoras del sentido común, un discurso disfuncional quitando todo tipo de programa educativo orientado a la edad escolar. Esto trajo un desprestigio a los medios de comunicación que acusaban la corrupción, los crímenes de lesa humanidad y el abandono social. Además, con la Constitución Política de 1993 se liberalizó la educación, es decir, se avaló la iniciativa privada indiscriminada para la creación de oferta educativa a nivel básico y superior. Con ello se dio carta libre para hacer de la educación una mercancía, un gran negocio, al estar liberada de toda responsabilidad impositiva. Se generaron escuelas, colegios, institutos y universidades por todo el país, ofreciendo servicios de muy mala calidad a nuestra juventud (Mendoza, 2017).

Tomando estos datos como contexto para entender la historia de la educación nacional, no es de extrañarse, lastimosamente, que en la evaluación PISA (Evaluación Internacional de Estudiantes), donde se evalúan principalmente asignaturas como matemática, ciencia y lectura, el Perú se ubique en el puesto 64 de 77 países (Organisation for Economic Co-operation and Development [OECD], 2019).

Si bien el Perú consiguió una mejora en los promedios de la prueba en comparación a Latinoamérica, aún nos encontramos por debajo de los estándares educativos de Chile, Brasil, Colombia y Argentina afectando directamente a los perfiles de egreso de la educación básica regular (Guadalupe et al., 2017).

CANCIÓN INFANTIL DE MASAS

Según el psicólogo e investigador Howard Gardner (1983) el cerebro de un niño que estudia música instrumental o cantada, funciona neuronalmente con mayor sinapsis por los procesos metacognitivos que realiza debido a la mejor interconexión entre los lóbulos cerebrales. Por lo tanto, desde el conocimiento científico, también está recomendado el desarrollo de actividades kinestésicas y sonoras que motiven la creación de inteligencias múltiples a través de nuevas rutas de conocimiento y procesamiento de información en nuestro cerebro.

Para referirme a la canción infantil de masas, contextualizo la tradición oral en Lima, ciudad donde radico y realizo mis estudios, orientándola hacia lo que la mayoría reconoce como música de tradición oral, entendida como la música de tradición española. Es muy importante analizarla, porque según las entrevistas realizadas, casi todas las personas contactadas realizan un inmediato vínculo entre su infancia y las canciones provenientes de la postguerra, momento en que miles de inmigrantes decidieron venir a Perú como una nueva alternativa para empezar de cero. Estas canciones estaban orientadas fundamentalmente a la vida del niño viéndolo como un adulto inmaduro. Estas canciones tratan generalmente sobre la proyección de los padres sobre las conductas y aspiraciones de los hijos, el mandato social, la estereotipación de conductas según los sexos, el trabajo forzoso de los niños en el ámbito rural y castigos físicos desde temprana edad.

Según Fernández Poncela (2006), el lenguaje de la música infantil tradicional española fue incluso en su seno, una manera de dominio y hasta acoso, normalizando muchas actitudes que hoy día concebimos inaceptables. Habla sobre la tipificación sexual, que se concreta a los cinco años de edad y se aprenden a través de la imitación y la identificación. Estos estereotipos fijan el comportamiento del varón y mujer según conceptos que no se cuestionan. Las canciones infantiles crean y refuerzan los roles que se deben aprender.

TABLA 2
DETALLES SOBRE LA LETRA DE LA CANCIÓN INFANTIL ESPAÑOLA
RECOGIDA DE PONCELA (2006)

| | | |
|--|--|--|
| <p><i>“La Virgen lavaba, San José tendía, y el niño lloraba de hambre que tenía”</i></p> <p><i>“A ésta no la quiero por fea y por pelona. A ésta me la llevaré por guapa y por hermosa. Parece una rosa, parece un clavel”</i></p> | <p><i>“Cuando era niña, niña, niña, me pegaban, me pegaban, me pegaban.</i></p> <p><i>“Cuando era joven, joven, joven, coqueteaba, coqueteaba. Cuando era señora, arrullaba.”</i></p> <p><i>“Cuando era vieja, bastoneaba, bastoneaba, cuando era muerta, apestaba, cuando era polvo...me barrían”</i></p> | <p><i>“Escojo a Conchita por ser la más bella y blanca azucena del bello jardín”</i></p> <p><i>“Eres más bonita, niña, que la nieve en el barranco, que la rosa en el rosal, que la amapola en el campo”</i></p> |
|--|--|--|

Actualmente la música infantil está fuertemente difundida por redes sociales como YouTube o Spotify, que representan una opción fácil para la recreación infantil. Empresas discográficas como “toycantando”, “el reino infantil” o “cocomelon”, tienen una experiencia sin precedentes para saber dónde está el foco del interés musical de los niños, qué les gusta, qué funciona mejor y también qué contenidos los tienen callados. Han desarrollado una experiencia comercial en torno a estos datos, para leerlos, acomodarse y generar el supuesto proceso creativo (Sanchez Granel, 2019). Estas canciones son utilizadas muy comúnmente en establecimientos educativos de nivel inicial donde he trabajado, durante los recreos u horas improductivas (entradas, salidas o refrigerios).

En el Perú, surgió en 2007 el fenómeno llamado “Miss Rosi”, quien encontró un nicho disponible para producir música infantil y tuvo un éxito rotundo. Sus canciones son empleadas no sólo en jardines de infantes como ayuda a profesoras en sus actividades dentro de la enseñanza del lenguaje, sino también en talleres de psicoprofilaxis para estimular a los bebés en el vientre materno. Según ella, sus canciones son compuestas a partir de una mirada formativa, inculcando valores, hábitos y conectando la música con alegría y ternura. La compositora ha elaborado un amplio repertorio de canciones cortas que tienen la característica de ser repetitivas y simples. El empleo de la melodía generalmente es sencillo y hace recordar a las canciones de tradición oral española. Desde las letras, son canciones de causa y consecuencia o también descriptivas, esto significa que no dejan una libre interpretación, elaboración o trabajo de imágenes mentales en el consumidor, sino que les da todo el trabajo servido. Desde mi punto de vista, estas canciones bien podrían mantener al niño entretenido orientado a una escucha lúdica pero no representan un proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula, ya que no hay riqueza poética (figuras literarias ni vocabulario específico). Tampoco hay un arreglo musical propiamente dicho; es la cantante tocando la guitarra acompañándose con un ritmo igual para todas las canciones, ya sea la versión de un Festejo o una canción de Rock. La crítica está orientada además a la elección de canciones en sus conciertos, que poseen patrones líricos que no cuestionan los mensajes subliminales de la canción.

*“Yo tengo un elefante
que se llama Trompita
que mueve sus orejas
llamando a su mamita
y su mamá le dice
portate bien trompita
sino te voy a dar
chas chas en la colita.”*

Por otro lado, ha habido una tradición generalizada en toda la región, de cantar a los niños siempre de la misma manera y adaptar las mismas melodías con distintas letras. Como ejemplo, propongo las siguientes dos canciones consideradas infantiles en Perú.

“El Perro Bobby”

*“El perro Bobby se molestó,
porque le pisé la cola y le dolió”*

“Arroz con leche

*me quiero casar
con una señorita de Portugal”*

En relación a este análisis sobre la superficialidad con la que aborda la canción infantil, la especialista en educación de primera infancia Luzmila Mendivil, afirma que:

“Las canciones infantiles deben tener un carácter formativo real y a pesar de que exista la habilidad del docente para interpretar de qué manera se puede usar una canción para un fin o para otro, las canciones infantiles deberían ser hechas por músicos o profesores de música especialistas en generar un vínculo de admiración por los elementos de la música, de atracción hacia los instrumentos, de curiosidad por las texturas y de asombro por la narrativa.” (Comunicación personal, 14 de junio de 2020)

Complementariamente, María de Leonardis sostiene que:

“La canción infantil debe necesariamente funcionar y anclarse en una clase real. No podemos elegir canciones al azar para enseñar los contenidos propios de la clase de música, ni tampoco para otras asignaturas. El hecho de seleccionar palabras afines a los cursos interdisciplinarios y cuadrarlos en una estructura de canción de rock que tenga cierta cadencia y rima, no la hace una canción educativa.” (Comunicación personal, 12 de julio de 2020).

De estas entrevistas y a partir del análisis de la música actual, deriva una premisa importante: la música infantil es la vía a través de la cual los niños se van a relacionar con su entorno, con su comunidad, con sus padres y con la sociedad. Si propiciamos un material adecuado para que nuestros niños escuchen, pero también para que piensen, para que analicen, para que sientan empatía, tristeza y orgullo, estaremos directamente generando un vínculo emocional con el repertorio utilizado y eso quedará en la memoria a largo plazo.

CANCIÓN INFANTIL: FORMA, FUNCIÓN Y CARACTERÍSTICAS

Según Gullco (2002), existen diferencias entre la canción infantil de autor y la canción infantil propiamente dicha: la primera es la intervención artística de un docente o compositor que pone en palabras, pero desde su punto de vista, el universo del niño a través de varios recursos didáctico-

musicales para que puedan usar su canción en las aulas. La segunda, es el canto natural de los niños, inspirado en distintos elementos de su vida cotidiana, como la imitación de la voz hablada de familiares cercanos, sonidos de la naturaleza, sonidos urbanos, variaciones de canciones que ya conoce, teatralización de escenas cotidianas, entre otras cosas. Si bien existen actualmente grupos empresariales que buscan la rentabilidad en la canción infantil, mi interés es mostrar cuáles son las características de la canción para chicos que logran facilitar la labor docente en el área de arte y cultura para completar niveles de logro satisfactorios dentro de las competencias abordadas en cada actividad. Algunos ejemplos serían: la contextualización geográfica de las manifestaciones artístico culturales, la composición y análisis de canciones, el aprendizaje del lenguaje musical aplicado a la ejecución instrumental, el aprestamiento auditivo, el aprendizaje de la forma, de los patrones, de los estilos y de la estética; y finalmente la formación de ensambles instrumentales a partir de ritmos tradicionales.

La socialización de los niños en la primera infancia y durante la escolaridad tiene una fuerte carga emocional y están reflejadas en las representaciones sobre las actividades y al imaginario colectivo al que pertenecen los futuros hombres y las mujeres dentro de la sociedad.

La canción española ha calado profundo en la mente del peruano con mensajes sobre la determinación de contraer matrimonio como requisito obligatorio para pertenecer a la sociedad, el rol protector enmendador de la mujer como ama de casa para cuidar a los hijos y atender al esposo, el rol trabajador del hombre que califica a la mujer desde un punto de superioridad, la proyección de posesión del hombre a la mujer en cuentos de fantasía con animales o elementos naturales: roles específicos para que cada sexo sepa qué debe hacer cuando crezca. También tocan otros temas como el deseo de ser y encontrar una pareja de tez blanca.

La música infantil debe fomentar un apoyo a la formación del niño escolarizado, considerándolo, no como adulto en proceso, sino como un integrante importante y con roles específicos, como la socialización, la formación de valores y hábitos para inserción social, la empatía y solidaridad, el compañerismo, el trabajo en equipo, entre otras cosas. Además, es importante el desarrollo de la lectoescritura, la aplicación de las operaciones lógico-matemáticas básicas, la contextualización de hechos pasados y el uso de ciencia y tecnología para resolver retos cotidianos.

Basado en las características de la canción infantil de Silvia Malbrán (1991), ejemplificaré a través de esta lista, algunos elementos que componen la canción infantil en Argentina con un rol pedagógico-musical. La canción infantil de Silvia Malbrán generalmente tiene las siguientes características:

- 1) La combinación del lenguaje y la música motiva fundamentalmente al juego, pero también al análisis crítico y a la contemplación de diversas emociones.

Canticuénticos, “Hay secretos”

*“Hay secretos chiquitos
Que te invitan a jugar
Y hay secretos tan enormes
Que te vienen a asustar”*

- 2) La textura de los sonidos permite crear cuadros sonoros, jugando con las fuentes del sonido convencionales y no convencionales (sonidos experimentales – instrumentos no convencionales), reconociendo el sonido como material maleable.

María de Leonardis, “La Brujita Marisol”

*“Cuando toca el cascabel
TACATÍN, TACAPON
Sentadita en su sillón,
canta esta canción”*

- 3) Los actores de sus canciones son personajes paradigmáticos como animales, objetos animados o estaciones climáticas del año que cumplan roles en relación a la vida del ser humano.

María Elena Walsh, “La vaca estudiosa”

*“Había una vez una vaca
en la Quebrada de Humahuaca,
como era tan vieja tan vieja,
estaba sorda de una oreja”*

- 4) Se usa la voz hablada y cantada para realizar voces diferentes y desde los distintos resonadores naturales del cuerpo humano (voz nasal, de garganta, gutural, susurrada, utilizando moldes vocales, etc).

Tradicional de Morocco (África), “Aram sam sam”

*“A ram sam sam, a ram sam sam
Guli guli guli guli ram sam sam”*

- 5) Se juega con la palabra y el uso de la métrica para acortar o aumentar las frases, el uso de la rima para terminar los versos, la jitanjáfora (onomatopeyas) para ofrecer una estética sonora percusiva, el uso de secuencias de acumulación o concatenación para fomentar la memoria,

el uso de articulación y deformación del lenguaje como el “jeringoso”, trabalenguas, retahílas, etc.

Luis Pescetti, “Sal de ahí Chivita”

*Sal de ahí, chivita chivita
sal de ahí de ese lugar.
¡Hay que llamar a la vaca,
para que tome el agua!*

*La vaca no quiere tomar al agua,
El agua no quiero apagar el fuego,
El fuego no quiere quemar el palo,
El palo no quiere pegarle al lobo,
El lobo no quiere sacar a la chiva,
¡La chiva no quiere salir de ahí!*

- 6) El contenido lírico responda verdaderamente al interés del niño (palabras atractivas, nuevas, graciosas, desopilantes). Que despierte su emoción a través de mensajes con un alto sentido poético, mediante la sonoridad de las palabras.

Alejandro Inchausti, “Que se vengan los chicos”

*“Algunos que de Venus,
dicen venían,
trajeron de regalo
Las Tres Marías.”*

Tomando estas características, desarrollaré el aporte musical poético de los compositores de música y literatura infantil en Lima, analizando algunas canciones de cada uno de ellos.

**RECOPIACIONES DE CANCIONES INFANTILES
DE AUTOR EN LIMA ENTRE LOS AÑOS 1990-2020**

En el camino de la realización de esta investigación tuve la suerte de encontrarme con otras docentes de música que habían creado materiales discográficos pedagógicos con propuestas de clases para abordar en el aula. Dicho material contaba con la palabra clave “identidad cultural” puesta como sello en cada una de sus producciones, ya que incluían ritmos de todas las regiones del Perú, pero por alguna razón, no habían trascendido en el ámbito empresarial de las compañías disqueras.

La profesora principal de Español en la Universidad Newcastle de Inglaterra, Dra. Patricia Oliart me ha brindado su opinión acerca de las trabas ideológicas que mellan la difusión de la música para niños:

“A la industria no le conviene un niño que se ponga a indagar o a inferir. Todas las composiciones que se hicieron y se hacen actualmente en relación a la música infantil en el Perú son producciones independientes, por lo tanto, no reciben ningún apoyo del gobierno ni menos de empresas discográficas. Si bien ha habido convenios entre editoriales y ciertos programas educativos ministeriales para concretar estos proyectos a través de estímulos económicos, estos últimos son recientes, y no son suficientes para el grueso de la población infantil que sigue consumiendo música explícita, por no contar con un mecanismo de difusión eficiente. Parece como si no hubiera un interés por mostrarle a los niños la música de la cual son embajadores culturales” (Comunicación personal, 16 de junio de 2020).

En mi camino, buscando estas docentes que se han dedicado de forma autónoma a crear canciones de proyección folklórica de forma independiente, encontré a la etnomusicóloga Rosa Elena Vásquez, a la profesora de música Virginia Coronado Vallenas, al difunto periodista y decimista Nicomedes Santa Cruz y a la profesora Luzmila Mendívil Trelles. Mi contribución a la comunidad educativa consiste en analizar el trabajo y revalorar los recursos que usaron para componer sus producciones.

Dentro de esas secciones brindaré una reseña artística sobre las autoras y los autores, su infancia y relaciones con su familia; primer núcleo educativo en la vida del ser humano. Analizaré las letras de sus canciones desde su contenido poético y estético, haciendo una serie de comentarios en relación al uso de figuras literarias para evidenciar el minucioso trabajo que demanda sintetizar una historia para niños en una estructura de canción.

Finalmente, quisiera aclarar que no nombraré a todos los autores o autoras que conozco o que han dejado su aporte al Perú, sólo he tomado algunos ejemplos para dejar resonando la idea de la importancia de los mensajes escritos en las canciones infantiles y su uso intencional en el aula para fortalecer el vínculo con nuestra identidad.

Como aporte, desde mi posición como docente con más de 10 años de experiencia en el aula y como músico investigador, propongo *actividades para desarrollar en el aula*, relacionadas a la adquisición de competencias y capacidades que engloban distintos saberes del arte escénico. Cuando hago mención a una *competencia* me refiero a una serie de aptitudes que el estudiante debe desarrollar en relación a la apreciación y a la creación de contenido artístico. Por otro lado, cuando hago mención a las *capacidades*, me refiero a la descripción específica de las competencias organizadas por tipo de experiencias de aprendizaje.

TABLA 3
COMPETENCIAS Y CAPACIDADES SEGÚN EL CURRÍCULO NACIONAL
(MINISTERIO DE EDUCACIÓN, 2016)

| APRECIA DE MANERA CRÍTICA MANIFESTACIONES ARTÍSTICO-CULTURALES | CREA PROYECTOS DESDE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Percibe manifestaciones artístico-culturales. • Contextualiza manifestaciones artístico-culturales. • Reflexiona creativa y críticamente sobre manifestaciones artístico-culturales. | <ul style="list-style-type: none"> • Explora y experimenta los lenguajes del arte. • Aplica procesos creativos. • Evalúa y comunica sus procesos y proyectos. |

ROSA ELENA VASQUEZ RODRÍGUEZ (“CHALENA”)

Musicóloga, escritora, compositora y cantante que se dedicó a entrevistar y hacer trabajo de campo por todo el Perú. Dentro de los discos que publicó hay un material en homenaje a su tierra natal, Jíbito, un pequeño pueblo a orillas del río Chira, en Sullana (Piura). Es característico por el río, el arenal, los atardeceres y la conversación en la noche bajo el cielo estrellado, según Chalena. Aprendió de su papá el sacrificio del trabajo con oficios como la agricultura, pero también la empatía, la amistad, la danza, y el amor por las expresiones folklóricas. Su mamá era educadora y a Chalena le marcó mucho la postura ante la defensa de los derechos de los niños, opinando que era un “asunto de amor humano natural”, ya que ellos tienen derechos, no por su futuro a largo plazo de sostener a una sociedad, sino porque tienen el derecho a ser felices. La infancia de Chalena, si bien con cierta limitación económica, fue agradable. En sus entrevistas menciona su gusto por bañarse con sus hermanos en un canal de regadío, subirse a los árboles de mango, tomar agua y leche de cabra, recoger algarrobas, jugar con barro, etc. *Chalena Vásquez* - Pontificia Universidad Católica del Perú Lima- Perú 2005

“Pititi” – Festejo

*Anoche soñé con duendes
 que tocaban el cajón.
 Decían que su maestro
 es amigo y querendón.*

*¡Seguro que ese señor
 es el maestro Pititi!
 que toca las cucharitas
 la quijada y la cajita*

*Y dice: “Es importante ver con
 los ojos del alma
 ¡oiga usted! sentir hermoso,*

*cuando suena ese cajón,
y cantar con alegría*

*Al ritmo del corazón
TUN TUN TACATÁ
TUN TUN TUN TUN TUN TUN*

En esta canción Chalena pone toda su admiración hacia su amigo percusionista Eusebio Sirio “Pititi”, cajonero de Chabuca Granda, entre otros artistas. El cajón afroperuano es un instrumento que hoy día se adapta a cualquier género musical y “Pititi” fue uno de los difusores más importantes del toque tradicional y del ensamble con distintos instrumentos como los mencionados en el tema.

Dentro de los recursos literarios empleados, encontramos la onomatopeya refiriéndose al ritmo de cajón; la enumeración y gradación nombrando paulatinamente los instrumentos que toca; el hipérbaton en el orden sintáctico de la tercera estrofa y las seguidas metáforas como “soñé con duendes”; la sinestesia en “ver con los ojos del alma”, etc.

Actividades sugeridas orientadas a 5º de Primaria

Duración: 90 minutos

| INICIO | DESARROLLO | FINAL | MATERIALES |
|--|--|---|---|
| <p>Ejecución de patrones rítmicos dentro de la familia del festejo, como juego de imitación al estilo de “pregunta y respuesta”</p> <p>Ritmos abordados: Ingá, Son de los Diablos, Alcatraz, Oita Nomá, Festejo de Ritmo, Afro, etc.</p> | <p>Construcción de instrumentos con materiales reciclables.</p> <p>2 estaciones de trabajo:</p> <p>Cajita: a una caja pequeña de cartón duro, se le agrega un asa en la tapa y un hilo para colgar al cuello.</p> <p>Quijada: botella rellena con piedras y moldeada con ranuras, para raspar y golpear.</p> | <p>Ensamble de los instrumentos, explicación de la actividad realizada, puesta en escena.</p> | <p>Recursos generales:</p> <p>1 cajón</p> <p>Materiales varios:</p> <p>Tijeras, goma, papeles diversos, mazos para golpear, cajas de cartón de distintos tamaños, botellas de plástico, serrucho, lima, piedritas, etc.</p> |

En esta sesión se trabaja la competencia “Crea proyectos desde los lenguajes artísticos” y la capacidad: “Evalúa y comunica sus procesos y proyectos.”

Contenidos trabajados en esta sesión:

- *Fuentes sonoras no convencionales:* Elaboración de instrumentos de percusión a partir de materiales cotidianos. Dicho proyecto está basado en consensos grupales y planificación sobre el trabajo a presentar.

- *Ensamble instrumental*: roles definidos, responsabilidad por el producto final.

NICOMEDES SANTA CRUZ

Su padre fue escritor de obras teatrales y viajó a Estados Unidos para solventar los gastos de la numerosa familia de 10 hijos. Regresando, trajo del norte discos de música clásica y ópera con los que educó musicalmente a sus hijos, entre ella Victoria Santa Cruz. El abuelo paterno fue un especialista en piezas costumbristas del S. XIX y amante de la lectura; su abuelo materno; pintor, cantante y bailarín. Finalmente, pero no menos importante, su mamá los educó con voz melodiosa arrullándoles décimas relativas al campo. Él, investigador, periodista y difusor de la música afroperuana, se dedicó de lleno a la música tradicional por influencia de Porfirio Vásquez. Viajó por varios países grabando sus poemas y décimas que siempre estaban vinculados a la realidad política, a la justicia social, a plasmar sus recuerdos de niño, de estudiante y de joven. Durante varias generaciones se ha incentivado la declamación en la escuela pública con obras del autor.

Sus obras más conocidas son “Ritmos Negros del Perú” (Feldman, 2006), donde se evoca a la diáspora y al sufrimiento que atravesaron los esclavos. También destaco “A cocachos aprendí”, insinuando las diferencias entre la nueva escuela y su colegio fiscal donde el juego y las travesuras entre los niños eran común, pero también el castigo físico. Otro de sus poemas es “Talara no digas yes”, insinuando la importancia de la identidad cultural y la supremacía económica que debería tener el Perú ante los recursos naturales. Su narrativa tiene la peculiaridad de abordar elementos propios de la tradición peruana como “jergas criollas” o “afronegrismos” que sería el grano cultural propio de la tradición oral (Barthes, 1957); y es lo que hacen a estos textos un deleite para conocer la cultura nacional. En las distintas entrevistas que brindó a personajes de Argentina como Atahualpa Yupanqui o Mercedes Sosa, se identificaba con las clases obreras y bregaba por los derechos humanos, concientizando al pueblo e instruyéndolo con una forma refinada de combinar sus versos.

Sobre estas últimas afirmaciones, Octavio Santacruz afirma que:

“Quizá la expresión más evidente de este carácter de cultura en transición se encuentra precisamente en el género poético que constituye uno de los mayores aportes de Nicomedes Santa Cruz a la literatura afroperuana: la décima.”(Santa Cruz, 2015)

“Meme Neguito” – Décima

*¡Ay canamas camandonga!
¿qué tiene mi cocotín?
mi neguito chiquitín,
acuricuricandonga.*

*Epéese a que le ponga
su chupón y su sonaja.
Meme meme, buenalhaja,
pepita de tamarindo.*

*Duéímase mi nego lindo:
¡meme meme
há-ha há-ha...!”*

Las décimas peruanas de Nicomedes son utilizadas en todas las disciplinas de arte escénico para expresar a través de la entonación de la voz, las emociones propias de la letra. El autor es tan expresivo a través de su penetrante voz que permite generar imágenes mentales disímiles a partir de un cambio de entonación.

Dentro del análisis literario de la composición podemos encontrar una serie de onomatopeyas derivadas de vocablos afrodescendientes como “epéese”, “duéímase”, “neguito”. Entroncamos la Interrogación retórica en “¿qué tiene mi cocotín?”.

PROYECTO MUSICAL “LA ESCALERITA” DE LAS HERMANAS CORONADO

En el año 1987, las hermanas Ani y Vicky Coronado, educadoras y promotoras del Centro de Educación Inicial *La Escalerita*, convocaron a amigos poetas y músicos para formar parte de un taller de creación y composición de canciones para niños y niñas de la primera infancia, donde se tuviera en cuenta los contenidos lúdicos, lírico poéticos utilizando los géneros musicales propios tanto de la costa, la sierra y la selva así como también géneros contemporáneos. En este taller participaron Miguel Paz Varías, Juan Luis Dammert, Dante Piaggio, Ani y Vicky Coronado. Se contó también con la participación musical, y brindando sus composiciones, de reconocidos músicos y cantantes como Flor Canelo, Kike Pinto, Chalena Vásquez, Norma Alvizuri, Carlos Espinoza, Carlos Hayre, Patricia Oliart, Luis Godínez. Voces de niños: Pablo Sandoval Coronado, Cristina Pinto Canelo.

“El Estornudo” – Polca

*“Esta es la polca
del estornudo
No me he abrigado
Me he resfriado
Me quedo mudo,
ahí viene uno
¡A a a a a a a a
achús! ¡Salúd!”*

Su finalidad didáctica específica es promover el deseo de oralidad en los niños de nivel inicial, es decir, que puedan acostumbrarse a expresarse espontáneamente y jugar con los sonidos de su voz, entendiendo la dificultad que manifiestan las poblaciones vulneradas por los flagelos de la desnutrición, la anemia, la falta de estímulos propicios, durante la primera infancia, etc. En esta canción, más allá del carácter lúdico, está enmarcada una clara intención teatral, la onomatopeya y epífora alusiva al estornudo, hace que el niño manifieste un movimiento intencional desde la expresión corporal. Si bien estas canciones se pueden cantar en familia, siempre es más divertido cantarlas en grupo. Las hermanas Coronado han brindado aportes muy valiosos al acervo folklórico musical infantil, no sólo como compositoras sino también como recopiladoras y productoras de contenido genuino para los más pequeños; desde la inclusión de palabras propias del folklore y los instrumentos, hasta la valentía de hablar y luchar por los derechos del niño.

“Quiero Crecer” – Alejandro Susti

*Todos los niños
queremos aprender*

*Somos curiosos nos
gustan las sorpresas*

*Y nos encantan
los cuentos al revés*

*Que nos enseñan
que todo puede ser*

*Todos los niños
queremos ser amigos*

*Y jugar juntos a
perseguir el sol*

*A no tener miedo,
confiar en las personas*

*Y así de grandes
poderlas ayudar*

En 1989 fueron consideradas con mención honrosa en el “1º Concurso de Música y Obras de Teatro para los Derechos del Niño”, con el tema “Quiero Crecer”, festejo del artista Alejandro Susti. También participaron conjuntamente con el Ministerio de Educación durante el

2005 y 2009 con sus discos “Cantando y Bailando” y “Takisun Tususun” del Área de Educación “Wawawasi” inmerso en el Ministerio de la Mujer, brindando guías para la iniciación musical en casas de familias convertidas en guarderías.

“El Mondongo” – Festejo - Norma Alvizuri

*Un día los animales
decidieron cocinar
pero ninguno sabía
que plato iba a preparar*

*El cuy repetía:
machuca la yuca
La oveja decía:
meee gusta con sal
La chancha probaba
¡Ay que rico!*

*El gato pidió:
Murrumiau cau cau
La vaca mujía
muuuy sabroso
y dijo el caballo
jiiiiii, le falta ají!*

*Me gusta tu guata
el mondongo lo corto y lo pongo
Lo tapa tu pata
y la luna le lima el mondongo
y la rana remueve redondo
con la rama remueve el mondongo*

En este festejo está presente la personificación, recurso literario muy propio de la canción infantil, posicionando a estos personajes paradigmáticos como protagonistas. Además, hay un uso fónico, morfo sintáctico y semántico de las palabras. Algunos ejemplos serían la paronomasia dentro de los trabalenguas como “machuca la yuca” o “el mondongo lo corto y lo pongo”, las onomatopeyas de los animales como “jiiii”, entre otras.

Actividad sugerida orientadas a 3º grado de Primaria

Duración: 45 minutos

| INICIO | DESARROLLO | FINAL | MATERIALES |
|---|--|---|---|
| <p>Cacerolas dispuestas al revés y golpeadas con cucharas de madera al estilo de una batería, los alumnos improvisan ritmos sobre la canción marcando el ritmo con estos elementos.</p> <p>Se conversa acerca de las comidas tradicionales, incluyendo algunas que derivan de los sobrantes como las menudencias.</p> <p>Contextualización del aporte afroperuano a la gastronomía.</p> | <p>Disposición del grupo en ronda con cajones peruanos. Aprenderemos el ritmo de festejo con la onomatopeya</p> <p>“COMO MONDONGO, RICO RICO”, hablando con los sonidos de los animales mencionados.</p> <p>A la señal del profesor ejecutamos el ritmo con mayor velocidad, cambiando el timbre al tocar más en los bordes del instrumento, reemplazar los sonidos con palmas, etc.</p> | <p>Juego de teatralización de la canción y ensamble instrumental con otros elementos como la campana, la quijada y la cajita afroperuana.</p> <p>Algunos cantan, otros juegan a ejecutar la canción con las ollas, las cucharas y un cuero de cordero que tenga la textura del mondongo, como si estuvieran en plena preparación.</p> | <p>Recursos generales:</p> <p>Reproductor multimedia, ollas, cucharas, tela con textura de mondongo.</p> <p>Recursos específicos</p> <p>1 por estudiante</p> <p>Cajón peruano</p> <p>Cajita criolla con mazo</p> <p>Quijada de burro con peine</p> <p>Campana de boca chata con mazo</p> |

En este caso, se trabaja la competencia “Crea proyectos desde los lenguajes artísticos” y la capacidad: “Explora y experimenta los lenguajes del arte”.

Contenidos trabajados en esta sesión:

- *Contextualización*: a través del cuento, el vocabulario, los instrumentos y la tela se promueve las imágenes mentales y la inducción a la actividad principal.
- *Fuentes de sonido no convencionales*: ejecución y variación rítmica a través de la identificación tímbrica de las ollas en relación al pie ternario del festejo.
- *Fuentes de sonido convencionales*: descubrimiento de los atributos sonoros del cajón (graves y agudos), interacción con la variación rítmica.
- *Forma*: estrofas y estribillo a partir de la instrumentación ensamblada e interpretación de la letra.
- *Cualidades del sonido*: velocidad de la ejecución.

LUZMILA MENDÍVIL TRELLES

Docente de la Universidad Católica, investigadora y difusora de la canción infantil como estandarte de la construcción de la identidad

cultural, y como vía lingüística de interpelación a toda la comunidad educativa a partir del mensaje de las canciones recopiladas, sus funciones y sus significados. En su Tesis doctoral amplía investigaciones anteriores y se nutre de un amplio marco teórico para detectar los diversos elementos que se unen en el aula a través de la enseñanza de canciones con múltiples sentidos. Dentro de las canciones analizadas en su trabajo de campo (I.E. en San Juan de Lurigancho) presenta ejemplos para establecer la rutina diaria, para la regulación de la conducta, para cantar las machas patrióticas, para acunar, para abordar contenidos específicos, entre otros roles. La profesora va mucho más allá, al investigar desde la perspectiva semántica del intercambio lingüístico, qué voces predominan, qué se dice antes o después de una canción, cómo se usan esas canciones y qué implicancia tiene en la vida del alumno los elementos estilísticos de una canción infantil en dicha institución (Mendívil, 2016).

Doña Pepa – Marinera Limeña

*Doña Pepa muy inquieta
al señor le ofreció
un regalo delicioso
que turrón ella llamó*

*Con sus manos muy morenas
con un dulce corazón
caramelos, miel de frutas
ilusión lo preparó*

*Es mi turrón
limeño de tradición
sabroso y crocantito
exquisito es mi turrón*

*Es mi turrón
Dorado y dulcecito
Amigo yo te lo invito
Ven y prueba mi turrón*

En la Marinera Limeña *Doña Pepa*, la autora contextualiza el postre como tradición ciudadana y articula juegos de palabras y fonemas para fomentar al oyente a cantar y bailar con garbo, uno de los estilos de música popular poco difundido en el ámbito de la canción infantil. El turrón es un postre que antes se comía en el mes de Octubre en la celebración del Señor de los Milagros, pero hoy día se comercializa todo el año. La motivación para hacer esta canción se basa en la inquietud de los estudiantes de la profesora Mendívil por conocer la historia del dulce difundido por la esclava Josefa Marmanillo, pobladora del Valle de Cañete en la época colonial.

Dentro del análisis de forma podemos encontrar 4 estrofas distribuidas en cuartetos octosilábicos. La rima es encadenada (abcb abdb bbeb beeb) propia del estilo de la trova y la canción tradicional. A través de sus adjetivos, induce a conocer el contexto y a atravesar la experiencia de los sentidos como el tacto o el gusto. Dentro de sus figuras literarias encontramos en la primera estrofa el “epíteto”, calificando al *regalo* que le está ofreciendo la vendedora. En la segunda estrofa encontramos la “aliteración” en las primeras consonantes de las palabras *manos muy morenas*. En la tercera estrofa encontramos la “enumeración” al llamar *sabroso* y *crocantito* al dulce, al igual que en la cuarta estrofa *dorado* y *dulcesito*.

Actividades sugeridas orientadas a 2º grado de Primaria Duración: 45 minutos

| INICIO | DESARROLLO | FINAL | MATERIALES |
|--|---|---|--|
| Contar la narración de Doña Pepa contextualizando la época colonial a través de imágenes, videos, trajes e instrumentos típicos y el famoso dulce. | En ronda aprendemos la letra y melodía de la canción a través de los fonemas más representativos, acentuando las palabras clave a través de un juego de quironimia y expresión corporal creando un nuevo sentido a través del movimiento. | Juego eurítmico sobre aros en ronda, con pañuelos para trabajar la inhibición de movimiento equilibrio y lateralidad, adecuando la predisposición cinética hacia la cadencia del ritmo. Cambian de posición a la indicación del facilitador o alumno guía. | Recursos generales: Reproductor multimedia, hábito del Señor de Los Milagros, hojas de higo, clavos de olor, confites, fotos, videos, etc. Recursos específicos 1 por estudiante Pañuelo blanco Aro chato grande |

En este caso, se trabaja la competencia “Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico-culturales” y la capacidad: “Reflexiona creativa y críticamente sobre manifestaciones artístico-culturales.”

Contenidos trabajados en esta sesión:

- *Contextualización*: a través del cuento, las imágenes, los pañuelos, los instrumentos y los confites, se va acercando al estudiante a la actividad principal.
- *Esquema corporal*: trabajo de expresión a través de movimientos de manos y resignificación del sentido de la canción.
- *Carácter y textura musical*: ejercicio de movimiento y aprestamiento rítmico para internalizar el patrón percusivo.
- *Forma*: estrofas y estribillo a partir de la instrumentación e interpretación de la letra.

MUSIKIT - HERMANAS ROCAREY

Mónica y Verónica son profesoras de educación inicial, egresadas del Instituto Pedagógico Nacional Monterrico. Sus padres las estimularon de niñas con cuentos grabados con sus propias voces y las motivaban a jugar con títeres, imitando el timbre de las voces de los personajes inventados.

Elas expresan la importancia del protagonismo de la canción infantil dentro del nivel inicial de la educación básica general. Lo valioso de su trabajo fue una recopilación de las canciones que usaban en clase, después se dieron cuenta que había temas que faltaba reforzar con música, porque la música les llega a los niños como algo inherente, una lección entra mucho más fácil con la música que con la palabra, entonces compusieron canciones abordando los 5 sentidos, los colores, los medios de transporte, los amigos que nos ayudan en la comunidad, etc. Mientras sus hijos crecían, empezaron a componer música para ellos y sus alumnos, trabajando en colegios como profesoras les sugirieron grabar sus canciones en cassette y luego en CD. Hoy día tienen una colección de 10 discos. Hoy día sus cuentos están basados en vivencias personales, la ficción y también la recopilación para grandes y chicos.

Entre la Luna de Paita y el Sol de Colán – Marinera Norteña

*Entre la luna de Paita
y el lindo sol de Colán
verás de miles de estrellas
brillantes y bellas te saludarán*

*Así es el cielo de Piura
el sol allí brilla más
va calentando las playas
de Máncora a Paita y el mar de Colán*

*Tan // blan // ca luna
tan amarillo su sol
de día el sol ilumina
y de noche la luna parece un farol*

*Vamos todos a cantar
Vamos todos a bailar
Sol y luna, día y noche
En parejas a bailar*

En este tema es evidente la intención de las compositoras para hacer un recorrido imaginario por el departamento de Piura, evocando sus paisajes y la característica energía festiva de la Marinera Norteña, siendo salerosa y símbolo nacional de la danza y la música del norte del país.

Dentro de sus figuras literarias encontramos numerosos epítetos como “amarillo su sol, blanca luna”. También se encuentra la metáfora cuando menciona a la luna como “farol”. Por otro lado encontramos la antítesis entre “Sol y luna, día y noche”, como también el quiasmo entre “sol – playas” y “más – calentando”. También existe una repetida Anáfora muy característica de la canción criolla “Vamos... Vamos”.

Una de las peculiaridades que se notan es la cesura intencional para marcar el ritmo cuando la marinera entra al estribillo; es muy propio de las bandas que la percusión haga tres golpes como un obligado, marcados como acentos y acompañados por los metales. Se han agregado los hemistiquios para notar ese quiebre en la voz.

Actividades sugeridas orientadas a 4º grado de Primaria

Duración: 90 minutos

| INICIO | DESARROLLO | FINAL | MATERIALES |
|---|---|--|---|
| A través de un juego de equilibrio, aprenderemos el paso básico de la marinera norteña y con pañuelo blanco en alto, bailando en zigzag entre unos conos apoyados en el piso, siguiendo el pulso de la canción. | <p>Aprendemos las características literarias de la marinera norteña a través de un juego dramático con disfraces de la época.</p> <p>La clase, dividida en dos estaciones de trabajo, recreará un nudo-desenlace a partir de la letra de la canción. La irán cambiando a medida que necesiten una solución. En todo momento el recitado es cantado.</p> | Aprendemos a tararear y luego a cantar con las notas correctas. Se emplea el uso eficiente del aire, la colocación de la voz. Interviene la técnica para cantar con el apoyo del diafragma y los resonadores necesarios para poder cantar en movimiento y con proyección, no danzando, pero expresándose corporalmente (movimiento de pañuelos, gestualidad) | <p>Recursos generales:</p> <p>Reproductor multimedia, hojas de papel y lapiceros, disfraces coloniales de distintos grupos sociales.</p> <p>Recursos específicos:</p> <p>1 por estudiante:</p> <p>Cono pequeño angosto</p> <p>Pañuelo blanco</p> |

En este caso, se trabaja la competencia “Crea proyectos desde los lenguajes artísticos” y la capacidad: “Aplica procesos creativos.”

Contenidos trabajados en esta sesión:

- *Registro espacial*: a través del movimiento y del paso básico se relacionan conceptos como el pulso, tempo, compás, subdivisiones; es decir, la estructura de la canción.
- *Composición y variación*: a partir de la letra y la melodía, descubre la manera de variarla para darle doble sentido y enfatizarla. Comparte sus avances con sus compañeros y valida su postura, escuchando las otras.
- *Técnica vocal*: aprende a manejar el flujo del aire como material de transmisión sonoro fundamental, utilizando la técnica y atención adecuada.

CALATO - DIEGO HUAYHUALLA

Diego es un joven productor musical egresado de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas que ha convergido con un grupo de músicos limeños formando el grupo "Calato", experimentando canciones lúdicas para grandes y para chicos. Si bien no es una banda exclusivamente para niños, ni sus canciones son pretendidamente enfocadas al sector infantil como muchos artistas en estas páginas, cabe resaltar su trabajo porque gracias a la voz de la cantante Naiara Eslava han podido experimentar con sonoridades no muy comunes y con letras profundas.

Es una generación entre veinte y treinta años de edad, nietos de criollos y músicos folkloristas que han dejado un legado importante en nuestra sociedad. Ellos a diferencia de muchas propuestas allegadas a la música urbana, han encontrado un nicho dentro de la música experimental cuya vertiente principal son ritmos de las tres regiones geográficas; costa, sierra y selva.

Así Mijito – Festejo/fusión

*Sopa pa'l chiquito
Dele ya, dele ya
Tómese todito
No dejemos na´*

*Si está caliente
Sopla de un lado
¡Ay!
ya debe terminar*

*Anda despacito por el mar
Bordeando la marea,
Si va de frente
Mirada en alto
No lo veo levantar*

*Anda despacito por el mar
Bordeando la marea,
Suerte si te impiden caminar
Más dura es la tarea,*

La letra de la canción aborda temas relacionados a grupos sociales más vulnerables dentro de los cuales los niños y padres se ven inmersos en realidades más adversas para vivir. Desde el análisis literario encontramos la onomatopeya como "¡Ay!", el hipérbole en "anda por el mar". Finalmente, la ironía en "Suerte si te impiden caminar".

Actividades sugeridas orientada a 1º grado de Primaria

Duración: 45 minutos

| INICIO | DESARROLLO | FINAL | MATERIALES |
|---|---|--|--|
| <p>Historia del niño en la playa, narración con una caracola “mágica” que libera sonidos a los niños que escuchan atentamente.</p> <p>Interacción emocional con la representación real del niño. ¿Qué hacemos cuando vemos un niño así?</p> | <p>Dinámica de ronda en donde, cantando la canción con distintos timbres, intensidades, duraciones y velocidades; tenemos que pasar una pelota de playa de mano en mano al ritmo del pulso.</p> <p>Luego cantamos la canción con los ojos cerrados de forma individual y mi amigo tiene que reconocer qué emoción estoy expresando.</p> | <p>Compartimos con nuestros compañeros qué significa el maltrato, la pobreza y la soledad. ¿Cómo ayudamos a una persona que está así?</p> <p>Dibujamos al niño con distintas emociones en una hoja y las asociamos a los estados de ánimo de cada uno.</p> | <p>Recursos generales:</p> <p>Reproductor multimedia, hojas de papel y plumones, “pututo”, pelota de playa.</p> |

En este caso, se trabaja la competencia “Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico-culturales” y la capacidad: “Reflexiona creativa y críticamente sobre manifestaciones artístico-culturales.”

Contenidos trabajados en esta sesión:

- *Cualidades del sonido*: se diferenciarán las emisiones largas y cortas, se trabajará con el diseño melódico para detectar el movimiento de las notas musicales.
- *Técnica vocal*: a partir de la canción original se trabajará la voz cantada de diversas maneras (moldes vocales y resonadores), para lograr que la voz se escuche con “efectos especiales” - timbre (voz gutural, nasal, falsete, haciendo muecas).
- *Contexto*: genera un vínculo con la canción que aborda y abre la posibilidad para comentar cómo se sintió y qué es lo que la canción transmite para sí mismo.

JUAN LUIS DAMMERT EGOAGUIRRE

Es un autor, compositor, escritor, poeta y novelista del ambiente folklórico peruano. Se graduó de la carrera de literatura en la Universidad Nacional San Marcos y se ha acercado a los niños con propuestas dentro de la literatura fantástica. Las canciones que surgieron a través de sus cuentos fueron creadas por petición de sus colegas educadores para el trabajo diario con los estudiantes.

El autor hace una mención sobre el arte de componer la letra de sus canciones:

“Hacer un tema que tenga 14 líneas y que cuente una historia, con un principio, una mitad y un final, no es nada sencillo. Pero lo que querían los maestros era fantasía. Los maestros están envueltos en un mundo musical” (Planas, 2020)

Al haber nacido en el puerto de Supe, caleta de pescadores, pasó sus primeros años entre trabajadores, inmerso en el mar y deambulando las dunas costeñas. En sus relatos se mezclan las experiencias personales, la imaginación y la historia, para contar lo que pudo haber pasado hace mucho tiempo en distintos puntos de nuestras regiones, cuando los personajes de la narrativa andina caminaban sobre la tierra: gigantes, niñas voladoras, monos, flautas mágicas, etc. Dentro de los cuentos para niños que yo uso en mi salón de clase están las historias de Lala, una niña que atraviesa distintos climas y paisajes en divertidas aventuras bien contadas. Los más interesantes son “Lala en la ciudad de las pirámides”, “Lala y la flauta del mono”, etc. Recientemente ha publicado un álbum gracias al concurso de proyectos de estímulos organizado durante el 2019 por el Ministerio de Cultura. Es un “remake” de un álbum de hace 20 años llamado “Como te Vaca”.

El Delfín – Tondero

*Por las aguas tranquilas
del Océano Pacífico
entre el viento marino
y las olas azules*

*Saca su cabeza
El // del // fin
Que bonito juega
El // del // fin
Por entre las olas
El // del // fin
Que bonito salta*

*Quisiera ser la gaviota
Que alzando el vuelo
llega a alcanzarte
Llevando entre sus patitas
Arena fina de playa*

*Quisiera pasear contigo
El // del // fin
Brincando sobre las olas*

*El // del // fin
Quisiera ser compañía
De tu bella travesía*

Esta letra evidencia un ritual de cortejo abordado de forma muy sutil, adaptado para niños. El Tondero es una danza propia de Piura, donde se baila semiagachado, con atuendos tradicionales cerca de la costa del mar, en bosques secos, a pié descalzo, mirándose a los ojos y contorneando las caderas. Dentro de las figuras literarias empleadas, encontramos la personificación en “qué bonito juega”, la epífora de “El delfín” y una dialogía en relación a la tensión amorosa y los inocentes personajes paradigmáticos.

Un elemento rítmico muy importante que usa el autor es “El delfín”, frase acentuada marcada como un ostinato durante todo el estribillo, haciendo alusión al bordón de guitarra característico del Tondero en las introducciones instrumentales. Esta voz responsorial muy característica de la canción criolla y afroperuana va como “pisando” la voz principal, logrando una polirritmia muy interesante.

Actividades sugeridas orientada a 6º grado de Primaria

Duración: 135 minutos

| INICIO | DESARROLLO | FINAL | MATERIALES |
|---|--|---|--|
| <p>Trabajo de investigación desde medios virtuales para identificar características culturales de la región Piura: danzas, costumbres, artesanías, fiestas populares.</p> <p>Los estudiantes buscarán letras de Tonderos y escribirán los fragmentos que más les llamaron la atención en el pizarrón.</p> | <p>Dinámica de danza en parejas con faldas y sombreros: A partir de la canción principal deberán repetir una secuencia básica danzaría del Tondero.</p> <p>Ensamble de cajones, xilófonos, guitarra y batería: los estudiantes aprenderán patrones sencillos en cada instrumento, incorporando conceptos como pulso, compás, subdivisiones, etc.</p> | <p>Puesta en escena complementando la danza y la música. Se proyectarán fragmentos de letras de Tonderos, fotos de Piura y se ofrecerá presentar dicho producto a los niños más pequeños de Primaria.</p> | <p>Recursos generales:</p> <p>Reproductor multimedia, Pizarrón, Proyector, Cajones, Xilófonos, Guitarra, Tarola, Plátillos.</p> |

En este caso, se trabaja la competencia “Crea proyectos desde los lenguajes artísticos” y la capacidad: “Evalúa y comunica sus procesos y proyectos.”

Contenidos trabajados en esta sesión:

- *Contextualización:* a través del cuento, el vocabulario, los instrumentos y la tela se promueve las imágenes mentales y la inducción a la actividad principal.

- *Ensamble instrumental*: roles definidos, responsabilidad por el producto final.
- *Esquema corporal*: trabajo de lateralidad, localización espacial y movimiento.

CONCLUSIONES

Hemos recorrido un camino de 30 años en los que la sociedad peruana, convulsionada por diversos cambios políticos y sociales, se ha adaptado a diversas maneras de consumir y preferir música para diversos momentos de esparcimiento. Esta tradición por escuchar música comercial ha llegado al seno familiar y a la escuela, introyectando en varias generaciones contenidos poco propicios. Si bien ha habido ciertos exponentes que han llegado a comercializar su música a través de los medios de comunicación masiva, generalmente su labor resultó en productos que no interpelan la educación propiamente dicha. Estos cancioneros están basados en la lírica española y representan momentos históricos en donde no nos preguntábamos tanto en qué consistían las letras que escuchaban nuestros infantes; si la canción era movida y alegre la repetíamos una y otra vez, a modo de sonsonete intencional o como forma de adoctrinamiento. ¿Cuántos de nosotros hemos cantado canciones que de adultos nos resuenan distinto?

Revisamos entonces, la importancia de los textos acorde a cada edad, las letras de las canciones como la literatura infantil representan parte del imaginario colectivo de los niños: antes leíamos más y ahora el trabajo de imaginación, recreación y adaptación lo resuelve la "pantalla". Los contenidos digitales han desplazado la narración oral, por ser productos que no necesitan de un proceso al ser consumidos. Sin embargo, como educador afirmo que la canción infantil es aún un puente para transformar la educación musical desde un punto de vista interdisciplinario en la instrucción escolarizada, pero también en talleres fuera de la escuela o en cada oportunidad que tengamos contacto con niños e instrumentos.

La propuesta es darle un rol jerárquico y protagónico al folklore en la literatura y canción infantil focalizándonos en adaptar las propuestas pedagógicas de Arte y Cultura en el aula. Todos los niños en la escuela deberían aprender la mayor cantidad de manifestaciones artístico-culturales posibles de los lugares más recónditos del Perú. Como investigaciones futuras sería muy provechoso hacer el mismo trabajo con canciones andinas y amazónicas.

La canción infantil folklórica, según este análisis, es una manera potente de transmitir la identidad cultural a través de letras, materiales sonoros, expresión corporal y materiales adicionales de contextualización; por lo tanto, he resumido algunas experiencias de aprendizaje en formato de "clases modelo" para que los docentes que lo vean puedan aplicar estas ideas a sus clases y entender la riqueza de las canciones compuestas *con sentido*. La utilización de recursos pedagógicos como las canciones no

deben tomarse superficialmente y debe haber un análisis profundo de la calidad de música que nuestros hijos escuchan y cantan.

Como trabajo a futuro, planteo la realización de una exhaustiva investigación etnográfica en los distintos distritos de la costa peruana para recopilar cuentos, leyendas, canciones, juegos, relatos y narraciones entre el trabajo campesino, la escuela y la vida pueblerina en donde están circunscriptos los niños. Sugiero entonces, a los Ministerios de Cultura y de Educación del Perú, a que apoyen los convenios necesarios para que esta empresa se realice efectivamente y se forme un grupo de investigadores para buscar estos vestigios de música infantil. La recopilación de este valioso material conduciría a la implementación de una *fonoteca para niños*, que sea parte tanto de la cultura general, como del sentido común cantar canciones complejas y enriquecedoras para los niños, alejándonos de estímulos nocivos. Más importante aún, estas serían canciones en las que los niños se reconozcan a sí mismos como niños, peruanos, y seres valiosos a su sociedad desde su niñez, valorando el trabajo hecho por las y los autores que he mencionado y por los que vendrán a futuro. Gracias a las personas que han aportado para este análisis y a las y los profesores entrevistados y nombrados.

BIBLIOGRAFÍA

TOMKINS, W.D.

- 2011 *Las tradiciones musicales de los negros en la costa del Perú*. CEMDUC. Recuperado de: https://es.scribd.com/document/362330272/William-D-Tompkins-Las-tradiciones-musicales-de-los-negros-de-la-costa-del-Peru-pdf?fbclid=IwAR34phXU1s72PtpHturoZJ-jeS0ENpgnJkqrZGgaZX_7-lqLodZKDOtVUk

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

- 2001 *¿Qué es el folklore para José María Arguedas?* Recuperado de: <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/234>

MOLINA PALOMINO, P. A.

- 2018 *¿Eso es tradicional? Contextos, geografías y trayectorias musicales en la construcción de una noción sobre lo «tradicional»: el caso del trío Los Cholos en Lima Metropolitana.* *Anthropologica*, 36(40), 71-96. Recuperado de http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0254-92122018000100004&lng=es&nrm=i

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires

2018 *Diseño curricular para la educación primaria*. Recuperado de: https://isfd147-bue.infed.edu.ar/aula/archivos/repositorio//250/293/Diseno_Curricular_PBA-completo_3.pdf

CHOSKY, L.

1974 *The Kodaly method: comprehensive music education from infant to adult*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

SÁNDOR, F. (Ed.).

1976 *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Corvina Kiadó. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/132640587/Educacion-Musical-en-Hungria-Metodo-Kodaly>

MORILLO MIRANDA, E.

2007 "Reformas educativas en el Perú del siglo XX". *Revista Ibero Americana de Educación OIE*, 1-8.

RIVERO HERRERA, J.

1979 *La educación no-formal en la reforma peruana. Proyecto desarrollo y educación en América Latina y el Caribe*. UNESCO, CEPAL, PNUD. Recuperado de: <https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/28491/S7900478.pdf?sequence=1>

MENDOZA ZAPATA, R.

2017 "Fujimorismo: la educación como mercancía". *Diario Uno*. Recuperado de: <https://diariouno.pe/columna/fujimorismo-la-educacion-como-mercancia/>

Organization for Economic Co-operation and Development

2019 *PISA 2018*. Recuperado de: <http://umc.minedu.gob.pe/wp-content/uploads/2019/12/PISA-2018-Insights-and-Interpretations.pdf>

GUADALUPE, C., Rodríguez, J. S., León, J., & Vargas, S.

2017 *Estado de la educación en el Perú: análisis y perspectivas de la educación básica*. FORGE. Recuperado de: <http://www.grade.org.pe/forge/descargas/Estado%20de%20la%20educaci%C3%B3n%20en%20el%20Per%C3%BA.pdf>

FERNÁNDEZ PONCELA, A. M.

2006 "Género y canción infantil". *Política y cultura*, (26), 35-68.

SÁNCHEZ GRANEL, G.

(10 de Julio de 2019). "¿Quién es el empresario argentino detrás de "La Vaca Lola" que cantan Ashton Kutcher y Mila Kunis?". *El Cronista*. Recuperado de: <https://www.cronista.com/clase/trendy/Quien-es-el-empresario-argentino->

detras-de-La-vaca-Lola-que-cantan-Ashton-Kutcher-y-Mila-Kunis-20190710-0003.html#:~:text=Un%20video%20en%20el%20que,YouTube%20que%20hoy%20factura%20millone.

GULLCO, J.

2002 “La canción infantil para niños en América Latina y el Caribe como “genérico musical””. En J. Brum (Org.) *Panorama del movimiento de la canción infantil Latinoamericana y Caribeña: estudios, reflexiones y propuestas acerca de las canciones para la infancia*. Montevideo: 7º Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña, pp. 13-21 Recuperado de: http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-districto-federal-mexico-2002/?fbclid=IwAR23nzUtoKwR2fvbVsj4JpKFei1Qg_2NhkrHgidj-rHHtfOpGy7J2pWi-wc&lang=pt

MALBRÁN, S.

1991 *El aprendizaje musical de los niños*. Buenos Aires, Argentina: EDICIONES PAC S.R.L. Recuperado de: <https://docslide.es/documents/el-aprendizaje-musical-de-los-ninos-silvia-malbran.html>

Ministerio de Educación del Perú

2016 *Currículo nacional de la educación básica*. Recuperado de: <http://www.minedu.gob.pe/curriculo/pdf/curriculo-nacional-de-la-educacion-basica.pdf>

BARTHES, R.

1982 *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación.

SANTA CRUZ, O.

2015 *Mis 21 años: balance de vida a más de medio siglo de actividad cultural*. Municipalidad de Lima. Recuperado de: <https://www.descubrelima.pe/wp-content/uploads/2020/06/Mis-21-a%C3%B1os-1.pdf>

MENDÍVIL TRELLES, L.

2016 *Canciones, discursos y aprendizajes en educación inicial*. Anais do SIMPOM, 4(4). Recuperado de: <https://files.pucp.edu.pe/departamento/educacion/2020/01/31161339/luzmila-mendivil-canciones-discursos-y-aprendizajes-en-educacion-inicial.pdf>

PLANAS, E.

2020 “Vacas y monos de regreso: compositor Juan Luis Dammert vuelve con un nuevo disco acompañado de libro digital”. *El Comercio*. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/luces/musica/vacas-y-monos-de-regreso-compositor-juan-luis-dammert-vuelve-con-un-nuevo-disco-acompanado-de-libro-digital-noticia/>

AFROLATINOAMÉRICA: ARTICULACIONES AFROPERUANAS Y AFROBRASILEÑAS EN LOS AÑOS 70

Ana Júlia França Monteiro⁷²

INTRODUCCIÓN

El presente estudio busca discutir algunas de las articulaciones sociales referentes al racismo estructural contra la población negra latinoamericana en la década de 1970. En el contexto de los gobiernos militares en Latinoamérica, algunas articulaciones Afro actuaron dentro de sus capacidades, algo que se materializó en forma de eventos, coloquios y congresos, que permitieron la circulación de ideas sobre el papel de los negros en la historia de América en esos momentos. En este contexto, se organizaron los tres Congresos de Cultura Negra de las Américas: en Cali (Colombia), Ciudad de Panamá (Panamá) y São Paulo (Brasil), en 1977, 1980 y 1982, respectivamente. Estos congresos fueron el resultado de los esfuerzos de una red latinoamericana entre activistas del movimiento, organizaciones y articulaciones negras. Los principales objetivos de esta comunicación son: presentar algunos descubrimientos del estudio principal, es decir, mostrar el mapa de las articulaciones de estas redes latinoamericanas en la década anterior al “I Congreso de Cultura Negra de las Américas”; identificando y analizando cuales eran las discusiones que estaban presentes dentro de estos movimientos que operaron en América Latina, especialmente en Brasil y Perú, lo que ayudará a contribuir para el conocimiento existente sobre las organizaciones afro / negras y el activismo antirracista en ambos contextos, ampliando la visión a una perspectiva regional y transnacional al pensar en la raza y el racismo en América Latina.

72 Licenciada en Ciencias Políticas de la Universidad de Brasilia, con Maestría en Gobernanza y Conflictos del Instituto de Políticas para el Desarrollo de la Universidad de Amberes, Bélgica. Se encuentra realizando su investigación de doctorado en Derechos Humanos en las Sociedades Contemporáneas, en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra, Portugal. Sus temas de interés se encuentran relacionados con las minorías y las desigualdades, específicamente, las teorías críticas del racismo, antirracismo y la desigualdad racial en América Latina.

El artículo está dividido en tres partes. Primero, presento un panorama general de la investigación y los referenciales teóricos; en segundo lugar, expongo brevemente el contexto histórico brasileño y peruano, especialmente de los inicios de los años 70, y los eventos que fueron muy importantes para el desarrollo y circulación de los referenciales teóricos de la población afrolatinoamericana. En la tercera parte, señalo los ejes de articulación y algunas de las discusiones de los sujetos involucrados, contenidas en sus comunicaciones epistolares. Por último, dejo algunas reflexiones finales.

REFERENCIAL TEÓRICO, METODOLOGÍA Y FUENTES:

La modernidad del Occidente ha traído un paradigma que tiene sus raíces entre los movimientos de regulación y emancipación. En cuanto el sistema colonialista intenta reestructurarse, hay una tensión entre su regulación y las insurgencias de las emancipaciones sociales (Santos, 2007). O sea, al mismo tiempo que tenemos un movimiento para la manutención de las relaciones coloniales —racismo y hetero-cis-patriarcado— hay movimientos de lucha por los derechos no reconocidos, especialmente cuando se piensa en grupos marginalizados.

En este sentido, la discriminación racial es una herencia del sistema colonialista, cuyas prácticas se reproducen en la contemporaneidad. El regreso al “colonial” significa un nuevo colonial, donde hay una respuesta, en referencia a la emancipación social y a la manutención de las relaciones de dominación y poder. La línea abisal (Santos, 2007) es la que separa lo que es considerado como conocimiento válido, producción legítima, es donde la categoría de humanidad está presente. En el otro lado de la línea abisal están las experiencias desperdiciadas, los “invisibles”, aquellos cuya existencia y experiencias son apropiadas, incorporadas y borradas, por medios muchas veces violentos, de destrucción de cultura e identidad (Santos, 2007).

Este “regreso al colonial”, presentado por Santos (2007) tiene como ejemplo las narrativas históricas que son dominadas por versiones hegemónicas, mantenidas por las elites del poder. Logran controlar la cultura y la sociedad, y es una herramienta poderosa en ese sentido. Es por eso, por lo que las fuerzas dominantes dentro de las relaciones de poder existentes se sienten amenazadas cuando una determinada narrativa entra en juego, cuestionando los principales símbolos, héroes, fechas, lugares y la propia memoria.

La discusión conducida aquí forma parte de una investigación en curso que tiene como objetivos principales, mapear y analizar algunas de las redes domésticas y transnacionales entre sujetos activistas e intelectuales de los movimientos Afro y sus organizaciones, en América Latina. El hilo conductor son los Congresos de Cultura Negra de las Américas, de 1977, 1980 y 1982, respectivamente. Estos eventos ocurrían en algunos países latinoamericanos y tenían como iniciativa hablar del verdadero rol del negro en la historia y la construcción de América Latina.

Muchas veces, la narrativa principal en una sociedad es el resultado de la dinámica de las relaciones de poder intrínsecas, por lo tanto, la historia dominante se ve como algo natural y como la única verdad (Molden, 2016). En este sentido, cuando algo se siente “natural” o “universal” es muy difícil cuestionarlo, y esto genera una versión unilateral de los hechos.

La cuestión es que, como la mayoría de los aspectos de la sociedad, las narrativas históricas también están dominadas por una versión hegemónica creada y mantenida por las élites de poder o por el pensamiento abisal, explicado anteriormente. Logra controlar la cultura y la sociedad, y es una herramienta poderosa en ese sentido. Es por eso por lo que las fuerzas dominantes dentro de las relaciones de poder existentes se sienten amenazadas cuando una determinada narrativa entra en juego y cuestiona los principales símbolos, héroes, fechas, lugares y la propia memoria.

Lo que se caracteriza como “pasado resistente” es todo aquello que logra sobrevivir en oposición a la narrativa dominante, y que muchas veces trae consigo entendimientos que no se integran a las narrativas hegemónicas, (Foucault *apud* Molden, 2016). Según Foucault (*apud* Fowler, 2007), están la memoria de la élite del poder, la memoria popular y la contra-memoria. Por lo tanto, estos recuerdos que no forman parte del discurso principal, pero que tienen un rol dentro de un panorama más amplio, se caracterizan como subalternos spivakianos, y son parte de una estructura donde las dinámicas aún no se expresan de manera coherente (Molden, 2016). Un gobierno dado elegirá los símbolos y recuerdos que desea conservar para que se ajusten a su propio proyecto político, sin embargo, un mapa de recuerdos es mucho más complejo que un supuesto binario de narrativas hegemónicas versus contrahegemónicas (Molden, 2016). No obstante, la memoria y su construcción deben verse más allá de esas narrativas. Los líderes invisibles, los símbolos nunca vistos, las luchas cotidianas y las narrativas que no pueden volverse competitivas porque logran ser supervisadas incluso por los contrahegemónicos.

Tal es el ejemplo de discusión de Linda Tuhiwai Smith (1999) sobre los pueblos indígenas, donde propone un enfoque de la historia para repensar algunas nociones, asumiendo que es algo universal, totalizador, que sigue un orden cronológico, que se asocia con una mejora del sujeto humano, que se puede contar en una narrativa coherente y que se organiza en categorías binarias. Además, intenta problematizar la utilidad de una versión occidentalizada de la historia de los pueblos indígenas para sí mismos. Muchas veces, un testimonio oral o una costumbre que se transmite no es visto como historia por la sociedad occidental, sino más bien como parte de la tradición. Otro punto es que no necesariamente les preocupa un “relato oral” o la “denominación genealógica de la tierra”, la idea es más bien restaurar un mundo fragmentado, intentar reconstruir su existencia y evitar que se borre su propia historia. Al final, la historia no es más que la historia contada por una dominación específica (Smith, 1999). En este sentido, es interesante pensar en la historia como esta herramienta de control, que se construye y destruye todo el tiempo, alejándose de su percepción inicial.

Pensando en la historia y la necesidad de hablar del que Molden (2016) denomina “pasado resistente”, elegí describir los siguientes hechos como componentes de estos pasados resistentes. Algunas cuestiones más generales que sirvieron de guion y la principal, con la que daremos inicio a la discusión, que es:

- ¿Cómo se articularon y actuaron los activistas del movimiento negro y las organizaciones sociales/políticas en contextos autoritarios, a nivel nacional y transnacional, antes de los Congresos de Cultura Negra de las Américas?

Con el objetivo de intentar comenzar a responder a esta cuestión, fue necesario recurrir a los registros epistolares, presentados como fuentes riquísimas de información que permiten empezar a comprender el período. Las cartas presentadas aquí forman parte del *Acervo Clóvis Moura*, del *Centro de Documentação e Mémória*, de la *Universidade Estadual Paulista*. En este trabajo se propone el análisis documental de algunas cartas, mapeando las redes compuestas por sujetos que intentaban traer a la discusión general, el rol del negro en la historia latinoamericana. Por lo tanto, propongo una breve exposición del contexto histórico en el próximo punto.

CONTEXTO HISTÓRICO:

El Afro en Brasil y Perú

Brasil tuvo como principal fuerza laborar, por casi tres siglos, a los sujetos esclavizados. La abolición de la esclavitud ocurrió en mayo de 1888, siendo el resultado de un proceso de presiones domésticas e internacionales y la mayoría de los sujetos esclavizados ya era libre cuando la princesa Isabel firmó la ley de libertad (Pereira, 2012).

La construcción de la nación brasileña en los moldes contemporáneos empezó en los años 1930. La idea de una identidad brasileña queda fuertemente basada en una “democracia racial”, donde el presidente Getúlio Vargas, durante su gobierno, abrió puertas a una serie de derechos para los segmentos más pobres de la población. Su enfoque político permite la ascensión de una clase media, lo que reduce levemente las desigualdades en el país. Es creada en este contexto, la primera organización del movimiento negro brasileño, la *Frente Negra Brasileira* (FBN). Sin embargo, el gobierno de Vargas, cambia a una dictadura, periodo conocido como *Estado Novo*, donde tiene lugar la disolución de todas las organizaciones que iban contra la idea de una “democracia racial”, ideología que guió su gobierno durante los quince años de dictadura. Aunque nos esté explícitamente descrita en la obra de Gilberto Freyre, la democracia racial fue el resultado de la interpretación de su obra *Casa Grande & Senzala*, donde la población de Brasil sería más armónica, y las “razas fundadoras” —el negro africano, el indígena nativo y el blanco europeo— no tendrían conflictos entre ellos, ya que el elemento del “mestizaje” se presentaba como una solución para cualquier conflicto (Reis, 2008).

El mito de la “democracia racial” fue tan efectivo en cuanto estrategia de gobierno que sigue siendo utilizado durante todo el siglo XX. Los movimientos afrobrasileños que surgen durante ese período denuncian constantemente la idea de que hay una verdadera democracia racial en el país (Pereira, 2012). En este sentido, la búsqueda de una democracia racial verdadera, así como el rescate de la identidad y de la historia afrobrasileñas, ejemplifican los movimientos de emancipación discutidos anteriormente por Santos (2007).

Abdias do Nascimento (1978) expone la democracia racial como el proceso de mestizaje que promovió el genocidio de los negros en Brasil. La política de blanqueamiento de la población fue promovida deliberadamente por políticas estatales, después de la abolición, con el objetivo de quitar el color negro y disminuir el crecimiento de la población negra (Nascimento, 1978). El “mulato” era el símbolo de la democracia racial, representaba la mezcla de colores y culturas. Fue administrado por la élite política en la época colonial y fue invertido con el poder de suavizar la “amenaza racial” que representaban los africanos, accediendo a espacios que otros no podían, sin estar de facto incluido en la sociedad (Nascimento, 1978:69). Estos espacios se limitaban tanto a ellos como a los negros, quedando relegados al desprecio de la sociedad. Las políticas de inmigración fueron deliberadamente racistas en el sentido en el que promovieron la entrada de personas que tenían características más relacionadas con la ascendencia europea (Nascimento, 1978: 71). En este sentido, si una persona no “parece” ser negra físicamente, ya se la considera blanca. Además, existe una visión torcida del contexto, en el que los “mulatos” más claros se identifican como blancos y los negros como “mulatos”, “pardos” o “mestizos” (Nascimento, 1978: 74). Este contexto en el que los descendientes de indígenas y africanos, que son considerados como blancos, es una evidencia de que no hay democracia racial (Nascimento, 1978: 76), por lo tanto, quienes cuestionan la ideología oficial de que en una democracia racial eran vistos como una amenaza en la sociedad, por lo que son vistos como subversivos (Dzidzienyo *apud* Nascimento, 1978: 79). Eso es lo que sucedió bajo el régimen militar, donde el Estado prohibió deliberadamente el debate sobre la raza, lo que demuestra, según Nascimento (1978: 79), que la democracia racial es en realidad un discurso muy frágil al no ser la verdad. En este sentido, la cultura africana se excluye y es retratada como folklóre haciendo que sus elementos cruciales se vuelvan rígidos (Nascimento, 1978: 119).

Muchas organizaciones negras fueron creadas después de la FNB. En los años 1970, especialmente, durante el periodo de dictadura militar brasileña, es creado el *Movimento Negro Unificado* – MNU, en 1978 (Pereira, 2012). En realidad, estas organizaciones, aunque estuvieran bajo contextos autoritarios, estaban constantemente en lucha por la democracia brasileña y mucho de lo que ha cambiado en las últimas décadas, es el resultado de esta resistencia y de la constante denuncia del “mito de la democracia racial” (Pereira, 2012). Estas redes de resistencia estaban presentes durante todos los períodos, siempre en lucha por el reconocimiento, rescate y manutención de la cultura, la identidad y la mejora de las condiciones de vida de la población negra. Su rol estaba presente tanto en la manera como los esclavos eran representados en cuanto sujeto pasivos

y seres inferiores, como en una visión general donde el sujeto negro no era propiamente representado como sujetos activos de sus propias historias (Pereira, 2012). En resumen, la búsqueda por la afirmación y la reparación social es constante en toda la historia del movimiento negro en Brasil.

En el Perú, la abolición de la esclavitud a mediados del siglo XIX no cambió la condición colonial del pueblo afroperuano, las desigualdades y la exclusión. Su cultura, sus tradiciones y su gente quedaron invisibilizadas. Como fue el caso de muchos países que adoptaron la esclavitud en la época colonial, incluso después de su abolición, la mayoría de los afroperuanos seguían atrapados dentro de las estructuras de dominación e injusticia (Barrantes & Aguilar, 2015:155). A principios del siglo XX, el país atraviesa un proceso de desarrollo económico iniciado por el Estado oligárquico, en el que se promueve la educación, y hay una caída significativa en el número de analfabetos, especialmente en la costa del Perú, que es donde se concentran la mayoría de los afroperuanos (Barrantes & Aguilar, 2015: 156). En la década de 1920, el presidente Leguía inicia un proyecto diferente al de sus antecesores oligárquicos. Decide incorporar algunas prácticas afroperuanas en el ideal de la nación, como el culto al Señor de los Milagros y el baile nacional de la Marinera (Barrantes & Aguilar, 2015:157). Esta integración de la cultura tuvo dos consecuencias: por un lado, permitió expandir el ideal peruano de nación, por otro, trajo el riesgo de estereotipar a los afroperuanos en roles culturales, como si esta fuera su única alternativa. En efecto, los afroperuanos están presentes en estos espacios. Sin embargo, esto también se puede atribuir a la desigualdad de oportunidades, los bajos niveles educativos y el empleo inadecuado, dejándolos permanecer dentro del ámbito de la cultura y del deporte (Barrantes & Aguilar, 2015:162).

En la década de 1930, tuvo lugar el proceso de industrialización y modernización del país y el proyecto político se basó en el "mejoramiento racial" (Drinot, 2011:3). Como muchos de los proyectos nacionalistas del periodo en América Latina, el objetivo era la creación de un nuevo "peruano", donde el indio y el trabajador fueran representantes del pasado y del presente, respectivamente. Este proyecto nacionalista, como discutió Santos (2002:242), forma parte de una dicotomía que se utiliza como narrativa para promover lo que las élites peruanas creían que era la modernización, por un lado el operario, símbolo de desarrollo, por otro lado, el indígena, el pasado. Sin embargo, esta modernización estaba muy arraigada en una racialización del discurso nacional, como señaló Drinot (2011). En este sentido, la historia es vista, desde una visión occidental, como lineal, y esta linealidad es guiada por las ideas de progreso (Santos, 2002: 254). Por lo tanto, el llamado progreso y, en consecuencia, la historia, son procesos intrínsecamente racializados en ese contexto.

Más adelante, en el siglo XX, en octubre de 1968, el General Juan Velasco Alvarado asume el gobierno después del golpe militar. Aunque su gobierno tenía un régimen autoritario, su enfoque político era peculiar en referencia a las transformaciones radicales de la sociedad peruana, basado en un proyecto político que visualizaba la reducción de las desigualdades y la reforma agraria, promoviendo una gran transformación social apoyada por una ideología fuertemente nacionalista (Aguirre & Drinot, 2017:2).

En este contexto de reinención del Perú, hubo un cierto espacio para las etnias formadoras del Estado pluricultural de la ideología de Velasco, incluso la población negra Peruana. Primero cabe destacar dos artistas y activistas, los hermanos Victoria y Nicomedes Santa Cruz. Nicomedes Santa Cruz es considerado, hasta hoy, como uno de los poetas más importantes del siglo XX. Este ha representado a los afroperuanos, debatiendo sobre las condiciones y la historia del negro peruano, con un enfoque dentro de la perspectiva afro. Los dos tuvieron, a su manera, un papel fundamental en la afirmación de la identidad y la historia peruana, contribuyeron al desarrollo de una narrativa que dio voz para expresar las múltiples culturas allí presentes (Ojeda, 2011). Desde los años 1950, Victoria Santa Cruz, su hermana, contribuyeron con la reconstrucción y reintegración de las expresiones culturales y artísticas afroperuanas como la danza y la música, recuperando sus tradiciones populares. Nicomedes Santa Cruz también escribió artículos sobre el afroperuano, demostrando su compromiso con la investigación de los aportes africanos en campos como la historia, los deportes, el lenguaje, etc (Ojeda, 2011).

El ideal pluricultural, durante el régimen de Velasco, representaba un espacio de legitimidad dentro del discurso político para el afroperuano, pero también lo retenía dentro del ideal nacionalista. El afroperuano quedaba como una parte del peruano y no era una categoría autónoma e individual. Santos (2002), explica que en un sistema así, la "parte" eclipsa a las otras, adoptando para sí misma la explicación del "todo". Así, el proyecto "pluricultural" adoptado por el gobierno de Velasco trabaja como la narrativa principal, en cuanto a las otras "partes" (los grupos marginalizados, sus identidades y expresiones culturales) son presentadas cómo componentes de este todo: el "peruano".

Desde el principio de las repúblicas latinoamericanas, existió la necesidad de adecuar poblaciones negras e indígenas en el contexto de un Estado-nación (Valdivia Vargas, 2013). Tanto la sociedad civil como la comunidad internacional deseaban definir una nación por su multiculturalidad, pero basada en una sociedad y una cultura homogéneas (Wade *apud* Valdivia Vargas, 2013). Esta línea de pensamiento es aplicable tanto al Perú como a Brasil y sus respectivas poblaciones negras, así como a otros grupos marginados. El enfoque político del Perú durante el régimen de Velasco valoraba lo multicultural para construir lo peruano, las otras culturas estaban presentes tanto en el pasado como en el presente, pero formaban parte de un panorama más amplio, el enfoque nacionalista de lo que significa "peruano". Por otro lado, el enfoque político brasileño pretendía centrarse en lo que supuestamente ya estaba construido, a partir de identidades básicas multiculturales, pero que ya se habían integrado en la sociedad. Ambos reafirman la afirmación de Wade, porque se basan en la idea de sociedades homogéneas. Por ejemplo, la constitución peruana reconoce en su texto la existencia de comunidades campesinas y nativas, que históricamente son más reconocidas, pero no las negras y afroperuanas, que suelen ser desatendidas. En este sentido, es la comprensión de la raza y el reconocimiento/negación del racismo a través de la representación cultural. La Constitución brasileña

de 1988, considerada la “Constitución ciudadana”, trae por primera vez el reconocimiento de una nación plural, discutiendo los derechos de los pueblos indígenas y negros.

Ninguno de los países incorporaba los derechos humanos de la población negra en su agenda política. Había una mayor preocupación por cuestiones de clase que por especificidades culturales, la población negra estaba presentes en instituciones como los partidos políticos, pero aún no como una estrategia política específica (Hanchard, 1994; Valdivia Vargas, 2013). La Asociación Cultural de la Juventud Negra Peruana, ACEJUNEP, que fue fundada en 1969, tuvo como a uno de sus miembros a José “Cheche” Campos Dávila personaje que será más explorado en las próximas sesiones (Hanchard, 1994; Valdivia Vargas, 2013).

En conjunto, Perú y Brasil traen algunos procesos que presentan similitudes y peculiaridades. Sin embargo, se presentan como estudios de caso interesantes y los sujetos presentados en la tercera sección, se articulan de forma a que los dos países tengan roles importantes en el contexto Afrolatinoamericano.

El Coloquio *Négritude et Amérique Latine* y el Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas

Antes de hablar de los Congresos de Cultura Negra de las Américas, los cuales fueron organizados primariamente por el antropólogo afrocolombiano, Manuel Zapata Olivella, es interesante discutir uno de los eventos anteriores, que hizo posible que algunos de los sujetos de los que hablaré más adelante se conociesen: el Colóquio *Négritude et Amérique Latine*, tuvo lugar en Dakar, Senegal, en enero de 1974. Este evento marca uno de los motores que llevó al desarrollo de los Congresos entre 1977 y 1980 (Zapata *apud* Valero, 2020). El coloquio fue organizado por el presidente de Senegal y precursor de las teorías de “Negritud”,⁷³ Léopold Sédar Senghor, y tuvo participantes de diversos países latinoamericanos y africanos como: Senegal, Brasil, Perú, Colombia, entre otros.

El evento tuvo lugar en el Centre de *Hautes Etudes Afro-Ibéro-Americaines* de la Universidad de Dakar, en un contexto muy propicio para hablar sobre la negritud y las condiciones de los negros de la diáspora en las Américas, y permitió un rico intercambio de ideas, inquietudes y referencias acerca del tema (Valero, 2020).

El coloquio es importante para los congresos posteriores, porque fue ahí en donde muchos investigadores y activistas se conocieron y reunieron por primera vez, según lo que indican las cartas del Acervo Clóvis Moura.⁷⁴ Entre las personas presentes en este coloquio, y que

73 “Movimiento de 1932, creado por Léopold Senghor, Aimé Césaire y León Damas, quienes organizaron un contexto ideológico de la cultura negro-africana generando el proceso de descolonización de los pueblos negros del mundo” [Centro Cultural Afro-Ecuatoriano, 1989].

74 *Acervo Clóvis Moura – Centro de Documentação e Memória – Universidade Estadual Paulista*: el acervo fue visitado por la autora entre julio y noviembre de 2019.

interesan explorar en este trabajo, cabe mencionar, además de Manuel Zapata, al profesor Pablo A. Mariñez, afrodominicano que vivía en Lima a principios de los años 1970; Victoria Santa Cruz y su hermano, Nicomedes Santa Cruz, figura muy presente en los intercambios de cartas explorados aquí y, por último, el sociólogo afrobrasileño Clóvis Moura, que a partir de ahí desarrolla una relación de amistad con Manuel Zapata y queda muy presente en la organización de una delegación brasileña para el Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas.

El Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas tuvo como organizadora a la Fundación Colombiana de Investigaciones Folklóricas y, en las palabras de Zapata, más de diez años después (Centro Cultural Afro-Ecuatoriano, 1989):

(...) El Congreso de la Cultura Negra de las Américas resulta ser así la suma de un esfuerzo común de los pueblos negros, indios, mulatos y mestizos, en el camino de asumir conciencia y responsabilidad en la vanguardia del desarrollo social de América (p. 13).

Este evento ocurrió en Cali, Colombia, en agosto de 1977, después de un congreso preparatorio realizado en Cartagena, en diciembre de 1976. Buscaban discutir sobre la temática del negro, de la diáspora africana en las Américas, ideas políticas, religiosas, estructuras socioeconómicas, artes y tecnologías, mestizaje, castas y clases (Centro Cultural Afro-Ecuatoriano, 1989). Entre sus reivindicaciones, destacó la búsqueda por una mayor justicia y reconocimiento de la cultura negra en el contexto pluricultural de las Américas, lo que indica que, en este mismo período ya se hablaba de inclusión y justicia, aludiendo a los movimientos de emancipación que fueron discutidos al principio del texto.

Otro punto que cabe destacar es que esta actividad de 1977 tenía mucha proximidad con el movimiento de la Negritud, cuyos orígenes datan de 1932. Creado por los intelectuales negros Aimé Césaire, Léon Damas y Léopold Senghor, el mismo que organizó el Coloquio de Dakar. Además, otro punto a destacar es que uno de los enfoques del congreso era la "Enseñanza educativa", es decir, el rol pedagógico de los "pasados resistentes" que ciertos movimientos intentan traer al centro del debate. La idea, viene del principio de que la escuela es una:

"(...)agencia reproductora de cultura y de promoción social. (...) Los contenidos curriculares alimentan al educando, niño o joven, proporcionándole conocimientos (...) El proceso frustrativo que se da en el niño negro tiene sus orígenes en la sociedad y se manifiesta en el seno de la familia y la escuela. (...) Por esto se hace indispensable una revisión de los textos escolares (...). Significa una búsqueda por el reconocimiento de que la historia dominante, las narrativas hegemónicas tienen que ser cambiadas, para revelar así, el verdadero papel del negro en la sociedad latinoamericana, sus obstáculos, su exploración, la violencia a la cual aún es sometido etc (Centro Cultural Afro-Ecuatoriano, 1989:30).

El Congreso de Cultura Negra de las Américas simbolizaba el esfuerzo de unir a los sujetos latinoamericanos de la Diáspora Africana, con el deseo de discutir las duras condiciones bajo las cuales estaban sometidos los negros. Otra personalidad que cabe destacar aquí es el afroperuano José “Cheche” Campos Dávila, que, junto con Manuel Zapata, ayudó en la organización del Primer Congreso. Mientras Zapata representaba un nombre de peso en Colombia en relación a los asuntos afrocolombianos, Campos formaba parte de la Asociación Cultural de la Juventud Negra Peruana - ACEJUNEP, una de las pocas organizaciones afroperuanas del período, creada en 1969 (Vargas, 2013). El congreso tuvo también ayuda financiera y representantes de la UNESCO⁷⁵ y de la OEA⁷⁶ (Nascimento, 1980:268; Ratcliff, 2008:33).

AFROLATINOAMERICANOS EN MOVIMIENTO

Aquí tenemos dos momentos distintos, el coloquio de Dakar, de 1974 y el Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas. Estos dos eventos sirven para introducir el fondo bajo el cual los sujetos después se articulaban y los cambios de ideas que ocurrirán en este período, incluso bajo gobiernos autoritarios. El artículo de Édouard Arriaga (2020), que fue analizando en el acervo de Manuel Zapata de la Universidad de Vanderbilt, buscando mapear redes alrededor de los tres Congresos de Cultura Negra de las Américas, sugiere que la figura de Zapata sería “un nodo central dentro de las redes intelectuales, de activismo y de difusión de la cultura afrolatinoamericana” (Arriaga, 2020:123)

De hecho, la figura de Zapata tiene una importancia inconmensurable en la propagación de las ideas de rescate del rol del afrolatinoamericano. Sin embargo, otras figuras, en otros contextos también tuvieron un rol importante en esta lucha. Tal es el ejemplo de este trabajo, que parte del análisis de otros acervos, mostrando que tenemos otros posibles nodos que analizar y líneas que investigar.

Clóvis Moura, Nicomedes Santa Cruz y Pablo Mariñez

La importancia del Coloquio de *Negritude et Amerique Latine* queda evidente cuando presentamos el primer eje de articulación. Estaban presentes en este evento Clóvis Moura, Nicomedes y Victoria Santa Cruz, Pablo Mariñez y Manuel Zapata.

Moura era un sociólogo marxista, afrobrasileño, director-fundador del *Instituto Brasileiro de Estudos Africanistas*; el poeta afroperuano Nicomedes Santa Cruz tiene logros en periódicos, en la danza, música y siempre con debates donde el afro en el Perú era el foco (Ojeda, 2011). Nicomedes y Victoria Santa Cruz, de los años 1950 en adelante, contribuyeron con la reconstrucción y reintegración de las expresiones artísticas

75 UNESCO es la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

76 OEA es la Organización de los Estados Americanos.

afroperuanas, recuperando las tradiciones populares (Ojeda, 2011). Mariñez fue profesor y trabajó en universidades del Perú, México y Ecuador. Estaba en la Universidad de San Marcos, en Lima, a comienzos de los años 70 y, en un congreso en el que participó en España, fue invitado a participar en el Coloquio de Dakar para el cual necesitaba llevar un representante afroperuano, y fue así como conoció a Nicomedes Santa Cruz.⁷⁷

A partir de sus participaciones en este coloquio, empiezan a comunicarse mediante cartas durante los años 1970 y 1980. A través de sus comunicaciones epistolares, es posible percibir el panorama que los circundaba. Desde el coloquio que reunió representantes de Brasil, Colombia, Francia, Perú, Senegal y otros, con ponencias dirigidas a la situación del negro de América Latina, fue imposible no salir de allí sin sentir que era necesario actuar en sus contextos.

El coloquio tuvo lugar en enero de 1974 y, en febrero⁷⁸ hay una carta de Nicomedes Santa Cruz a Clovis Moura, donde le sugiere crear, junto con Mariñez, un "Instituto de Estudios Afroperuanos". Puede percibirse que el coloquio, en este eje, se externaliza de forma a cambiar la realidad en el Perú, con nuevas organizaciones y objetivos comunes entre los ejes de estas articulaciones. Estos objetivos comunes generaban ideas que se materializarían en acciones guiadas. El instituto no fue creado y, como bien apunta Santa Cruz en otra correspondencia:

"Tras un entusiasmo inicial surge luego la resistencia; me explico: hay entusiasmo cuando se piensa que todo se limita a tratar al negro desde una perspectiva histórica y folclórica; pero cuando se plantea el enfoque socioeconómico bajo esa historicidad o el sociológico sobre ese folclorismo, entonces unos menean la cabeza y dicen que el Instituto puede ser 'peligroso' o que no hay datos del negro peruano más acá del siglo XVIII. (...)

(...) y que tampoco es fácil fundar una institución seria en países como los nuestros, donde la seriedad está casi al margen de la ley. Inicialmente nuestro proyecto a una Revista de Estudios Afroperuanos, la que motivaría y fomentaría este tipo de trabajo (casi inédito en el país), catalizando a todo nivel un conocimiento de la Negritud como una arma de liberación contra la alienación colonialista y neocolonialista, que, a la vez, nos libere de prejuicios y nos permita conocer hasta dónde el negro está presente en nuestra historia, en nuestra etnia, en nuestra cultura y en nuestra fuerza de trabajo explotada."⁷⁹

En la primera parte, podemos percibir que Nicomedes ya no está tan entusiasmado con la perspectiva de crear el Instituto de Estudios Afroperuanos por el temor de las críticas y resistencias cuando se habla del negro desde un enfoque político, social y económico. Si tenemos en cuenta que el Perú estaba bajo el régimen de la dictadura militar de Velasco

77 Entrevista concedida por MARIÑEZ, Pablo A. Entrevista II [06.2020]. Entrevistadora: Ana Júlia França Monteiro. 2020. Plataforma Zoom. (80 min).

78 Carta de Nicomedes Santa Cruz a Clóvis Moura 11/02 /1974 (Acervo Clóvis Moura - CEDEM/UNESP).

79 Carta de Nicomedes Santa Cruz a Clóvis Moura 23/03/1974 (Acervo Clóvis Moura - CEDEM/UNESP).

con la valoración de los aspectos culturales de grupos marginalizados, bajo una perspectiva pluricultural (Aguirre & Drinot, 2017), quizá se pueda pensar que no tenían objetivos de mezclar el eje cultural y los ejes sociales, políticos y económicos, pese a que estos fueran objetivos tanto del Coloquio como del Congreso.

Pablo Mariñez, en una carta de 1975 escribe:

“Por el momento nuestro proyecto del Instituto de Investigación, revista etc: está detenido. Se han presentado muchas dificultades, es bien duro salir adelante en este aspecto. ¿Nos han vencido las dificultades? (...) Victoria (...). Claro, su conjunto es mucho más amplio que lo afroperuano, recoge el folklor autóctono de la sierra y también el de la selva”⁸⁰

En otra correspondencia, del mismo año, manifiesta su preocupación con el escenario peruano cuando habla de una crisis del capitalismo, fábricas que se cierran y muchas huelgas, así como un costo de vida muy alto en Lima. Menciona también que el golpe de agosto de 1975 “es algo tan confuso como la esencia del mismo gobierno anterior” y continua:

“(…) En otro campo ya, la noticia más reciente e importante para lo que estamos trabajando, de otra manera en el campo de la influencia cultural africana en el Perú, y en general en la presencia negra en América Latina, es el lanzamiento del último álbum de Nicomedes, es un estudio serio sobre la música afroperuana, consta de dos L. P. y un libreto donde se dan explicaciones de los instrumentos musicales (...).⁸¹

Aquí, Mariñez exalta y confirma la importancia del trabajo de Nicomedes, que además de ser una producción musical es también un trabajo de investigación de la cultura afroperuana de su compañero en la lucha antirracista y buen amigo.

Manuel Zapata y José “Cheche” Campos

El segundo eje que propongo explorar no está directamente conectado con el primero. Sin embargo, tiene sus conexiones indirectas, especialmente con el Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas. José “Cheche” Campos es un personaje importante a la hora de la organización del Primer Congreso. Durante el evento, Campos y el afroecuatoriano Nelson Estupiñán Bass propusieron que “los intelectuales creativos usen su “arte” como “instrumentos de su liberación”, en su lucha por el socialismo y la transformación de sus respectivos Estados-nación”, no restringiéndose al “plano intelectual elitista”, pero expandiendo sus

80 Carta de Pablo Mariñez a Clóvis Moura 21/05/1975 (Acervo Clóvis Moura - CEDEM/UNESP).

81 Carta de Pablo Mariñez a Clóvis Moura 17/10/1975 (Acervo Clóvis Moura - CEDEM/UNESP).

ideas al pueblo, apuntando a una revolución real en los diversos sectores de la sociedad y el Estado (apud Ratcliff, 2008:34).

Campos también era un importante sujeto y activista en esta compleja red que estuvo activa durante las décadas de 1960 y 1970. Fue uno de los miembros fundadores de la ACEJUNEP y una de las personas detrás de materializar la idea de un congreso de cultura negra en las Américas. En su testimonio, menciona sus viajes a Ecuador y Colombia, donde se reunió con otros activistas del movimiento negro como el poeta Antonio Preciado y el Dr. Antonio Portocarrero. Los dos tenían un plan para hacer realidad un “encuentro de negros en las Américas”. En su homenaje a Manuel Zapata (Campos Dávila, 2007), José “Cheche” Campos comenta los hechos anteriores al primer congreso.

En su relato, menciona sobre cómo fue a Bogotá, Colombia, para tratar de plantear la idea de un encuentro entre afrolatinoamericanos. Aún era joven y no sabía exactamente lo que estaba haciendo, pero cuando se detuvo a tomar un café, conoció a algunas personas y comenzó a hablar del Perú y de lo afroperuano. Estas personas estaban allí para ver una conferencia sobre la antropología del activista colombiano Manuel Zapata. Aprovechó entonces esta oportunidad para hablar sobre la idea de un “Encuentro Afroamericano del continente” que el reconocido poeta Dr. Antonio Preciado le había dado la responsabilidad de difundir por las Américas (Campos Dávila, 2007).

Su testimonio revela que no sabía exactamente lo que tenía que hacer para que esto se hiciera realidad. Sin embargo, sí menciona que ya lo habían discutido superficialmente en las reuniones de la ACEJUNEP, en Perú. Los presentes en la conferencia de Zapata estaban muy interesados y Campos Dávila no tenía nada concreto que presentar. Zapata Olivella se acercó a él, alejándolo de la multitud y le preguntó si era verdad que quería que esa idea se hiciera realidad. El encuentro entre Campos Dávila y Zapata posteriormente se convirtió en el Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas. Zapata asumió la responsabilidad de presidirlo, nombrando a un activista negro en cada país, encargado de difundirlo: Abdias do Nascimento en Brasil, Antonio Preciado en Ecuador, Gerardo Maloney en Panamá, y Pablo Mariñez en República Dominicana (Campos Dávila, 2007).

Clóvis Moura y Manuel Zapata

Lo que vemos hoy, más de cuarenta años después del Primer Congreso, de 1977, se ha hecho historia. Estos eventos marcaron la primera vez que se discutía sobre la situación del negro de América Latina en suelo latinoamericano. Abdias do Nascimento, importante líder del movimiento negro en Brasil fue el encargado de difundir los eventos en Brasil después del Primer Congreso y fue el presidente del Tercer Congreso que ocurrió en Brasil, en 1982. Todavía, antes que Nascimento llegara al escenario de estos eventos, la relación entre Manuel Zapata y Clóvis Moura ya tenía sus orígenes en 1974, en el Coloquio de Dakar. El hecho descrito por Elisa Larkin do Nascimento (1980), donde denuncia

que una delegación brasileña fue censurada por el gobierno militar para que no pudieran participar en el Congreso de Cali, esta delegación era organizada por Clóvis Moura el año anterior a los congresos. Esta relación es la que será explorada a continuación.

Como se ha dicho anteriormente, Clovis Moura y Manuel Zapata se conocieron en Dakar, en 1974, cuando ambos se presentaron en el Coloquio *Négritude et Amerique Latine*, organizado por Léopold Senghor para discutir sobre el negro en su diáspora latinoamericana. A partir de ahí, cuando Zapata toma la responsabilidad de organizar el Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas, Moura lo auxilia con sus contactos en Brasil para que hubiese una verdadera representación del país en Cali.

En el acervo de CEDEM es posible ver las cartas de Clóvis Moura cuando se preparaba para formar una delegación de aproximadamente once personas. En ese período, cualquier persona que deseara salir de Brasil, tenía que pagar una tarifa al gobierno, a excepción de que fueran a presentaciones en congresos internacionales. El congreso de Cali era el evento perfecto que cumplía con esa excepción, no obstante, la mayoría de las personas que formaban parte de esta delegación tuvieron sus exenciones de pago negadas casi en la fecha del viaje. Como consecuencia, la delegación organizada por Clóvis Moura a pedido de Manuel Zapata, no logra salir de Brasil y no puede participar en el evento.

Además del libro de Nascimento [1980], ya mencionado anteriormente, Moura se movilizó con el objetivo de denunciar la censura directa del gobierno militar brasileño al evento. El país con mayor población negra de América Latina no tuvo su representación apropiada. La noticia puede ser leída en una publicación de la revista Versus, de 1977, con una traducción hecha por la autora:

“Como lo explicó IBEA - Instituto Brasileño de Estudios Africanistas a través de su presidente Clóvis Moura, el único miembro brasileño del Comité Preparatorio para la reunión, la delegación de Brasil - la comunidad negra más grande fuera de África, no pudo asistir a la reunión porque el Itamarati vetó, sin explicar el motivo, la exención del depósito para que la delegación viaje al exterior. Y esta decisión, recién anunciada el día del inicio del congreso, fue considerada por el IBEA como una actitud discriminatoria contra la mayoría de la delegación brasileña y la oportunidad de una tribuna continental donde se discutan sus problemas no se justifica para negros y africanistas. Clima eminentemente democrático. Esta decisión del Itamarati, que alcanzó a once personas de la delegación brasileña, se produjo casi al mismo tiempo que se concedió la exención al sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira y a la historiadora Marina Sena, quienes participaron de manera privada en el I Congreso de Cultura Negra de las Américas.” (Revista Versus: afro-latino-américa, 1977-1979:21).⁸²

82 “Publicação fac-símile das 20 edições originais da seção Afro-latino-américa do jornal Versus, durante o período de 1977 a 1979,” 1977-1979.

A decir que, por la denuncia de Clóvis Moura, se puede percibir un poco de la censura del gobierno militar en el periodo. Solo dos de los participantes originales logran ir a Cali y representar al Brasil y, sin respuesta, la mayoría de la delegación brasileña queda fuera del evento en 1977.

REFLEXIONES FINALES

El “pasado resistente” (Molden, 2016) mencionado en el principio del texto se ejemplifica en la manera como estas redes anteriormente descritas se articulan para afirmar al afro en sus propios contextos. Son movimientos que transvasan las líneas domésticas, con raíces iniciales en África y Latinoamérica —como el caso del Coloquio de Dakar y el Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas— intentando el racismo, como herencia del colonialismo, mantenerse a través de las relaciones de dominación colonial, pero siempre se puede encontrar movimientos de emancipación en la forma de resistencia a regulación decretada por el regreso o persistencia de lo colonial (Santos, 2007).

Las formas de gobierno basadas tanto en un Estado pluricultural, como el caso peruano, cuanto en una democracia racial, en el caso de Brasil, hacen parte de los movimientos de regulación, mismos que generan una cierta legitimidad para grupos marginalizados y continúan para perpetrar las desigualdades creadas en la lógica colonial. El regreso a lo colonial, en este sentido, está caracterizado por la regulación de los gobiernos autoritarios, donde hay poca o ninguna flexibilidad para los grupos marginalizados y, en contrapartida, los movimientos de emancipación toman forma en las organizaciones y articulaciones que se extienden por diversos países.

Los “pasados resistentes” se perpetúan y, al unir fuerzas, logran el cambio de la realidad. La historia “universal” que sirve para la manutención de las relaciones de poder, se rompen y los pasados resistentes entran por las brechas posibles. En este caso, los múltiples ejes de articulaciones entre intelectuales y liderazgos dentro de los ideales Afro/Negro, durante los años 1970 son la prueba de que la resistencia existía y no se silenció ni bajo escenarios políticos más duros. En verdad, los intercambios entre Manuel Zapata, José “Cheche” Campos, Clóvis Moura, Nicomedes Santa Cruz y Pablo Mariñez significan solo una pequeña parte de la extensa red de resistencia.

Sus intercambios nos muestran puntas y ejes en Ecuador, Panamá, Perú, Brasil, Colombia, República Dominicana, Senegal y otros. A partir del acervo del CEDEM se puede trazar otros ejes, encontrar otros eventos y percibir que las dinámicas eran múltiples y los sujetos incontables.

Lo cierto es que la circulación e intercambio de ideas en este periodo, antes, durante y después de los eventos citados, fue muy importante para las conquistas contemporáneas. No es decir que la lucha antirracista le debe todo a este proceso, pero sí que estas articulaciones son extremadamente importantes para el cambio del contexto actual y es a partir de allí que las

conquistas verdaderas surgieron. Estos sujetos tenían objetivos comunes que no eran reconocidos por la mayoría de la sociedad y el impacto de sus cambios lleva a la realización de los congresos y del coloquio, que aquí se muestran como símbolos de resiliencia para la afirmación de los pasados resistentes y, quizás, la eliminación de las líneas abisales basadas en el racismo.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, C., & Drinot, P.

2017 *The peculiar revolution: rethinking the peruvian experiment under the military rule*. Texas: University of Texas Press.

ARRIAGA, E.

2020 "Redes, epistemologías y acciones. Manuel Zapata Olivella en el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas". *Visitas Al Patio*, 14(1), 107-125.

BARRANTES, M., & Aguilar, J.

2015 *La presencia afrodescendiente en el Perú*. (1st ed.). Lima: Ministerio da Cultura.

Centro Cultural Afro-Ecuatoriano

1989 *Cuadernos negros americanos - Congresos de cultura negra de las Américas* (1st ed.). Quito: Departamento de Pastoral Afro-Ecuatoriano.

DÁVILA J. C.

2007 "De el CI Manuel Zapata Olivella, Gabriel García Márquez, Jorge Artel Alcazar y otras vainas colombianas". *Cuadernos de Bitácoras*. Chosica.

DE SOUSA SANTOS, B.

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

DRINOT, P.

2011 *The allure of labor: workers, race, and the making of the peruvian state*. Duke University Press.

FOWLER, B.

2007 "Collective memory (Social Change)". *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Blackwell Reference Online 22 March 2007. <https://doi.org/10.1002/9781405165518.wbeosc067>

HANCHARD, M.

1994 *Orpheus and Power: The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988*. New Jersey: Princeton University Press.

MOLDEN, B.

2016 "Resistant pasts versus mnemonic hegemony: on the power relations of collective memory". *Memory Studies*, 9(2), 125-142. <https://doi.org/10.1177/1750698015596014>

NASCIMENTO, A. do.

1978 *O genocídio do Negro Brasileiro*.

NASCIMENTO, E. L.

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

OJEDA, M.

2011 "Introducción a Nicomedes Santa Cruz". *Callaloo*, 34(2), 478-480. <https://doi.org/10.1353/cal.2011.0056>

PEREIRA, A. A.

2012 "Por uma autêntica democracia racial!": os movimentos negros nas escolas e nos currículos de história. *Revista História Hoje*, 1(1), 111. <https://doi.org/10.20949/rhhj.v1i1.21>

RATCLIFF, A.

2008 "Black writers of the world, unite!": Negotiating Pan-African politics of cultural struggle in Afro-Latin America. *Black Scholar*, 37(4), 27-38. <https://doi.org/10.1080/00064246.2008.11413419>

REIS, F. W.

2008 Notas sobre nação e nacionalismo. *Estudos Avançados*, 22(62), 161-169.

SANTOS, B. D. S.

2007 "Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia dos saberes". *Novos Estudos*, 71-94.

SMITH, L. T.

1999 *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Dunedin: Zed Books Ltd and University of Otago Press. <https://doi.org/10.1097/NAQ.0b013e318258ba14>

VALDIVIA VARGAS, N.

2013 *Las organizaciones afrodescendientes Perú.*

VALERO, S.

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

VARGAS, N. V.

2013 *Las organizaciones de la población afrodescendiente en el Perú. Discursos de identidad y demandas de reconocimiento.* Retrieved from <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Peru/grade/20140206073708/Afroamericanosweb.pdf>

VVA A

Publicação fac-símile das 20 edições originais da seção Afro-latino-américa do jornal Versus, durante o período de 1977 a 1979. (n.d.). In *Versus: afro-latino-américa*.

CANDIDATURAS POLÍTICAS AFROPERUANAS EN LIMA Y CALLAO: MAPEO DE SU PARTICIPACIÓN POLÍTICA EN LAS ELECCIONES REGIONALES Y MUNICIPALES DEL 2018

Jorge Rafael Ramírez⁸³

Angie Edell Campos Lazo⁸⁴

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, la coyuntura política y social del país ha ido despertando intereses políticos electorales de diferentes colectivos en situación de exclusión social, entre ellos la población afroperuana. Efectivamente, la población afroperuana no está exenta de estas tendencias por realizar cambios institucionales en el país, por ello desde el 2016 la organización afroperuana Ashanti Perú viene mapeando la representatividad del pueblo afroperuano en los procesos electorales.

Las Elecciones Regionales y Municipales del 2018 en Lima y Callao se presentan en un contexto álgido de nuevas discusiones y nuevas agendas en el aspecto político, y es en este contexto que se realizó la presente

83 Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de Nayarit (México), magíster en Política Social por la Universidad Estadual de Londrina (Brasil) y licenciado en Trabajo Social (Perú) investigador en desigualdades, ciudadanía y democracia del Instituto Internacional de Investigaciones Afrodescendientes INAFRO con más de 10 años de experiencia con juventudes afroperuanas y como miembro del Consejo Directivo de Ashanti Perú - Red Peruana de Jóvenes Afrodescendientes.

84 Candidata a doctora en Ciencias Sociales por el Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS (México) con estancia doctoral en la Universidad de York (Canadá), magíster en Desarrollo Comunitario por la Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (Brasil), directora ejecutiva e investigadora en derechos humanos, género y cultura del Instituto Internacional de Investigaciones Afrodescendientes INAFRO con más de 10 años de experiencia con juventudes afroperuanas y como miembro del Consejo Directivo de Ashanti Perú - Red Peruana de Jóvenes Afrodescendientes.

investigación, con el objetivo de mapear las candidaturas afroperuanas en estas elecciones, así como reflexionar sobre las principales características de este grupo poblacional.

A través del mapeo realizado se evidencia el impacto de las cuotas de género y cuotas de juventudes en la población afroperuana, además se discute sobre las dinámicas electorales de los partidos políticos y la tendencia intercultural en el ejercicio de la ciudadanía afroperuana bajo su participación electoral.

Los resultados encontrados en Lima y en Callao plantean reflexiones que ayudarán a profundizar las condiciones estructurales en la participación electoral afroperuana, en la búsqueda de una representatividad intercultural en los procesos electorales peruanos.

CONTEXTO DE ELECCIONES REGIONALES Y MUNICIPALES EN LIMA Y CALLAO

Las Elecciones Regionales y Municipales del 2018 en Lima fueron realizadas el 07 de octubre del 2018 para elegir en 43 distritos electorales a alcaldes y regidores distritales. Estas elecciones se caracterizaron por ser un proceso en el que el electorado no confiaba en los partidos políticos por la crisis institucional que atraviesan y más aún, cuando se supo que se presentaron 21 listas políticas,⁸⁵ un alto número de partidos políticos que respondía a una inestabilidad e informalidad en el sistema político peruano.

Para la ciudadanía, la crisis institucional de los partidos políticos en el Perú se debió entre muchos factores a actos relacionados con la corrupción, el clientelismo político y las acusaciones de malversaciones de fondos en los cargos ocupados. Se puede entender esta crisis como lo recuerda Weber (2011: 8) "Toda lucha entre partidos persigue no solo un fin objetivo, sino también y, ante todo, un control sobre la distribución de los cargos". Weber ayuda a entender las luchas internas de los partidos políticos que, en este proceso electoral en particular, se visibilizaron, fortaleciendo la desconfianza del electorado sobre los partidos políticos y sus verdaderos objetivos.

Más allá de la crisis de los partidos políticos, también se pudo evidenciar una crisis histórica de índole societaria ligada a la falta de ciudadanía de la sociedad peruana, en el sentido de su involucramiento únicamente en la etapa electoral en el país, dejando de lado su participación activa en todos los espacios de consulta y toma de decisiones sobre las políticas que les afectan. Es muy probable que la verticalidad histórica en la toma de decisiones haya influido en el ejercicio de los derechos y obligaciones ante el gobierno local, regional y nacional.

La crisis ciudadana atravesada en Lima y Callao responde a patrones históricos de subordinación frente a las decisiones de país, se coincide con lo afirmado por Jelin (2006) cuando señala que:

85 Disponible en: <https://larepublica.pe/politica/1264088-son-21-candidatos-disputaralan-alcaldia-lima/> consultado el 20 de julio de 2020.

En la vida diaria, los sectores sociales subordinados tienden a considerar su subordinación como ‘normal’; predomina un punto de vista que considera natural la jerarquía social, y lo relacionado con el Estado es expresado más frecuentemente en términos de clientelismo o paternalismo que en términos de ciudadanía, derechos y obligaciones (Jelin, 2006: 136).

Al comienzo de la campaña electoral, la indignación del electorado por la situación de sospechas de actos de corrupción por parte de autoridades y funcionarios de los gobiernos municipales, regionales y nacional influyó en que se masificara un desinterés por conocer a las y los candidatos políticos de esa elección y evaluar su voto.

Sin embargo, conforme transcurría la campaña política, al parecer la típica frase del “No importe que robe pero que haga obras” fue desplazada del orden de prioridades del electorado, por el contrario, lo que se comenzó a buscar conforme se aproximaba la fecha de la elección fue la honestidad de la candidata o candidato político. Es así que se evidenció un tipo de elector más interesado en que la candidata o candidato político no haya cometido algún delito en la función pública. Estos antecedentes fueron vitales en una coyuntura nacional en la cual la política peruana tuvo muchas veces que pasar por la fiscalía y los poderes judiciales en los últimos años.

Probablemente esta motivación por candidatos “limpios” también se deba a que gran parte del electorado en este proceso fue población joven, cuya manifestación se mostró no solamente en las calles sino también en las urnas.

Es importante resaltar que esa búsqueda de candidaturas honradas y comprometidas estuvo muchas veces opacada por la prensa nacional, porque el electorado solo identificaba a las y los candidatos políticos que se promocionaban más en los programas de televisión y radio, que tienen más tiempo en la política o en la función pública, repercutiendo en el desconocimiento de candidatos políticos que no eran parte de estos espacios en los medios de comunicación.

Ante la gran variedad de partidos políticos postulantes a las alcaldías municipales, lo preocupante fue que, a menos de 2 semanas de las elecciones, según la encuestadora DATUM, el 46% del electorado afirmó no tener decidido su voto,⁸⁶ así mismo, la mayor presencia en medios de comunicación sobre procesos de corrupción en candidatos y candidatas postulantes no marcaban un buen escenario electoral.

Con todos esos problemas se celebraron las elecciones, y el partido político Acción Popular fue elegido para la Alcaldía de Lima metropolitana⁸⁷ y en muchos distritos limeños, dejando de lado a partidos

86 Disponible en <https://peru21.pe/lima/reggiardo-belmont-caen-urresti-munoz-beingolea-suben-430792-noticia/> consultado el 20 de julio de 2020.

87 Disponible en <https://gestion.pe/peru/politica/juramentacion-jorge-munoz-alcalde-lima-fotos-video-254569-noticia/> consultado el 20 de julio de 2020.

políticos tradicionalmente ganadores de elecciones en los últimos años como Fuerza Popular, el APRA, y el partido de gobierno Peruanos por el Cambio, partidos que junto con El Frente Amplio tuvieron gran preferencia en las Elecciones Generales del 2016 y que tuvieron muy poco respaldo en las urnas según los resultados que se evidenciaron en el 2018.

En el caso del electo alcalde de Lima metropolitana, su nivel de popularidad en las encuestas figuraba inicialmente entre los no preferidos para ocupar el sillón municipal, lo inusual para los medios de comunicación y para las empresas encuestadoras fue que se pudiese acercar tanto a los primeros lugares en las dos últimas semanas, y que finalmente terminó siendo el alcalde electo, se podría evaluar que fue el candidato que pudo mejor aprovechar los errores de sus contrincantes, y tuvo una buena presentación en los dos debates municipales organizados por el Jurado Nacional de Elecciones⁸⁸ mostrando su experiencia municipal previa en el distrito limeño de Miraflores.

También, algo que se vio reflejado en la elección de Acción Popular, tanto a nivel distrital como provincial, es que tenía candidatas y candidatos políticos distritales que no lideraban las principales encuestas pero que eran candidatas y candidatos políticos con perfiles respetables y moderadamente atractivos, y es probable que la presencia del Sr. Muñoz haya servido para impulsar su elección en los diversos distritos de Lima.

Se puede analizar el panorama político desde las motivaciones expuestas por Weber (2011: 3) "Quien hace política aspira al poder; al poder como medio para la consecución de otros fines (idealistas o egoístas) o al poder 'por el poder', para gozar del sentimiento de prestigio que él confiere". Es claro que las elecciones de las autoridades municipales para el periodo 2019-2022 no garantizan la efectividad de las promesas y objetivos propuestos en campaña, no obstante, la creciente visibilidad de actos de corrupción y un panorama de inestabilidad política despertó un nuevo interés del electorado sobre las motivaciones y perfiles de las y los candidatos políticos de este periodo electoral.

Por otro lado, en relación a la paridad y representatividad de mujeres en espacios políticos, esta elección llamó mucho la atención porque de los 21 candidatos a Lima metropolitana solo 1 fue mujer, y de los 43 distritos de Lima metropolitana solo 1 mujer llegó a ser electa como alcalde, se trata del distrito de San Juan de Miraflores, esto se puede explicar por varios factores, sin embargo, se resalta la falta de compromiso de los partidos políticos por abrir espacios para que las mujeres postulen como candidatas, así como la falta de compromiso por impulsar el liderazgo de las mujeres en las listas electorales.

Bajo una perspectiva generacional, se percibió una participación importante de jóvenes como candidatas y candidatos políticos a regidores, a diferencia de su participación como alcaldes. En Villa el Salvador fue

88 Disponible en: <https://elcomercio.pe/politica/elecciones-2018-candidatos-alcaldia-lima-debatiran-dos-grupos-23-30-septiembre-noticia-556345-noticia/> consultado el 20 de julio de 2020.

electo el alcalde más joven del Perú, el Sr. Kevin Iñigo a los 23 años de edad, sin embargo, continúan muchos desafíos para la elección de jóvenes como autoridades políticas.

El Callao tuvo un escenario muy diferente a las campañas políticas anteriores y esto se debe a la desaparición del movimiento político Chim Pum Callao, un movimiento muy cuestionado en la región Callao y que se ha caracterizado, entre muchas cosas, por liderar las alcaldías municipales en esa región. Lo que se evidenció en estas elecciones fue un traslado de muchos de sus integrantes al movimiento político Fuerza Chalaca, por lo cual se esperaba una posición importante en las elecciones, sin embargo, solo conquistó una alcaldía municipal, y esto se debe a una mayor participación del electorado en evaluar el pasado de los personajes que se presentan como candidatas y candidatos, e identificaron la vinculación del movimiento político Fuerza Chalaca con el partido heredado del Sr. Alex Kouri y del Sr. Félix Moreno, por lo que fue castigado por el electorado.

Con base a todo este contexto electoral expuesto se procedió a realizar una investigación, desde una perspectiva intercultural, que genere información que permita realizar aproximaciones sobre la participación de afrodescendientes como candidatas y candidatos políticos, como regidoras y regidores y alcaldes municipales. Entendiendo a la población afroperuana como un sector de la sociedad que ha tenido una subrepresentación evidente en la política peruana.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Para el desarrollo del mapeo se coordinó con un equipo de voluntarios y voluntarias de la organización Ashanti Perú, quienes consultaron 2 plataformas virtuales que fueron la página web del Jurado Nacional de Elecciones y la página web de voto informado, ambas plataformas sirvieron para obtener las listas oficiales de las candidaturas a las Elecciones Regionales y Municipales 2018.

Se revisaron 7500 perfiles de personas candidatas políticas postulantes para los diversos distritos de Lima metropolitana y 786 perfiles de personas candidatas postulantes para los diversos distritos de la región Callao, que fueron el total de candidatos presentados ante el Jurado Nacional de Elecciones.

Sobre la forma de identificación, es importante resaltar que el Jurado Nacional de Elecciones no registró en su cuestionario de inscripción electoral la pregunta de autoidentificación étnica, por lo cual no se pudo identificar quiénes se auto adscriben afroperuanos y afroperuanas. En ese sentido, a falta de este dato y para tener una aproximación más cercana a las experiencias de racialización y discriminación en el Perú se utilizó el reconocimiento a través del fenotipo. Como ya se manifiesta en investigaciones previas, tanto sociológicas como antropológicas, en el contexto peruano el color de piel, los rasgos faciales y el cabello son generalmente características que racializan a las personas afroperuanas

y a través de ellas se vivencian las prácticas racistas en el país, en base a este postulado se utilizó para esta investigación el fenotipo, como el primer indicador para reconocer las candidaturas afroperuanas, y se cruzó también con el lugar de nacimiento y los apellidos de familias afroperuanas.

Es relevante afirmar que la racialización y las experiencias racistas en el país son marcadas por el fenotipo, sin embargo, con este mapeo no se pretende afirmar que las personas que no estén registradas en la muestra no sean afroperuanas, ya que se entiende que la identidad afroperuana trasciende al color de piel.

MAPEO DE CANDIDATURAS POLÍTICAS AFROPERUANAS POR LIMA METROPOLITANA Y DISTRITOS

La provincia de Lima cuenta con 43 distritos electorales y en Lima metropolitana —como circunscripción electoral, según el mapa geográfico de población afroperuana, Ministerio de Cultura (2016)— 20 de esos distritos tienen mayor presencia de población afroperuana, entre los más representativos se puede considerar a los distritos del Rímac, Breña, La Victoria y San Juan de Miraflores. Es importante señalar también que, según el Censo Nacional del 2017, INEI (2018), Lima es la provincia que cuenta con la mayor cantidad de personas afroperuanas a nivel nacional, con este dato se puede entender la importancia de la muestra que significa Lima para la población afroperuana.

De forma general, de las 7500 candidaturas revisadas en Lima y distritos, el mapeo identificó a 97 candidatos afroperuanos, esto quiere decir que el 1.3% del total de candidaturas para Lima fueron candidaturas afroperuanas, dando la certidumbre de que existe una candidatura afroperuana por cada 77 no afroperuanos en todo Lima. Si se revisa la cantidad de población afroperuana en Lima, según el Censo Nacional del 2017, se entiende que Lima tiene un 2.33% de población afroperuana, y las candidaturas afroperuanas que se efectuaron fueron el 1.3%, se puede visibilizar que aún se presenta una brecha importante en la representatividad afroperuana en el espacio electoral limeño.

Y esto se incrementa ante el cuestionamiento de muchas organizaciones afroperuanas sobre la aplicación de la pregunta de autoidentificación étnica del Censo Nacional del 2017, que fue desarrollada con muchos errores significativos, de esa forma se puede intuir que existe una gran cantidad de personas afroperuanas en el país que no han sido reflejadas en el censo.

La siguiente tabla muestra una gráfica de los resultados encontrados sobre la cantidad de personas afroperuanas candidatas para los diversos distritos de Lima metropolitana.

TABLA 1
CANDIDATURAS POLÍTICAS AFROPERUANAS POR DISTRITO EN LIMA

| DISTRITO | TOTAL DE CANDIDATOS | CANDIDATOS AFROPERUANOS |
|---------------------|---------------------|-------------------------|
| Lima metropolitana | 170 | 10 |
| Barranco | 84 | 7 |
| Rímac | 220 | 7 |
| V. M. del Triunfo | 130 | 6 |
| Breña | 171 | 6 |
| S.M. de Porres | 300 | 6 |
| San Miguel | 154 | 5 |
| Chorrillos | 221 | 5 |
| S. J. de Miraflores | 260 | 5 |
| La Victoria | 198 | 4 |
| Surquillo | 144 | 3 |
| El Agustino | 154 | 3 |
| Independencia | 187 | 3 |
| V.E. Salvador | 234 | 3 |
| Comas | 240 | 3 |
| Surco | 234 | 2 |
| Miraflores | 108 | 2 |
| Lurín | 162 | 2 |
| Jesús María | 162 | 2 |
| S.J. de Lurigancho | 285 | 1 |
| Puente Piedra | 208 | 1 |
| Pueblo Libre | 135 | 1 |
| Cieneguilla | 117 | 1 |
| San Isidro | 126 | 1 |
| Ate | 240 | 1 |
| Punta Negra | 65 | 1 |
| Santa Rosa | 60 | 1 |
| Los Olivos | 208 | 1 |

| DISTRITO | TOTAL DE CANDIDATOS | CANDIDATOS AFROPERUANOS |
|--------------|---------------------|-------------------------|
| Pachacamac | 198 | 1 |
| Chosica | 165 | 1 |
| Carabayllo | 247 | 0 |
| Lince | 105 | 0 |
| Santa Anita | 175 | 0 |
| San Luis | 144 | 0 |
| La Molina | 154 | 0 |
| S.M. del Mar | 25 | 0 |
| Ancón | 98 | 0 |
| Chaclacayo | 98 | 0 |
| San Bartolo | 30 | 0 |
| Magdalena | 135 | 0 |
| Pucusana | 65 | 0 |

Fuente: Ashanti Perú, 2018

Se muestra en color los distritos considerados por el mapa geoétnico con mayor cantidad de personas afroperuanas. En orden de los 5 primeros distritos de suscripción electoral con mayor número de candidatos afroperuanos se considera en primer lugar a la provincia de Lima metropolitana con 10 candidatos afroperuanos de 170 candidatos, le sigue el distrito de Barranco con 7 candidatos afroperuanos de 84 candidatos, siguiendo con el distrito del Rímac con 7 candidatos de 220 candidatos, Villa María del Triunfo con 6 candidatos afroperuanos de 130 candidatos, Breña con 6 candidatos afroperuanos de 171 candidatos.

Es interesante evidenciar una tendencia marcada, que en distritos donde hay mayor cantidad de población afroperuana efectivamente existe mayor cantidad de candidaturas afroperuanas, y por consiguiente en distritos donde hay menor cantidad de personas afroperuanas hay menor o hasta nula cantidad de candidaturas afroperuanas.

Se resaltan 2 casos específicos meritorios de mención, en primer lugar, el caso del distrito de San Martín de Porres, que es un distrito con baja presencia de personas afroperuanas, no obstante, es un distrito que tuvo 06 candidaturas afroperuanas, una cantidad relativamente mayor en comparación de los demás distritos, y, además, teniendo mayor número de candidaturas afroperuanas en comparación de distritos en la cuales se considera con mayor presencia de personas afroperuanas. En segundo lugar, el caso específico de los distritos de Carabayllo y Lince que son distritos considerados con presencia afroperuana, pero, que no tuvieron alguna candidatura afroperuana.

A diferencia de la tabla anterior, en la siguiente tabla se muestra una gráfica que refleja la probabilidad de participación afroperuana en relación al total de candidaturas no afroperuanas en los diversos distritos de Lima metropolitana.

TABLA 2
PROBABILIDAD DE CANDIDATURAS AFROPERUANAS POR DISTRITO EN LIMA

| DISTRITO | N° DE CANDIDATOS POR 01 AFROPERUANO |
|--------------------|-------------------------------------|
| Barranco | 12 |
| Lima metropolitana | 17 |
| V. M. del Triunfo | 21 |
| Breña | 29 |
| Rímac | 31 |
| San Miguel | 31 |
| Chorrillos | 44 |
| Surquillo | 48 |
| S.M. de Porres | 50 |
| La Victoria | 50 |
| El Agustino | 51 |
| S.J. de Miraflores | 52 |
| Miraflores | 54 |
| Santa Rosa | 60 |
| Independencia | 62 |
| Punta Negra | 65 |
| V. El Salvador | 75 |
| Comas | 80 |
| Lurín | 81 |
| Jesús María | 81 |
| Surco | 117 |
| Cieneguilla | 117 |
| San Isidro | 126 |
| Pueblo Libre | 135 |

| DISTRITO | N° DE CANDIDATOS POR 01 AFROPERUANO |
|--------------------|-------------------------------------|
| Chosica | 165 |
| Pachacamac | 198 |
| Puente Piedra | 208 |
| Los Olivos | 208 |
| Ate | 240 |
| S.J. de Lurigancho | 285 |

Fuente: Ashanti Perú, 2018

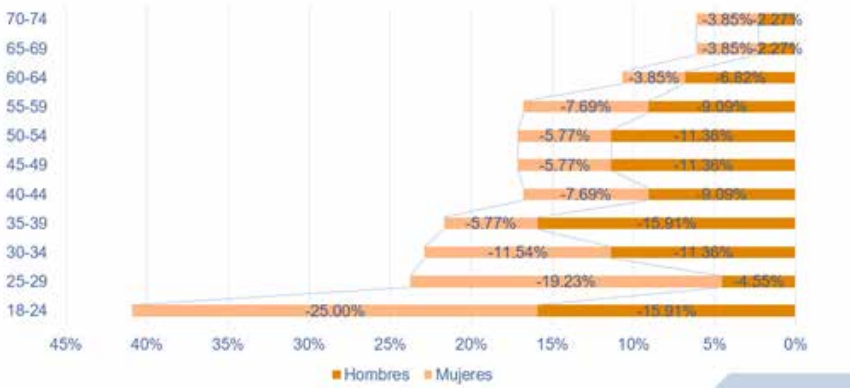
Se resaltan los 5 primeros distritos de suscripción electoral con mayor probabilidad para una candidatura afroperuana, en primer lugar, se muestra al distrito de Barranco, donde existe una candidatura afroperuana por cada 12 no afroperuanas, le sigue Lima metropolitana donde de 17 candidatos uno fue afroperuano, siguiendo con el distrito de Villa María del Triunfo en donde de 21 candidatos uno fue afroperuano, en el distrito de Breña de 29 candidatos uno fue afroperuano y en el distrito del Rímac de 31 candidatos uno fue afroperuano.

Llama la atención nuevamente el distrito de San Martín de Porres, un distrito donde no se registra una presencia importante de personas afroperuanas pero a diferencia de los demás distritos abre espacios para las candidaturas afroperuanas, ya que de cada 50 candidaturas se registra una afroperuana, por otro lado, además del caso señalado de los distritos de Carabayllo y Lince donde no hubo una candidatura afroperuana, se muestran los distritos de Puente Piedra y San Juan de Lurigancho, distritos con mayor presencia de afroperuanos pero que tienen una muy baja participación de candidaturas afroperuanas. En el primero, de 208 candidaturas hubo un candidato afroperuano, y en el segundo, de 285 candidaturas hubo un candidato afroperuano.

Los datos en relación al mapa geoétnico de presencia afroperuana en Lima concuerdan efectivamente con la representatividad estadística, son mayormente los distritos con mayor presencia afroperuana los que presentan una mayor participación de candidaturas afroperuanas, esta afirmación abre paso a pensar sobre las formas de promoción y participación desde los municipios y partidos políticos en sus bases distritales, incluso a profundizar sobre los perfiles políticos afroperuanos, ¿qué medidas se generan para que la participación afroperuana en las listas electorales municipales no signifiquen una cuota de interculturalidad, si no también se piense en código de compromiso político?

El siguiente gráfico muestra los resultados encontrados procesados por sexo y edad sobre la cantidad total de personas afroperuanas candidatas para los diversos distritos de Lima metropolitana.

CUADRO 1
CANDIDATURAS AFROPERUANAS PROCESADAS POR SEXO Y EDAD EN LIMA



Fuente: Ashanti Perú, 2018

En un rango de edades, se percibe que un mayor porcentaje de jóvenes afroperuanos ha participado más como candidatos políticos, a diferencia de las personas adultas y adultas mayores. Dentro de la cantidad de jóvenes afroperuanos, más del 40% fueron jóvenes entre 18 y 24 años de edad, seguido de manera muy distante por un 24% de jóvenes entre 25 y 29 años de edad y por un 23% entre 30 a 34 años de edad. Dentro de la cantidad de adultos un 17% fueron adultos entre 45 y 49 años de edad, y un 17% entre 50 y 54 años de edad y las personas adultas mayores fueron quienes menos participaron como candidatos, representando un 6% entre 65 a 69 años de edad y un 6% entre 70 y 74 años de edad.

Se resalta que más de la mitad de candidaturas afroperuanas pertenecen a jóvenes afroperuanos y afroperuanas, si se considera el criterio de juventud nacional de 18 a 30 años de edad resulta en un 64% de población joven afroperuana participando como candidatos y candidatas políticas. La mayor presencia de la juventud afroperuana en este proceso electoral presenta un escenario de recambio generacional en el espacio político limeño, así como una mayor presencia política afroperuana y juvenil.

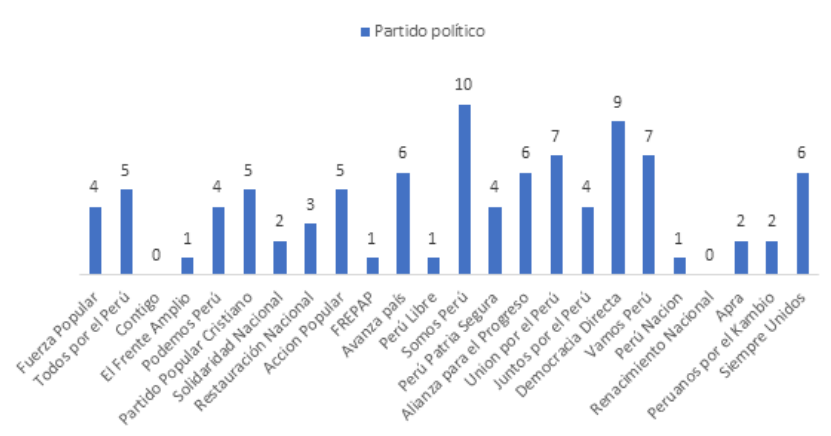
La información es aún más interesante al presentarse una división por sexo. Se percibe que un mayor número de candidaturas afroperuanas son representadas por mujeres, siendo la mayoría mujeres jóvenes de 18 a 24 años de edad, representando un 25% del total, seguido por mujeres jóvenes de 25 a 29 años de edad representando un 19% del total y mujeres jóvenes de 30 a 34 años de edad representando un 11.5% del total. La participación de las mujeres de más de 35 años de edad hasta los 64 años de edad como candidatas políticas termina siendo inferior a las de los hombres, sin embargo, la participación de las mujeres afroperuanas adultas mayores es ligeramente superior a la de los hombres adultos mayores afroperuanos.

Son el doble las mujeres jóvenes afroperuanas (44.23%) las que están participando como candidatas en comparación a los hombres jóvenes afroperuanos (20.46%). Estos datos permiten realizar algunos cuestionamientos sobre el proceso de participación política partidaria de las juventudes afroperuanas. Tanto la variable de edad, como la de sexo, actualmente son cuotas condicionantes para la presentación de listas de candidatos de un partido político,⁸⁹ se presenta la duda ¿esta mayor presencia de mujeres jóvenes afroperuanas responde a una estrategia superficial del uso de las cuotas en las listas electorales de los partidos políticos en Lima? O ¿sinceramente se incluyen perfiles de mujeres jóvenes afroperuanas para garantizar una real representatividad de la sociedad limeña? Si bien es cierto, las cuotas son una medida imprescindible para garantizar un cambio a largo plazo de la forma no intercultural ni diversa de representar la política peruana, pero ¿Con qué motivaciones se están implementando los sistemas de cuotas en los partidos políticos en Lima?

Por otro lado, también se presenta el escenario de construcción de subjetividades políticas afroperuanas, e incluso subjetividades de mujeres jóvenes afroperuanas en la política, ante esta complejidad comprende profundizar aún más en las motivaciones de las postulaciones como candidatas y candidatos, ¿estaremos hablando de nuevas generaciones afroperuanas más visibles y presentes en los espacios políticos?

El siguiente cuadro muestra una gráfica de los resultados encontrados divididos entre la cantidad de personas afroperuanas candidatas y los partidos políticos de inscripción en los diversos distritos de Lima metropolitana.

CUADRO 2
POSTULACIONES AFROPERUANAS POR PARTIDO POLÍTICO EN LIMA



Fuente: Ashanti Perú, 2018

89 La Cuota Joven, Ley del Concejal Joven, Ley 28869: las organizaciones políticas tienen la obligación de contar con no menos del 20% de jóvenes menores de 29 años en sus listas de candidatos. La cuota de género se incluye en la Ley Orgánica de Elecciones, Ley 28869, las listas de candidatos de las organizaciones políticas deben incluir no menos del 30% de hombres o mujeres.

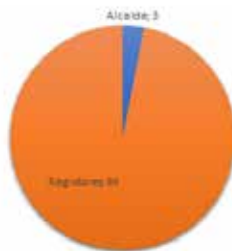
Se muestra que los 4 primeros partidos políticos con mayor cantidad de personas afroperuanas como candidatos por Lima son el partido político Somos Perú, con 10 candidatos, seguido por el partido político Democracia Directa con 9 candidatos, Vamos Perú y Unión por el Perú con 7 candidatos afroperuanos cada uno. En otro extremo se visualiza que los partidos políticos que menos candidatos afroperuanos presentaron fueron FREPAP, Perú Libre, Perú Nación y El Frente Amplio con 1 candidato cada uno, el partido político Contigo y el partido político Renacimiento Nacional no presentaron candidaturas afroperuanas en sus listas electorales por Lima.

Este cuadro nos permite visualizar que no existe una tendencia ideológica marcada de las candidaturas afroperuanas, en el sentido de que no se muestra alguna prioridad en participar en partidos políticos de índole de derecha o de izquierda, de igual forma no se puede visualizar con certeza si su participación se inclina a partidos políticos tradicionales, o partidos políticos con poco tiempo de creación, ya que están distribuidos de forma pareja por los diversos partidos políticos.

La diversa participación de la población afroperuana en los distintos partidos políticos de Lima concuerda también con la inestabilidad e informalidad con la que suelen moverse los partidos políticos, lo cual no permiten la generación de cuadros ideológicos claros y permanentes, en ese sentido, la población afroperuana en particular también recurre a partidos políticos que vayan abriendo sus espacios, sin una alineación ideológica marcada de derecha, izquierda o centro.

El siguiente cuadro muestra los resultados encontrados divididos por tipo de candidatura. Se muestra que de las 97 candidaturas afroperuanas en Lima solo 3 fueron para alcalde distrital, y por consiguiente 94 fueron para regidores municipales. Estos datos pueden evidenciar la brecha elevada en los partidos políticos en considerar a población afroperuana como líderes de las listas electorales y, en consecuencia, liderando las campañas políticas. Recordemos que para Hasenbalg (2005: 186) “[...] el color de una persona opera más fuertemente como criterio negativo de selección cuanto más próximo se llega al tope de la jerarquía ocupacional”. Así mismo, se evidencia la desigualdad económica que tiene la población afroperuana para impulsar una campaña política de mayor inversión económica.

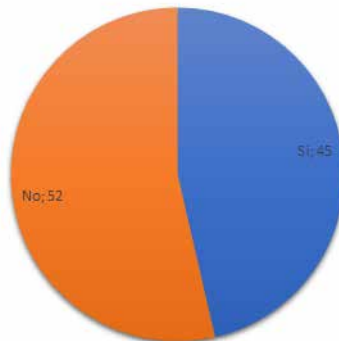
**CUADRO 3
TIPO DE CANDIDATURA AFROPERUANA EN LIMA**



Fuente: Ashanti Perú, 2018

En el siguiente cuadro se muestra, que del total de candidaturas afroperuanas, una ligera mayoría de 52 personas indicaron que no han tenido acceso a educación superior universitaria a diferencia de 45 personas que indicaron que sí. Este indicador se enlaza con la evidente desigualdad económica y educativa que atraviesa la población afroperuana en Lima. De acuerdo a los datos señalados en el Censo Nacional del 2017, el 46% de la población afroperuana tuvo como nivel máximo de estudios a la secundaria, de la misma forma este mapeo confirma que el 54% no tuvo educación universitaria. Así mismo, este indicador evidencia las barreras de la población afroperuana en el acceso a un trabajo digno y de calidad, propios de una probabilidad mayor en acceso a educación superior universitaria. E incluso, las y los posiciona en un espacio de subalternidad frente a sus colegas no afroperuanos con mayor nivel educativo, de esta manera, se presenta un nuevo cuestionamiento ¿Qué papel tiene este 54% de candidaturas afroperuanas dentro del partido político?

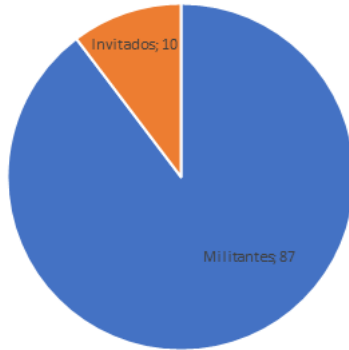
CUADRO 4
ACCESO A EDUCACIÓN UNIVERSITARIA DE CANDIDATOS AFROPERUANOS EN LIMA



Fuente: Ashanti Perú, 2018

En el siguiente cuadro se muestra el tipo de designación para postular como candidatos políticos indicando que del total de candidatos afroperuanos, más de 80 de ellos están inscritos en los partidos políticos como militantes, a diferencia del resto que participó en el proceso electoral como invitado. Estos datos invitan a reflexionar sobre las motivaciones de las personas afroperuanas como militantes de un partido político, su compromiso con el partido y con el país, así mismo permite preguntarse y reflexionar sobre las motivaciones que tienen los partidos políticos en Lima con la interculturalidad.

CUADRO 5
TIPO DE DESIGNACIÓN DE CANDIDATOS AFROPERUANOS POR LIMA



Fuente: Ashanti Perú, 2018

MAPEO DE CANDIDATURAS POLÍTICAS AFROPERUANAS POR EL CALLAO Y DISTRITOS

La provincia constitucional del Callao cuenta con 7 distritos, según el mapa geoétnico de población afroperuana, 6 de esos distritos tiene mayor presencia de población afroperuana, sin embargo el distrito de Mi Perú estaba inicialmente dentro del distrito de Ventanilla al momento de la realización del mapa geoétnico, por lo que consideramos pertinente incluirlo en la lista de los distritos con mayor presencia de población afroperuana, entre los distritos más representativos con población afroperuana se puede resaltar a Callao provincia, Bellavista y Ventanilla. Es importante evidenciar que el Callao se posiciona dentro de las provincias a nivel nacional que cuenta con una mayor cantidad de personas afroperuanas según datos del Censo Nacional del 2017.

De 786 candidaturas revisadas para el Callao, el mapeo identificó a 25 candidatos afroperuanos, siendo el 3.1% del total de candidaturas por el Callao, dando la certidumbre de que hubo una candidatura afroperuana por cada 31 candidatos no afroperuanos en la provincia del Callao, este dato es ligeramente superior en comparación con Lima metropolitana, sin embargo, todavía es una cantidad reducida si se compara con el promedio nacional de población afroperuana (3.6%) y de su falta de ejercicio de derechos y ciudadanía en los espacios del Estado y en particular en su participación política en los comicios electorales.

Según Jelin (2006: 160) “Este enfoque de las nociones de derecho y ciudadanía tiene consecuencias importantes para la lucha contra la discriminación y la opresión”. Debido a que, por un lado, se conoce que el Callao registra altos niveles de violencia y criminalidad, y, por otro lado, la sociedad peruana mantiene un imaginario racializado del Callao, la presencia de cuerpos afroperuanos en los espacios políticos electorales significaría un impacto trascendental para el imaginario violento construido sobre esos cuerpos.

La siguiente tabla muestra una gráfica de los resultados encontrados sobre la cantidad de personas afroperuanas candidatas para los diversos distritos de El Callao.

TABLA 3
CANDIDATURAS POLÍTICAS AFROPERUANAS POR DISTRITO EN EL CALLAO

| DISTRITO | TOTAL DE CANDIDATOS | CANDIDATOS AFROPERUANOS |
|--------------------|---------------------|-------------------------|
| Bellavista | 135 | 8 |
| Ventanilla | 208 | 6 |
| Callao provincia | 210 | 4 |
| Carmen de la Legua | 91 | 3 |
| Mi Perú | 99 | 2 |
| La Perla | 99 | 1 |
| La Punta | 35 | 1 |

Fuente: Ashanti Perú, 2018

En orden de los 3 primeros distritos de suscripción electoral con mayor número de candidatos afroperuanos, se considera en primer lugar al distrito de Bellavista con 8 candidatos afroperuanos de 135 candidatos, le sigue el distrito de Ventanilla con 6 candidatos afroperuanos de 208, siguiendo con Callao provincia con 4 candidatos afroperuanos de 210 candidatos. Se resalta que en todos los distritos de la provincia del Callao se presentó al menos 1 candidatura política afroperuana, respondiendo a la mayor presencia afroperuana en Callao con respecto a Lima.

A diferencia del cuadro anterior que muestra el orden por información absoluta de candidatos afroperuanos, en la siguiente tabla se muestra una gráfica de los resultados encontrados sobre la probabilidad de presencia de un candidato afroperuano de acuerdo a la cantidad de candidatos políticos no afroperuanos por distrito en los diversos distritos del Callao.

TABLA 4
PROBABILIDAD DE CANDIDATURAS AFROPERUANAS POR DISTRITO EN LIMA

| DISTRITO | N° DE CANDIDATOS POR 01 CANDIDATO AFROPERUANO |
|--------------------|---|
| Bellavista | 17 |
| Carmen de la Legua | 30 |
| Ventanilla | 34 |
| La Punta | 35 |
| Mi Perú | 49 |
| Callao provincia | 52 |
| La Punta | 99 |

Fuente: Ashanti Perú, 2018

En el orden de los 3 primeros distritos de suscripción electoral con mayor probabilidad de participación de un candidato afroperuano, se considera en primer lugar al distrito de Bellavista, en el cual por cada 17 candidatos se puede encontrar un afroperuano, le sigue el distrito de Carmen de la Legua con un candidato afroperuano por cada 30 candidatos no afroperuanos, siguiendo con Ventanilla donde de 34 candidatos no afroperuanos se puede encontrar a uno afroperuano.

Llama la atención Callao provincia y el distrito de La Perla, sectores con mayor presencia de población afroperuana, pero que tienen una muy baja probabilidad de participación política de un candidato afroperuano. Para Callao provincia, se registra que se encuentra una candidatura afroperuana por cada 52 candidaturas no afroperuanas, y sobre el distrito de La Perla se encuentra una candidatura afroperuana por cada 99 no afroperuanas. Estos datos son relativamente superiores a los de Lima en donde los distritos de San Juan de Lurigancho y Puente Piedra tuvieron mucho menos probabilidades.

El siguiente cuadro muestra una gráfica de los resultados encontrados, divididos por sexo y edad sobre la cantidad de personas afroperuanas candidatas para los diversos distritos de la provincia del Callao:

CUADRO 6
CANDIDATURAS AFROPERUANAS DIVIDIDAS POR SEXO Y EDAD EN EL CALLAO



Fuente: Ashanti Perú, 2018

En un rango de edades, se percibe un mayor porcentaje de jóvenes afroperuanos participando como candidatos políticos a diferencia de las personas adultas y adultas mayores. Dentro de la cantidad de jóvenes afroperuanos, más del 40% fueron jóvenes entre 18 y 24 años de edad, seguido de manera muy distante por un 24% de jóvenes entre 25 y 29 años de edad y por un 23% entre 30 a 34 años de edad. Dentro de la cantidad

de adultos un 17% fueron adultos entre 45 y 49 años de edad, y un 17% entre 50 y 54 años de edad, y las personas adultas mayores fueron quienes menos participaron como candidatos, representando un 6% entre 65 a 69 años de edad y un 6% entre 70 y 74 años de edad.

Al igual que con la información de Lima, el 64% de las candidaturas en el Callao pertenecen a jóvenes entre 18 a 29 años de edad, repitiendo la tendencia de una mayor presencia juvenil en las listas electorales. Con este dato se pueden abrir dos puntos fundamentales, primero la tendencia peruana que va de la mano con la latinoamericana, de un mayor involucramiento juvenil en los espacios políticos, así como, un segundo punto, a raíz de las cuotas juveniles, aún con sus debilidades, se están abriendo espacios para las juventudes, en este caso, están siendo efectivas también con las juventudes afroperuanas.

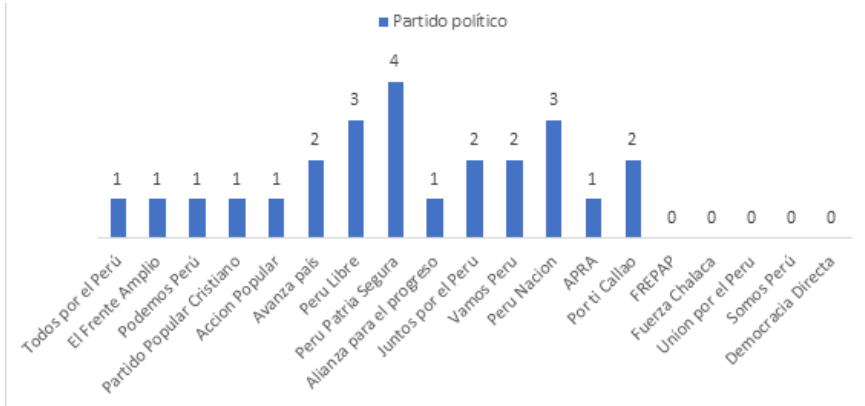
En una revisión por sexo, se percibe, al igual que en Lima, que un mayor número de candidaturas afroperuanas son representadas por mujeres, siendo la mayoría mujeres jóvenes de 18 a 24 años de edad, representando un 25% del total, seguido por mujeres jóvenes de 25 a 29 años de edad representando un 19% del total y mujeres jóvenes de 30 a 34 años de edad representando un 11.5% del total. La participación de las mujeres de más de 35 años de edad hasta los 64 años de edad como candidatas políticas, termina siendo inferior a la del hombre, sin embargo, la participación de las mujeres afroperuanas adultas mayores es ligeramente superior a la de los hombres adultos mayores afroperuanos.

Al igual que en Lima, la participación política afroperuana en el Callao está siendo liderada por las mujeres jóvenes afroperuanas, con un 44%. El contexto político y social del Callao es particular, se registraron partidos políticos perpetuados en los espacios de poder y con procesos de corrupción que criminalizaban mucho más la imagen de la región en la sociedad peruana. En ese sentido, una mayor presencia de mujeres afroperuanas en espacios políticos podría significar un recambio de las sujetas políticas e incluso un recambio en la forma de hacer política en la región.

Por otro lado, sería importante rescatar en un segundo nivel de análisis ¿cuáles son las motivaciones de la presencia significativa de las juventudes afroperuanas de el Callao y en particular de las mujeres jóvenes afroperuanas para participar en política? y de la misma forma, si es que ¿existe alguna motivación particular de los partidos políticos para involucrar a jóvenes afroperuanos del Callao como candidatos políticos, motivaciones que trasciendan a la tendencia de únicamente completar cupos en las listas electorales?

El siguiente cuadro muestra una gráfica de los resultados encontrados divididos por partido político sobre la cantidad de personas afroperuanas candidatas para los diversos distritos del Callao.

CUADRO 7
POSTULACIONES AFROPERUANAS POR PARTIDO POLÍTICO EN EL CALLAO



Fuente: Ashanti Perú, 2018

Se muestra, que los 3 primeros partidos políticos con mayor presencia afroperuana fueron el partido político Perú Patria Segura con 4 candidaturas, seguido por el partido político Perú Libre con 3 candidatos y Perú Nación con 3 candidatos. En otro extremo se visualiza a partidos políticos que no presentaron candidaturas afroperuanas en sus listas electorales como el FREPAP, Movimiento político Fuerza Chalaca, Unión por el Perú, Somos Perú y Democracia Directa.

Este cuadro nos permite visualizar que, al igual que en Lima, no existe una tendencia ideológica marcada de las candidaturas afroperuanas en el sentido de que no hay prioridad en participar en partidos políticos de índole de derecha o de izquierda, de igual forma no se puede visualizar con certeza si su participación se inclina a partidos políticos tradicionales, o partidos políticos con poco tiempo de creación.

En el caso de Lima, se percibe que los partidos políticos Somos Perú, Democracia Directa y Unión por el Perú son quienes tienen más candidaturas afroperuanas, sin embargo, en el caso del Callao, se evidencia que esos mismos partidos no incluyeron a algún candidato afroperuano en sus listas electorales por el Callao, dando a cuestionar las verdaderas motivaciones de inclusión o no inclusión de candidaturas afroperuanas en sus listas electorales.

Así mismo, es importante rescatar que de los 19 partidos políticos que participaron en las elecciones por el Callao, 12 de ellos, que son más de la mitad de los partidos, incluyeron una o ninguna candidatura afroperuana. Entendiendo que más de la mitad de los partidos políticos en el Callao no consideraron importante una candidatura afroperuana o que, por otro lado, no se registraron afroperuanos y afroperuanas interesados en participar de las candidaturas.

En los siguientes cuadros, se muestran gráficas de los resultados encontrados, divididos por tipo de candidatura, acceso a educación

universitaria y tipo de designación sobre la cantidad de personas afroperuanas candidatas para los diversos distritos de la provincia del Callao.

CUADRO 8
TIPO DE CANDIDATURA AFROPERUANA EN EL CALLAO



Fuente: Ashanti Perú, 2018

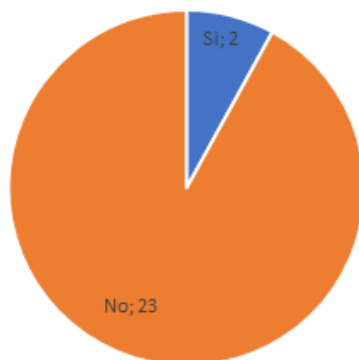
En el cuadro se muestra que de las 25 candidaturas afroperuanas ninguna fue para alcalde distrital o provincial. Estos datos, al igual que en Lima, pueden evidenciar la brecha elevada en los partidos políticos en considerar a población afroperuana como líderes de las listas electorales y en consecuencia liderando las campañas políticas.

Se rescata como reflexión relevante en este punto, lo expuesto por Fernández (2008)

Hay quien tiene miedo de perder prestigio social "al aceptar al negro"; hay quien solo acepta al negro en la órbita de lo convencional [...] hay, finalmente quien sostiene a toda costa ciertas representaciones arcaicas, y repudia toda posibilidad de incluir al negro en posiciones que involucren el ejercicio del liderazgo y de la dominación (Fernández, 2008: 106).

No se puede afirmar que la nula presencia de candidaturas afroperuanas como alcaldes responda a una estrategia formal de prestigio de los partidos políticos, pero sí se puede inferir que es una asunción ideológica que aún se presenta al momento de elegir quienes van a ser los rostros y cuerpos que lideren las listas electorales. Un cuerpo racializado con una construcción ideológica de criminalización como son los cuerpos afroperuanos en el Callao, no serían considerados como buenos perfiles políticos y esa ausencia se muestra en la información registrada. Por otro lado, también se evidencia la desigualdad económica que tiene la población afroperuana, ya que como condicionantes para impulsar una campaña política son importantes el capital económico como político. En el caso particular del Callao se vuelve más preocupante al ser una provincia en la cual todos sus distritos son considerados con mayor índice de población afroperuana.

CUADRO 9
ACCESO A EDUCACIÓN UNIVERSITARIA DE CANDIDATOS AFROPERUANOS EN EL CALLAO



Fuente: Ashanti Perú, 2018

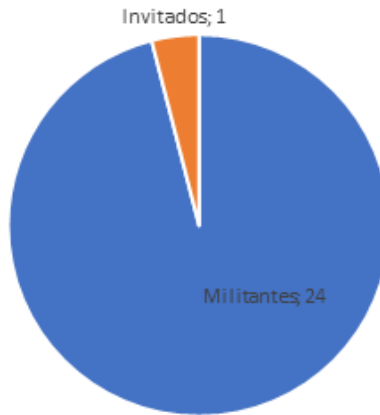
En el siguiente cuadro se muestra que del total de candidaturas afroperuanas en el Callao, la gran mayoría, 23 personas, indicaron que no han tenido acceso a educación superior universitaria a diferencia de 2 personas que indicaron que sí. Solo 2 candidaturas afroperuanas tuvieron alguna educación superior universitaria, este indicador, al igual que en Lima, se puede ver reflejada en la evidente desigualdad económica y educativa que atraviesa la población afroperuana en el Callao, de acuerdo a los datos señalados en el Censo Nacional del 2017.

Se coincide con Hasenbalg (2005) con respecto a las experiencias de racialización en el sector educativo, sobre ello manifiesta que:

La limitada participación de la población racializada en el proceso educacional formal es marcada [...] a los mecanismos de discriminación de clase del sistema educacional [...] el color de la piel opera como un elemento que afecta negativamente el desempeño escolar y el tiempo de permanencia en la escuela (Hasenbalg, 2005: 191).

Este indicador evidencia gravemente las barreras de la población afroperuana en el acceso a un trabajo digno y de calidad, propios de una probabilidad mayor en acceso a educación superior universitaria. Al no continuar con un proceso educativo superior, que es determinado por el contexto económico y de privatización de la educación peruana, el ascenso económico, social y político se ven obstaculizados.

CUADRO 10
TIPO DE DESIGNACIÓN DE CANDIDATOS AFROPERUANOS POR EL CALLAO



Fuente: Ashanti Perú, 2018

Finalmente, este último cuadro muestra el tipo de designación para postular como candidatos políticos indicando que del total de candidatos afroperuanos, 24 de ellos están inscritos en los partidos políticos como militantes a diferencia de 1 de ellos que participó en el proceso electoral como invitado. Estos datos invitan a reflexionar, al igual que en Lima, sobre las motivaciones de las personas afroperuanas como militantes, su compromiso con el partido político y con el país, así mismo permite reflexionar sobre las motivaciones que tienen los partidos políticos en el Callao en la intención de asumir un compromiso con la interculturalidad o si es, por otro lado, un uso únicamente para fines electorales.

Todos los datos de Lima y del Callao de la presente investigación nos permiten reflexionar sobre la aún escueta participación política de la población afroperuana, así como entender los mecanismos estructurales de exclusión social que continúa perpetuando el Estado peruano y el sistema electoral para el ejercicio de sus derechos políticos.

La agenda de la democratización en el Perú no está pensando en la población afroperuana, éstos se están incluyendo por otros caminos, como son las cuotas de género y las cuotas de juventudes, por lo que es preciso la realización de cambios de manera estructural que permita fomentar su participación efectiva, entender que la población afroperuana como tal, necesita un espacio firme y claro y, al mismo tiempo, promover mecanismos que permitan una educación cívica-ciudadana intercultural desde las poblaciones afroperuanas. Se coincide con Jelin (2006: 156-157) cuando afirma que "El desafío de la democratización se manifiesta en la capacidad de combinar cambios institucionales formales con la expansión de las prácticas democráticas y el fortalecimiento de una cultura de ciudadanía".

Sin embargo, la democratización no comprende únicamente el espacio partidario y electoral, reducirlo a este espacio no fomenta el involucramiento ciudadano perenne en la solución de sus diversos problemas y condiciones estructurales desiguales.

Para Encina & Rosa (2004: 87)

[...] no es posible hacer espacios sin hacer ciudadanos, es decir, *constructores de espacios y tiempos cotidianos*, no solo usuarios o electores sobre las construcciones/decisiones de otros. De aquí la importancia que debemos conceder a la participación desde la conversación/diálogo, frente a otros mecanismos distributivos, donde elegimos sobre cuestiones ya precodificadas. Estos mecanismos distributivos abren la puerta a que una minoría —ya sea por parte de la Administración o de otros agentes sociales— puedan imponer su visión de la realidad social al conjunto de la población (Encina & Rosa, 2004: 87).

La democratización en el Perú debe trascender el espacio partidario y representativo-electoral que no fomenta por sí solo la participación e inclusión de la población afroperuana tanto como candidatos políticos como ganadores de una elección, por su esencia oligárquica y *blanqueada*.

Es necesario que se apueste también por una deconstrucción de las estructuras vigentes propios de la colonialidad del poder, saber y ser (Quijano, 2014) para la construcción de una democracia participativa e intercultural, que no solo involucre la participación de las poblaciones afroperuanas e indígenas, sino todos los sectores de la sociedad en igualdad de derechos, con base también en el diálogo y en las prácticas sociales y comunitarias.

CONCLUSIONES

La investigación llama a pensar en cómo impacta el escenario de desconfianza y corrupción de los partidos políticos en la participación y espacios para candidaturas afroperuanas. Se puede pensar incluso en una renovación política liderada por sujetos y sujetas racializadas, afroperuanas e indígenas, quienes muestren nuevas prácticas de hacer democracia y en concreto una nueva forma de pensar y hacer política.

Otro punto a reflexionar es la ubicación, en las listas electorales, de las y los candidatos afroperuanos. El estar en las listas electorales ya les coloca en un espacio de poder, pero, incluso dentro del poder se posicionan sobre todo en los niveles más subordinados. Esto se reflejó de forma práctica en el mapeo con una abismal presencia de candidaturas a regidores frente a los alcaldes. Sobre este hecho se involucran muchos factores, pero sobre todo se resaltan las brechas en capital económico, político y social, manifestándose como barreras de acceso a espacios de poder con mayor incidencia.

Es importante que los partidos políticos peruanos puedan realizar el ejercicio de identificar dentro de su militancia la cantidad de personas afroperuanas que participan y en qué puestos o espacios están ubicados. También que puedan ejercer diálogos de articulación y consenso con las organizaciones afroperuanas con la finalidad que las personas que participan como candidatas o candidatos impulsen un proyecto de desarrollo del país y de derechos de la población afroperuana.

Las mujeres jóvenes afroperuanas se han posicionado como un bloque importante en estas elecciones. Como ya se mencionó, influyen con gran importancia las cuotas de jóvenes y de mujeres, pero también es válido reflexionar sobre el papel histórico de las mujeres afroperuanas en las luchas sociales. Fueron las mujeres afroperuanas las principales hacedoras de política dentro de sus propias comunidades y esta herencia de lucha, acción social y política también se manifiestan como elementos importantes en su liderazgo.

Afirmamos que la presente investigación muestra un mapeo importante que abre el panorama de participación política afroperuana en las Elecciones Regionales y Municipales del 2018, proceso que como se describió estuvo atravesado por prácticas cuestionadas de informalidad y corrupción como mecanismos enquistados en muchos partidos políticos. En ese contexto, la participación afroperuana, aun así, con las limitaciones que se presentan, significa un paso más hacia la ansiada y muchas veces utópica política intercultural peruana.

REFERENCIAS

ENCINA, Javier & Rosa, Montse

2004 "El uso de espacios y tiempos cotidianos como constructor de democracia". En: Encina & Barcena (Coor.) *Democracia ecológica. Formas y experiencias de participación en la crisis ambiental*. Sevilla: UNILCO.

FERNÁNDEZ, Florestan

2008 "La persistencia del pasado". En: Fernández, Florestan. *Dominación y desigualdad. El dilema social Latinoamericano*. Bogotá: CLACSO.

HASENBALG, Carlos

2005 *Discriminações e desigualdades sociais no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG.

INEI

2018 *La autoidentificación étnica: población indígena y afroperuana. Censos Nacionales 2017*. Lima: INEI.

JELIN, Elizabeth

2006 "Ciudadanía revisitada: solidaridade, responsabilidade e direitos". En Jelin & Hershberg (Org.) *Construindo a democracia: direitos humanos, cidadania e sociedade na America Latina*. Sao paulo: EDUSP.

MINISTERIO DE CULTURA

2016 *Mapa geoétnico de presencia concentrada de la población afroperuana en el territorio nacional*. Lima: MINCUL.

QUIJANO, Anibal

2014 "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.

WEBER, Max

2011 *El político y el científico*. Buenos Aires: UNSAM.

GESTIÓN CULTURAL: PROCESOS COMUNITARIOS Y PARTICIPATIVOS EN SAN LUIS DE CAÑETE

Karina Aldaba⁹⁰

Giancarlo Cabello

Samuel Lancho

José Luis Santa Cruz

En el distrito de San Luis de Cañete el protagonismo del pueblo afroperuano ha desempeñado un rol importante para preservar su legado cultural desde que se asentaron las primeras poblaciones afrodescendientes en estas tierras y continúan hasta nuestros días; por lo que actualmente, San Luis de Cañete es reconocido como Repositorio vivo de la memoria colectiva afroperuana.⁹¹

Este proceso de oficialización de reconocimiento se inicia con la investigación sobre el origen de la fundación de la Villa de Cañete, que realizó José Luis Santa Cruz en 2016 y que logró articular con diversos agentes culturales, evidenciando así la herencia cultural de la localidad y su potencial para el desarrollo del distrito.

LA DINÁMICA CULTURAL Y SUS AGENTES

En base a la investigación de Aldaba (2020), se identificó que entre el año 1990 a 2016 la misma comunidad del distrito de San Luis de Cañete, se

90 **Karina Aldaba Flores** es comunicadora social y gestora cultural con experiencia en organización y difusión de actividades culturales de museos. Actualmente realiza investigaciones sobre la gestión cultural comunitaria desarrollada en San Luis de Cañete, sobre el patrimonio cultural afroperuano.

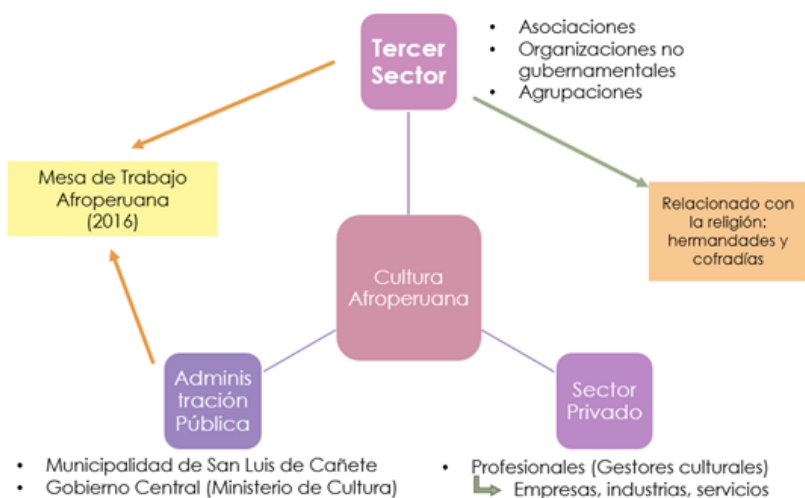
Samuel Darley lancho Manzo es Bachiller en Administración y Negocios Internacionales de la Universidad Alas Peruanas. Como parte de la Mesa de Trabajo Afroperuana, implementó el archivo audio visual. Es director de D'Negro proyecto fotográfico de registro afroperuano.

91 En el 2018 al reconocimiento como "Repositorio Vivo de la Memoria Colectiva por constituir uno de los núcleos de la memoria histórica y artística de la presencia afroperuana en el Perú", R. M. N° 511-2018-MC.

organizó por iniciativa propia ante la sensación de desaparición de la cultura afroperuana por los fenómenos migratorios que atravesaban (población afrodescendiente que emigraba a Lima por mejores oportunidades económicas y la llegada de comunidades andinas al distrito); así como el interés de otro grupo de personas motivadas en visibilizar la música y danza afroperuanas. De este modo, las dos motivaciones confluyeron en el fortalecimiento de la identidad afroperuana y posicionarla en el universo pluricultural del país.

Dentro de ese periodo de estudio, la experiencia en investigación arqueológica y excavaciones lideradas por Santa Cruz, y teniendo como referencia teórica la propuesta de agentes culturales de Martinell (2000), se identificó en torno a la cultura afroperuana a la administración pública, el sector privado y un Tercer sector (Figura 1).

FIGURA 1
AGENTES CULTURALES INVOLUCRADOS EN LAS ACCIONES COMUNITARIAS Y PARTICIPATIVAS POR LA CULTURA AFROPERUANA



Fuente: Elaboración propia (2020), en base a Martinell (2000)

Por el lado del Tercer sector se identificó entre 1990 a 2016, a las agrupaciones afroperuanas locales, que incidieron en el distrito por más de 2 años, agrupaciones que vienen preservando el patrimonio cultural afroperuano de manera colectiva, siendo las siguientes agrupaciones:

- Así es San Luis (1970-1990), liderado por Santiago 'Mafafa' Manzo.
- Asociación del Arte y la Cultura Negra en el Perú 'Santa Efigenia' (agosto 1994 a la fecha), encabezado inicialmente por Sabino Cañas y luego por Patricia López.

- San Luis y su Arte Negro (1998 aprox-2000), liderado por Santiago Manzo con el apoyo de Isabel Ayaucán.
- Renacer Negro (2002?-2008), agrupación de Isabel Ayaucán.
- Organización Afroperuana para el Desarrollo Étnico de Cañete 'Ña Catita' (2003 - a la fecha), encabezado por Sonia Aguilar.
- Asociación Cultural y Orquesta 'Pies Café' (29 de diciembre de 2012 a la fecha), liderado por Alberto Audante.
- Asociación Cultural de Difusión afroperuana 'Afro San Luis' (2014 a la fecha), liderado por Angel García junto al maestro Lalo Izquierdo.
- Ritmo Negro (2015 a la fecha), encabezado por Isabel Ayaucán.

Las agrupaciones Asociación 'Santa Efigenia' y 'Ña Catita', fomentaron la identidad afroperuana, a través de la reivindicación de la población con el culto a Santa Efigenia y el segundo con el fomento del desarrollo socio económico de la comunidad y reinterpretación del patrimonio cultural afroperuano desde las artesanías.

Las demás agrupaciones se caracterizaron por cultivar la música y danza afroperuana, continuando con el legado de los ancestros afrodescendientes a través de la enseñanza y promoción de este folclore.

De manera complementaria, las organizaciones afroperuanas de la sociedad civil pudieron fortalecer sus acciones articulando con el gobierno local u otras entidades sociales locales, acogiendo a la comunidad, como parte de ellas para la toma de decisiones e implementación de acciones de manera colectiva.

Del mismo modo, se dieron iniciativas de otras personas y familias involucradas con la cultura afroperuana del distrito, es así que iniciativas como de Giancarlo Cabello y Samuel Lancho se sumaron al accionar colectivo de las agrupaciones, promoviendo los recursos turísticos del distrito, promoviendo e impulsando las festividades religiosas locales y elaborando proyectos audiovisuales artísticos como D' Negro.

Con similar impacto, en la preservación de la gastronomía afroperuana, promovida principalmente por las familias del distrito, al emplearla como una fuente de ingreso y de promoción del distrito, se dinamizó esta práctica y garantizó su continuidad, como se puede apreciar en ferias gastronómicas locales y regionales.

En cuanto a la experiencia de los procesos participativos, es importante comenzar resaltando que la Municipalidad del distrito de San Luis de Cañete, mediante ordenanza municipal N° 016-2016-MDSL (11 de octubre de 2016) y en lineamiento con el PLANDEPA⁹² creó la Mesa de Trabajo Afroperuana, la cual estaba integrada por 26 ciudadanos identificados con el distrito y la cultura afroperuana, con el propósito de preservar y fortalecer acciones conjuntas a favor del distrito y la cultura afroperuana.

92 Plan Nacional de Desarrollo para la población Afroperuana, Ministerio de Cultura 2016. Con Decreto Supremo N° 003-2016-MC.

De este modo, a través de reuniones de trabajo y decisiones conjuntas, con el reconocimiento y apoyo de la municipalidad, y la participación activa de los gestores culturales, han logrado que el distrito alcance la nominación de repositorio vivo de la memoria colectiva afroperuana, que algunos cultores afroperuanos hayan sido reconocidos como Personalidad Meritoria de la Cultura Afroperuana, entre otras acciones de visibilización que están contribuyendo en el proceso de desarrollo de la población local.

En cuanto al sector privado, por los gestores culturales involucrados con la dinámica cultural del distrito de San Luis de Cañete y la cultura afroperuana, el proyecto de investigación asociado a la Fundación de la Villa de Cañete que encabezó el arqueólogo José Luis Santa Cruz generó la articulación con otros profesionales, empresas y demás agentes culturales locales, lo cual contribuyó con el hallazgo del primer cementerio de esclavos en el centro poblado de La Quebrada así como con el posicionamiento del distrito como Repositorio Vivo de la memoria colectiva afroperuana.

IDENTIDAD Y RELIGIOSIDAD

Desde la fundación de Cañete, hace más de 400 años, la religión católica ha formado parte de la identidad cultural de la comunidad, evidenciándose ello en festividades del distrito, así como en bienes culturales muebles e inmuebles asociados con su historia y prácticas culturales.

Para Giancarlo Cabello, promotor cultural de San Luis de Cañete, son tres las fechas principales que congregan a los sanluisinos del distrito y convoca a quienes están fuera: Navidad, aniversario de creación política del distrito, en enero, y Semana Santa. De estas actividades destaca, la de Semana Santa por ser la más antigua de la provincia y su carga cultural que se refleja en ella y que por tradición oral se remontaría a más de 150 años de antigüedad.

La Semana Santa sanluisina tenía en sus inicios a la asociación Domingo de Ramos, sin embargo, el involucramiento de la comunidad por la tradición familiar arraigada generó que se sumaran otras hermandades como Viernes Dolores, Martes Santo, Miércoles Santo, Viernes Santo y Señor de Resurrección. (Fig. 2)

Además, como parte de esta celebración religiosa, se consume el frijol colado y pan dulce, se recrea la escenificación del Señor resucitado el domingo a las 6:00 a.m. en la plaza de armas del distrito y se cuentan historias de anteriores generaciones, como la relatada por el Sr. Luis 'Cheno' Ayaucán, que sintió latir el corazón de la figura de Cristo de la Urna cuando se disponían a guardarlo.

Con respecto al santo patrón del distrito, San Luis Obispo de Tolosa, cuya festividad está a cargo de la Municipalidad y organiza el desfile escolar, invita a las hermandades del distrito para realizar las novenas y sacar en procesión a la réplica del santo. Si bien se cuenta con la imagen original, que data del periodo colonial, esta es resguardada en lo que resta de la



Figura 2. Procesión en semana santa de San Luís de Cañete

antigua iglesia del distrito, y es fuente de afecto y fe para los sanluisinos por no haber sido afectada por los terremotos de 1970 y 2007.

En cuanto a la celebración del Señor de los Milagros, la hermandad del distrito es la más antigua de toda la provincia, y su carguío se caracteriza por la elegancia que se tiene para cargar en andas al Señor de los Milagros. Se destaca por la disposición de sus cargadores, los más altos adelante y el paso con pie derecho que se marca con el sonido del bombo, lo que se puede apreciar a los lejos como una pausa, haciendo de la procesión un acto admirado por otras comunidades. (Fig. 3)

En las primeras celebraciones (hace 100 años aproximadamente), salía el lienzo del Señor de los Milagros en un anda pequeña; una de las primeras réplicas de la pintura de la iglesia de las nazarenas de Lima; posteriormente se recibió el otro lienzo que en la actualidad recorre las calles del distrito y desde hace cinco años visita los centros poblados del distrito, involucrando en el homenaje cultural y de fe a los demás ciudadanos del distrito.

Es importante precisar que estas festividades religiosas se realizaban principalmente en la capital del distrito, San Luis; no obstante, otra ceremonia religiosa importante en el calendario festivo del distrito en setiembre es la festividad de Santa Efigenia, celebrada en el centro poblado de La Quebrada, y el Señor de la Agonía también es representativo en Semana Santa.

Como parte de la reinención de la tradición sobre el culto a Santa Efigenia, conocemos mediante la oralidad el posible traslado de la imagen



Figura 3. Señor de los Milagros San Luis de Cañete. Fotografía de José Adrián Villalobos Audante



Figura 4. Escultura de Santa Efigenia. Fotografía de Luis Santa Cruz

de madera, que fue traída de Etiopía (Figura 4), pasando puerto tras puerto (África, Europa, América), gracias a la astucia de sus fieles y que, ya establecidos en La Quebrada, de manera oculta cientos de esclavos se reunían para rezarle y cantarle. Y ante la poca información histórica; estos relatos se han difundido entre los pobladores y visitantes; sin embargo, investigaciones recientes nos están aproximando al proceso histórico de la llegada de Santa Efigenia con la Orden de San Camilo, también llamados padres de la Buenamuerte, como parte de la evangelización a poblaciones africanas y afrodescendientes que vivieron esclavizadas en la antigua Hacienda de La Quebrada, ya que fueron sus propiedades.

Pero en el proceso de reinención e incorporación de festividades en homenaje a Santa Efigenia a la cultura afroperuana, tiene vital importancia la intervención de Sabino Cañas, quien la impulsa entre los años de 1994 a 1998 y logra que se produzcan una serie de eventos como la participación de Santa Efigenia en la celebración de Semana Santa en el Centro Poblado de La Quebrada y luego su reconocimiento como Patrona del Arte Negro Nacional por alcalde provincial de Cañete, Jorge Bringnole Santolaya, de aquel entonces; incluso, se llevó su imagen a una edición del Festival del Arte Negro y se integró a otras festividades como la de los tres santos negros (Santa Efigenia, San Benito de Palermo y San Martín de Porres). Finalmente, podemos mencionar como parte de este proceso de reinención, la incorporación en sus festividades de la realización del Curruñau,⁹³ actividad que en la fecha ya no se practica; y se instauró el 21 de setiembre como fecha de celebración de Santa Efigenia, dejando de ser

93 Término que se usó para referirse a un festival gastronómico incorporado en la fiesta de Santa Efigenia; donde se utilizaba al gato como ingrediente culinario; fue prohibido en el año 2013 por ser considerada un festival que fomentaba la violencia, por involucrar actos de crueldad contras los animales.

la “santa gorrera”⁹⁴ para tener su propia celebración, la cual se practica hasta nuestros días.

Además de la fe, las historias asociadas a las imágenes religiosas y la tradición familiar, son fuentes de reafirmación cultural, que abarca desde la gastronomía, música y danza afroperuanas hasta historia del distrito, permitiendo que las cofradías y familias interactúen y sean protagonistas de sus celebraciones.

MEMORIA GRÁFICA Y AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE REDES SOCIALES Y MEDIOS VIRTUALES

A través de la historia, las únicas formas de transmitir conocimiento, tradiciones y cultura fueron la vía oral y escrita, siendo a veces muy difícil el acceso a ellas. Con el auge de la era digital y la masificación del uso del internet se generó una nueva forma de relacionarnos y compartir nuevas formas de transmitir cultura, valiéndose de blogs, páginas y redes sociales como vitrina para exponer la cultura con muy fácil acceso.

Una de las redes sociales más grandes del mundo es Facebook,⁹⁵ que es empleada para la difusión de la cultura, costumbres y tradiciones de diferentes partes del mundo. Con relación al distrito de San Luis de Cañete, en la actualidad hay muchas páginas dedicadas a la exposición de tradiciones, cultura, entre otros temas, de las cuales, podemos clasificarlas en dos: páginas religiosas y páginas de cultura y tradiciones.

1. Páginas religiosas

- **El Nazareno Cañete (<https://www.facebook.com/elnazarenocanete/>)**, que se creó un 29 de marzo del año 2014 teniendo como su primer corresponsal al hermano Hector Saman, la página se caracteriza por difundir la fe en nuestro Cristo Moreno, ya que en nuestra provincia se encuentran cuatro de las hermandades del Señor de los Milagros más antiguas a nivel nacional y siendo Cañete un pueblo fervientemente católico en sus 16 distritos.
- **Santa Efigenia Perú (<https://www.facebook.com/SantaEfigenia.pe/>)**, que se creó el 17 de Julio del 2018 por Luis Pérez Manrique, página que expone la historia de Santa Efigenia, así como también festividades y tradiciones que giran en torno a la patrona negra.
- **Hermandad del Señor de la agonía (<https://www.facebook.com/Hermandad-del-Se%C3%B1or-de-La-Agon%C3%ADa->**

94 Apelativo que usaba la población local para Santa Efigenia, por carecer de festividad propia y salir en procesión en calidad de acompañante.

95 Red social que nació en el año 2004 y ya este año tiene 16 años en internet con más de 2 mil millones de usuarios mensuales activos, según datos del artículo de Christina Newberry para el portal Hootsuite (2020), son personas expresando su cultura sin barreras ni impedimentos.

Cañete-1217433518404114/), creada en el 2018, nos expone como se realiza esta celebración en Semana Santa como también programaciones y fechas festivas durante todo el año.

Existen muchas páginas religiosas en San Luis de Cañete que cabe no dejar de mencionar: la Cofradía de Martes Santo, la página de la Virgen del Carmen, la propia del Señor de los Milagros de San Luis y muchas más.

2. Páginas de cultura y tradición

En este punto es muy importante mencionar a Eduardo Campos en su labor por exponer la tradición, la cultura y darnos una vista hacia la historia de San Luis, haciendo un paréntesis es meritorio hablar de su blog "CAÑETE ARTE Y FOLKLORE DEL PERÚ" (<https://www.facebook.com/SanLuisdeCanete/>) creado desde diciembre del 2006, en este blog podemos encontrar material importante de personajes sanluisinos, sus méritos, podemos encontrar canciones, artículos y todo lo relacionado a la cultura afroperuana.

En las redes sociales, las páginas más importantes son:

- **San Luis de Cañete, Perú** (<https://www.facebook.com/SanLuisdeCanete/>), esta página expone con material audiovisual y fotográfico las vivencias, fiestas y tradiciones de San Luis, aquella persona que nació y creció aquí puede volver a vivir tiempos memorables visitando esta página, y también es un medio muy poderoso para que las nuevas generaciones puedan saber cómo era el San Luis de antes, esta página fue creada a fines del 2010 por Eduardo Campos.
- **Afro San Luis - Cañete - Perú** (<https://www.facebook.com/afrosanluis/>), página oficial del grupo que lleva el mismo nombre, no solo expone su manera de ejecutar danzas y tradiciones, sino que también es su vía de exposición para contratos, esta página fue creada en el año 2015 por Alvaro Lancho Manzo en coordinación con el director de la agrupación Ángel García Manzo.

En el año 2018, Samuel Lancho junto a su hermano Álvaro lanzaron el proyecto fotográfico DNEGRO (https://www.facebook.com/dnegro1.1/?modal=admin_todo_tour), proyecto que nació para visibilizar a los jóvenes afroperuanos a través de la toma de fotografías a jovencitos que se percibieran como afroperuanos, con la finalidad de generar el sentido de aceptación hacia las raíces, el sentimiento de decir "Oye soy negro y que bonito se siente" (Fig. 5).

Este aporte se remonta a la experiencia de Lancho entre los años 2015 y 2016, en los que desde su labor como jefe del área de imagen de la municipalidad de San Luis, se pudo dar empuje a la cultura junto al arqueólogo Luis Santa Cruz, que por esos años venía investigando sobre el lugar de la fundación de la Villa de Santa María o Villa de Cañete; y posteriormente se produjo uno de los documentales más completos que a la fecha tiene el distrito, denominado "Así es San Luis".



Figura 5. DNegro. Fotografía de Samuel Lancho

La página sigue activa hasta la fecha logrando crecer cada día y sobre todo entregando un trabajo fotográfico de calidad, que a pesar de las limitaciones sigue avanzando hacia la visibilización de la cultura afroperuana mediante la fotografía.

REFLEXIONES SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA GESTIÓN CULTURAL DE LA CULTURA AFROPERUANA

La gestión cultural ha sido, es y será un mecanismo para impulsar los derechos culturales y sus efectos directos e indirectos que puedan tener para un desarrollo sostenible con inclusión social y es una oportunidad de visibilización de tradiciones y culturas que enriquecen a una sociedad y país pluriétnico como el nuestro.

En ese sentido, vemos a la gestión cultural como fundamental para aplicar la Política Nacional de Cultura al 2030 que, además, puede producir consecuencias sobre la economía, en la generación de empleo, productividad y competitividad en el país; por lo que consideramos que la presente investigación se constituye en un punto de partida clave y necesaria en esta línea temática, donde se analiza a la población afroperuana de una localidad como "Repositorio de cultura Viva"; y así, ser un referente para reforzar las estrategias promovidas por la comunidad afroperuana y esto a su vez genere un impacto sobre las formas de gobernanza democrática y del ejercicio de la ciudadanía del pueblo afroperuano sobre su patrimonio cultural.

Creemos que es muy importante la participación de gestores culturales que también se autoidentifican con su cultura y se apropian de compromisos y responsabilidades a favor de una investigación y su respectiva producción de ella; así como agentes culturales involucrados



Figura 6. San Luis - repositorio de cultura viva afroperuana

en la dinámica socio-cultural del distrito, pues ello sumará esfuerzos para contribuir con el cumplimiento del objetivo estratégico N° 3 del PLANDEPA, "Promover el desarrollo social, político, económico, productivo y cultural de la población afroperuana con identidad e igualdad de oportunidades" (Ministerio de Cultura, 2016, pág. 63)

La digitalización, en tiempos de pandemia como la que vivimos, nos hace pensar en los nuevos roles y formas de recuperación y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial principalmente, donde por ejemplo la oralidad puede perdurar en el tiempo gracias a las nuevas herramientas tecnológicas digitales y así transmitirla a las siguientes generaciones. Por otro lado, poder plasmar la experiencia desarrollada con las distintas personas y agentes articulados en aras de la defensa de la cultura afroperuana, sean del mismo distrito de San Luis o de la región desde Cañete, y que pueda servir de referencia para otras acciones culturales, mostrándose la importancia del trabajo en red, sumando esfuerzos en el marco de los derechos culturales. (Figura 6)

BIBLIOGRAFÍA

ALDABA, K.

2020

Gestión cultural del patrimonio cultural afroperuano. Análisis del caso: Distrito de San Luis de Cañete, 1990 - 2016. Obtenido

de Repositorio de Universidad San Martín de Porres: <https://repositorio.usmp.edu.pe/handle/20.500.12727/1042/browse?type=author&value=Aldaba+Flores%2C+Karina+Erika>

ALDABA, K., & Santa Cruz, J.

2018 "Políticas culturales y gestión del patrimonio afroperuano". En: *Cultura Afroperuana. Encuentro de investigadores.*

ALDABA, K., Campos, E., & Santa Cruz, J.

2018 "Gestión cultural en el proyecto de investigación arqueológica 'La Quebrada'". Obtenido de *Congreso Nacional de Arqueología.*

INEI

2018 "*Perú: Perfil Sociodemográfico. Informe Nacional*". Obtenido de Instituto Nacional de Estadística e Informática – PCM: https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1539/

MARTINELL, A.

1999 "Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural". *Revista Iberoamericana de Educación* (20), 201-2015.

MINISTERIO DE CULTURA

2016 *Plan nacional de desarrollo para la población afroperuana.* Lima: Ministerio de Cultura.

MINISTERIO DE CULTURA

2020 *Política nacional de cultura al 2030, Perú 2020.* Obtenido del Decreto Supremo N° 009-2020-MC.

NEWBERRY, C.

2020 *33 estadísticas de Facebook que todo mercadólogo debe conocer en 2020.* Obtenido de Hootsuite: <https://blog.hootsuite.com/es/estadisticas-de-facebook/>

SANTA CRUZ, J.

2016 *Informe final del Proyecto de Investigación Arqueológica para ubicar donde se fundó la Villa de Cañete en 1556.* Obtenido de Ministerio de Cultura.

SI ESCUCHAS EN LA NOCHE. PREHISTORIAS DE «ES AMADOR» (1978-1983)⁹⁶

*Manuel Barrós*⁹⁷

RESUMEN:

Este artículo estudia los procesos de producción artística del cortometraje *Es Amador* desde las relaciones sociales que, desde fines de 1978, hicieron posible su realización. Tras haber sido grabado en la primera mitad de 1979, en El Carmen, la versión definitiva del cortometraje recién fue hecha a fines de 1982, en Lima. En el transcurso de esos años, Roberto Bonilla, Miki González y César Calvo fueron los tres artistas blancos con roles significativos que hicieron de la película una obra fundamentalmente artística, pues esta es un hito cinematográfico, musical y literario en el Perú, cuya importancia radica en presentar un retrato visual, musical y lírico de Amador Ballumbrosio. Como mostraré, el desarrollo de cada lenguaje artístico sintetizó complejas relaciones sociales de la herencia africana en el Perú, así como decisiones estéticas que fueron definitivas camino a la versión final de la película y a su difusión en 1983.

PALABRAS CLAVES:

Amador Ballumbrosio - Herencia africana en el Perú - Historia del cine en el Perú - Poesía - Música popular

96 El presente artículo fue presentado como ponencia en el IV Encuentro de Investigadores de la Cultura Afroperuana en el Ministerio de Cultura del Perú, en julio de 2020 en el marco de las celebraciones por el Mes de la Cultura Afroperuana. Asimismo, este trabajo se enmarca en el conjunto de investigaciones que, desde inicios de 2016, vengo haciendo sobre la vida y la obra de César Calvo.

97 Sociólogo, investigador y traductor. Licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus intereses de investigación son: sociología de la literatura, traducción literaria, poesía, historia del libro, herencia africana y literatura latinoamericana.

ABSTRACT:

This paper studies the artistic production processes of the short film Es Amador [He's Amador] from the social relations that, at the end of 1978, made possible its realization. After have been filmed it in the first half of 1979, in El Carmen, the final version of the short film was made at the end of 1982, in Lima. During those years, Roberto Bonilla, Miki González and César Calvo were the three white artist with significant roles that turn the short film into a fundamentally artistic work, because it's a cinematografic, musical and literary milestone in Peru, whose importance lies on make a visual, musical and lyrical portrait of Amador Ballumbrosio. As I'll show, the development of each artistic language synthesized complex social relations of the African heritage in Peru, as well as aesthetic decisions that were definitive to the final version of the short film and to its dissemination in 1983.

KEY WORDS:

Amador Ballumbrosio Mosquera - African heritage in Peru - History of cinema in Peru - Poetry - Popular music

*Si escuchas en la noche,
un cajón que está floreado
tocado por las dos manos
luminosas y muy negras
César Calvo. Landó del sol por la noche (¿1978?)⁹⁸*

INTRODUCCIÓN⁹⁹

Amador Ballumbrosio Mosquera (1933-2013) es uno de los personajes más conocidos de la herencia africana en el Perú, tanto a nivel internacional como nacional, particularmente en El Carmen, su tierra

98 A partir de la transcripción que hice de la canción que se escucha en el cortometraje y que contrasté con la grabación de audio del archivo personal de Miki González. El poema original de Calvo es inédito.

99 La presente investigación tiene como base los testimonios y la revisión de los archivos personales de Miki González y Roberto Bonilla. Toda referencia al cortometraje y a sus prehistorias parte de ellos, aunque también se sirve de otras fuentes secundarias. De ahí que les agradezca la posibilidad de poder contar los procesos aquí reconstruidos. También agradezco a Ana Valle Limache, Débora Silva-Arrieta, Mijail Mitrovic y Erick Sarmiento Fernández por brindarme otros datos pertinentes.

natal. Amador fue un campesino, obrero y artista negro¹⁰⁰ que formó parte de los músicos y zapateadores del hatajo de negritos durante la mayor parte de su vida. Con el paso del tiempo, se convirtió en un referente de las tradiciones musicales y dancísticas resultantes de ese singular sincretismo —entre las matrices africana y andina— que tuvo lugar en El Carmen (Di Laura 2011a, 2011b; Tompkins 2011). Muchos músicos e investigadores lo visitaron a lo largo de los años para conocer lo que Amador compartía de su conocimiento y sensibilidad, constituyéndose este en un personaje de la historia cultural peruana, en especial para la presencia pública de los negros desde la música (Vásquez Rodríguez 1981; Tompkins 2011; Feldman 2009; Barrós 2016). Y si bien en 2016 su familia fundó el Centro Cultural Amador Ballumbrosio¹⁰¹ en El Carmen, la importancia de este personaje tuvo momentos significativos en el siglo XX que aún no se han estudiado debidamente. Así como Amador recibió, en diferentes momentos, a Perú Negro y al musicólogo William Tompkins a inicios de los años setenta (Barrós 2016; Tompkins 2011) y participó como actor en *Cimarrones* (1975)¹⁰², también compartió su saber con los musicólogos Max Brandt, Rosa Elena “Chalena” Vásquez y Raúl R. Romero cuando estos lo visitaron en agosto de 1978 (Vásquez Rodríguez 1978a, 1978b).

A los pocos meses, Amador recibiría la visita de algunos personajes, hecho que devendría en la realización de un cortometraje sobre él. A continuación, presento¹⁰³ a los tres artistas de clase media

100 En la presente investigación, diferencio los términos “negro” y “negro afroperuano”. Conforme presente los argumentos, voy matizando su connotación social, utilizándolos con pertinencia. Cuando digo “negro” no lo hago con una intención discriminatoria o peyorativa, sino para mostrar la relevancia y la problemática en que esta palabra envuelve la condición social de su etnicidad y cómo es constantemente reelaborada en sus más distintas dimensiones. Y al utilizar el fraseo “negro afroperuano” busco difundir mi propuesta de cómo denominar el proceso de reelaboraciones culturales ocurridas entre 1956 y 1975, en Lima. En un artículo anterior (Barrós 2018), sustenté en extenso sus fundamentos. Para usos y lectura de este trabajo solo anotaré que, históricamente, es el teatro el que muestra cómo el “negro” deja de serlo en un sentido relegado, discriminatorio y pasa a redefinirse como “negro afroperuano”; es decir, como el hacedor de la propia versión moderna de la herencia africana en el Perú. Y sigue luchando por ser reconocido como tal, por ser “negro” en un sentido amplio, fecundo y diverso del término, a la vez que “afroperuano” desde la segunda mitad del s. XX con una identidad modernizada, propia, dispuesta y proyectada hacia todo lo que implique el ejercicio y defensa de su ciudadanía. Hablar de lo “negro afroperuano” implica partir del término “afroperuano” como el proceso histórico de la palabra “negro” y cómo esta llega a ser “afroperuano”. Por otra parte, le recuerdo al lector que la denominación oficial —la promovida por el Estado peruano— es “cultura afroperuana” y que yo utilizo “cultura negra afroperuana” por ser una sintaxis simbólica y social más acertada por todos los procesos históricos que comprende (Ver Barrós 2018).

101 Ver la información consignada en el Registro de Organizaciones Afroperuanas del Ministerio de Cultura en el siguiente enlace: <http://infocultura.cultura.pe/roa/>.

102 Recuérdese que ese mismo año Nora de Izcue realizaba un proyecto de película, *Guitarra sin cuerdas* (1975), y fue allí que conoció a la población de Chíncha y, en especial, la de El Guayabo, lugares a los que volvió años después para hacer su documental *Color de mujer* (1990) (Ver Izcue 2016). Es posible que, en la década del setenta, la cineasta haya conocido a Amador.

103 A modo de breve esbozo, comento solo algunas coordenadas para acercarse mejor a los contenidos de la presente investigación y a la posición en el campo cultural desde la cual podría comprenderse, de manera más adecuada, la agencia de los tres personajes en relación con *Es Amador* (1983).

con participaciones decisivas en el proyecto. Roberto Bonilla (Lima, 1952) nació en Chorrillos, estudió dos años de Arqueología y pasó a estudiar Cine con Armando Robles Godoy en la segunda mitad de los años setenta. Posteriormente, hizo estudios de posgrado en España y ha filmado varias películas hasta la actualidad (Bonilla 2019). Por su parte, Miki González (Madrid, 1952) es un músico español residente en Perú con una trayectoria reconocida a nivel internacional; ha experimentado con distintas formas musicales y tuvo un salto a la popularidad con el disco *Akundún* (1993), en el que colaboran los hermanos Ballumbrosio, hijos de Amador (Feldman 2009). Pero en el transcurso de los setenta era alguien desconocido que daba sus primeros pasos en la escena musical limeña (González 2019). A su vez, César Calvo (Lima, 1940-2000) era un miembro destacado de la llamada Generación del sesenta, quien ya había publicado varios de sus poemarios más importantes —incluyendo la recopilación *Pedestal para nadie* (1975) por el Instituto Nacional de Cultura— y ganado algunos reconocimientos en Perú y la región, como el Poeta Joven de 1960 —junto con Javier Heraud— y el segundo lugar del concurso Casa de las Américas, en la categoría poesía, en 1966 (Barrós 2020).

Como muestra este brevísimo esbozo biográfico, Calvo no solo fue el artista de mayor presencia simbólica y trayectoria artística entre los mencionados; también era el mayor de los tres —con 38; los otros tenían 26— que desde fines de la década de 1960 había ejercido ciertos roles públicos.¹⁰⁴ En 1968 Calvo publicó un disco de Nicolás Guillén y de otros autores cubanos —como Fidel Castro— con su sello Ediciones Paradiso (Barrós 2020a). Entre 1969 y 1975, colaboró de muchas maneras con Perú Negro, durante el periodo fundacional de esta importante compañía de teatro-danza. Junto con escribir los guiones y/o poemas coreográficos para los tres espectáculos que el grupo representó,¹⁰⁵ Calvo promovió algunas de las relaciones sociales significativas para la trayectoria del grupo. Formó parte del conjunto de intermediarios blancos que viajó con Perú Negro a El Carmen para investigar las tradiciones musicales, conociendo a José Lurita y a Amador Ballumbrosio; y fue uno de los que contribuyó a que Velasco le otorgara al grupo el apoyo asistencial, entre 1974 y 1975, desde la Oficina Central de información (Barrós 2016: 123-124; 158-159; 2018). Asimismo, Calvo había trabajado en la Oficina Regional de Apoyo a la Movilización Social (ORAMS) VII, entre 1972 y 1974¹⁰⁶ (Barrós 2020b). De ahí que no extrañe que, como parte de su agencia en torno a la herencia africana, las prehistorias de *Es Amador* (1983) tengan en Calvo a uno de sus agentes principales.

104 Esta síntesis la hago a partir de los pocos estudios que problematizan, de una u otra manera, a Calvo como un personaje relevante de la historia cultural y política del Perú (Ver Barrós 2016; 2018; 2019; 2020a; 2020b).

105 Las obras fueron: *La tierra se hizo nuestra* (1969), *Navidad Negra* (1972) y *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo* (1975).

106 La ORAMS VII formaba parte del Sistema Nacional para la Movilización Social, SINAMOS, y su jurisdicción comprendió Apurímac, Cusco y Madre de Dios. Los años referidos son aproximados (Barrós 2020b).

Todo esto concierne al arte negro afroperuano, forma moderna de la herencia africana en el Perú que los negros agenciaron en Lima entre 1956 y 1975 (Barrós 2018); y que *Es Amador* sugiere ampliar su rango de análisis. Entre otros aspectos, dicho proceso de constantes reinversiones devino en la redefinición de su identidad en la historia del Perú y en la conformación de su base social multiétnica y multclasista, pues tuvo entre muchos de sus intermediarios a blancos limeños y a andinos (Barrós 2018). Es a partir de esos elementos constitutivos de lo negro afroperuano y de las nociones de capital cultural y capital social (Barrós 2018, 2019; Bourdieu 2000, 2010) que puede comenzar a problematizarse el caso aquí estudiado. Por ello, la presente investigación reconstruye los procesos de producción artística de *Es Amador*, a partir de las relaciones sociales que hicieron posible la realización de la película. El transcurso de los cinco años, entre 1978 y 1983, devino en que los roles de Bonilla, González y Calvo cambiaron la naturaleza misma de la película, convirtiéndola de un documento visual a una obra fundamentalmente artística, cuyas mayores singularidades residen en la agencia de aquellas tres personas. De ahí que los procesos artísticos tengan tres etapas bien definidas: I) El acercamiento a Amador y la filmación (1978-1979); II) La música y la primera edición (1979-1982); y III) Las glosas y la edición final (1982-1983). También incluyo un último acápite en el que comento algunos recuerdos de la difusión del cortometraje, pues estos problematizan los procesos creativos. Hacia el final, comentaré qué sugiere que a más de cuarenta y dos años de la grabación del cortometraje, este comience a ser objeto de estudio.

«ES AMADOR»: INTERMEDIARIOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El acercamiento a Amador y la filmación (1978-1979)

Cuando César Calvo se hospedaba en la casa del papá de Miki González, coincidió con el momento en que este último estaba interesado en las expresiones musicales negras. Era fines de 1978, Calvo estaba escribiendo *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981) y una noche escuchó que González practicaba con la guitarra. “Yo todavía no era Miki González; era un aprendiz”, afirma él mismo (González 2019). Por entonces, llevaba poco tiempo de haber comenzado a trabajar profesionalmente como músico —inició en 1977— y practicaba los acordes que escuchaba de manera presencial y/o a través de grabaciones. Ya antes Calvo le había comentado que conocía a un músico que Miki apreciaba, Félix Casaverde, y lo llevó a una tertulia en su casa para que ambos se conozcan. González tocaba como telonero y acompañaba a otros músicos en una variedad de situaciones: iba a jaranas con Miguel Antonio “Bam Bam” Miranda, tocaba con Andrés Soto, conoció a distintos músicos como Luis González y Augusto Ascuez (González 2019). Pero fue la relación con Casaverde la que González recuerda con particular admiración y

aprecio,¹⁰⁷ pues en él advirtió un músico notable y afín a los intereses que aquel exploraba. Habiendo vivido medio año en Brasil, González regresó a Perú en 1976 con influencias del *jazz*, la *bossa nova* y el *blues*, lo que precisamente encontraba en la guitarra de Casaverde, quien entonces tocaba con Chabuca Granda¹⁰⁸ (González 2019).

Cuando Calvo oyó que González practicaba con la guitarra, le comentó que había sido letrista de Perú Negro y le propuso viajar a El Carmen, para que conozca a Amador Ballumbrosio. Pero cabe comentar cómo se conocieron Calvo y Ballumbrosio. La musicóloga Heidi Feldman señala que, a inicios de la década del setenta, fue Calvo quien llevó a Perú Negro a El Carmen para que el grupo investigara las prácticas musicales y dancísticas del lugar (Feldman 2009: 242). Por su parte, González cuenta una versión distinta, en la que un artista negro fue el intermediario entre Calvo y Amador. Cuando González le preguntó por cómo había conocido a Amador, Calvo le respondió: "Como yo estaba en Perú Negro, Ronaldo [Campos] me dijo 'Vamos a conocer a un tipo bacanazo en El Carmen'". Ronaldo y "Caitro" habían sido zapateadores en Cañete, de niños, y fue así que supieron de las habilidades de Amador en Chincha. Esto se condice con la valoración mutua que existía entre Ronaldo y Amador, pues ambos consideraban al otro el mejor zapateador (González 2019). De ahí que esto lleva a preguntarse por la relación entre Calvo y Amador. "Se adoraban" (González 2019). Años después, cuando nacieron los dos últimos hijos de Amador, este le pidió a González que le diga a Calvo que vaya a El Carmen, pues por él le había puesto César a uno de los niños (González 2019).

En un carro y junto con otros amigos, Calvo y González fueron un fin de semana a la hacienda San José y luego a El Carmen, compartiendo con los Ballumbrosio, José Lurita, otros músicos y los lugareños. Los amigos que los acompañaban eran la fotógrafa Alicia Benavides, el periodista Julio Tijero y los músicos José "Tato" Guzmán, Andrés Soto, "Bam Bam"

107 Es significativo comentar la valoración personal y artística de González sobre Casaverde. En una entrevista, aquel comentó: "Por Félix Casaverde fue que conocí la música negra más auténtica. Porque las versiones que están en la *medía*, en la radio, la televisión, son versiones muy venidas a menos, muy comerciales" (González citado por Feldman, 2009: 241). Según registra Feldman, fue Félix quien le presentó a músicos importantes como Abelardo Vásquez, Pedro Carlos "Caitro" Soto y Ronaldo Campos (Feldman 2009: 242). Esto matiza un poco las declaraciones que recogí, respecto de que fue Calvo el intermediario que afianzó su relación con la música de los negros de ese momento. Considerando ambas versiones, puede afirmarse que las relaciones de González con Calvo y Casaverde fueron las que contribuyeron, hacia fines de los setenta, a un mayor conocimiento de las expresiones musicales de los negros. Futuras investigaciones podrían ahondar en ellas debidamente.

108 Sin ahondar en aspectos técnicos de la música, anoto dos detalles. González comenta que su interés por el *blues* fue anterior a su viaje a Brasil y que lo ha cultivado a lo largo de muchos años, como lo evidencian sus discos (González 2019). Asimismo, el testimonio de González sobre sus inicios como músico en Lima sitúa parte de sus procesos de aprendizaje e inserción en la escena local y, de cierta manera, problematiza las influencias que conformaron algunas propuestas musicales de artistas del medio. Cabe mencionar que González recuerda a Casaverde —uno de los guitarristas más destacados de las últimas décadas— como alguien muy crítico con los discursos sobre la autenticidad de la música negra. "En ese momento [fines de los años setenta], prácticamente, tú podías saber quién habían inventado qué cosa" (González 2019).

y Carlos Espinoza¹⁰⁹ (González 2019). En esa primera visita, Calvo les pidió que dejaran un poco de dinero para ayudar con el almuerzo del próximo fin de semana (González 2019). Volvieron, almorzaron y avanzada la tarde, Adelina —esposa de Amador— dijo que debían ir al cumpleaños de su tío, Lorenzo Coronado. Grande fue la sorpresa cuando González se dio cuenta de que el cumpleaños era uno de los músicos que Carlos “El Chino” Domínguez había fotografiado, tiempo atrás, para un disco de Nicomedes Santa Cruz.¹¹⁰ En esos dos fines de semana, González conoció distintas formas musicales y dancísticas, quedando en él la sensación de haber llegado a una de las fuentes de la herencia africana en el país (González 2019). Por eso mismo, es significativo que haya sido Calvo el intermediario entre González y El Carmen como espacio social; no solo con Amador. Así como Calvo visitó El Carmen con Perú Negro a inicios de los setenta (Barrós 2016: 123-124), esta vez volvía con otro artista¹¹¹ —entonces naciente— que investigaría y le daría proyección internacional a la música negra y a la familia Ballumbrosio¹¹² (Ver Feldman 2009: 240-250).

Casi un mes después, González le preguntó a Calvo si podían volver a la casa de Amador, pero él dijo que ya los conocían y que podían ir solos:¹¹³ González, “Bam Bam” y Talo Molinari¹¹⁴ fueron en la tercera visita (González

109 Con la finalidad de matizar las complejidades sociales de las visitas de Calvo a El Carmen, cabe mencionar que la densidad de este conjunto de personas problematiza las relaciones entre lo urbano y lo rural en el campo del arte negro afroperuano (Barrós 2018). En el transcurso del tiempo, la mayoría de los amigos que viajó con Calvo y González desarrolló distintas relaciones con El Carmen y con la herencia africana en el Perú.

110 En la entrevista que le hice y en otras que él ha dado a distintos medios de comunicación, González incide en que los discos de Nicomedes Santa Cruz conformaban algunos de sus referentes principales de la música negra y precisamente por eso le llamaron la atención las diferencias que encontró entre los discos —con sus respectivas recreaciones— y lo que oyó en El Carmen (González 2019). Cabe mencionar que el universo discográfico de la herencia africana aún no ha sido estudiado a cabalidad (Ver León 2016), por lo que el testimonio de González podría aportar algunos matices a la recepción de los mismos.

111 González también recuerda algo que Calvo le había contado antes del primer viaje. Desde hace tiempo, Calvo quería llevar a Chabuca Granda a la casa de Amador, pero por distintas circunstancias no llegaba a concretarse la visita (González 2019). No corresponde ahondar en este comentario, pero podría ser un indicio para problematizar las relaciones entre los dos artistas, Ballumbrosio y Granda. Como el testimonio refiere a fines de 1978, cabría indagar si en algún momento posterior ambos se conocieron y qué consecuencias pudo haber tenido dicho encuentro para la historia cultural del Perú.

112 Feldman ha estudiado parte de la importancia de González en El Carmen y cómo su trayectoria y *Akundún* (1993) complejizan el devenir de la herencia africana en dicho lugar (Ver Feldman 2009: 240-250).

113 Siendo la amistad y la confianza dos componentes importantes que subyacen en los procesos aquí reconstruidos, es pertinente anotar que Calvo y González —según dice este último— tuvieron una relación intermitente y de progresivos acercamiento y confianza. González cuenta que pudo haber conocido a Calvo en 1972, aproximadamente en febrero, cerca al Festival de la Canción de Agua Dulce. Cuando Calvo trabajaba en la ORAMS VII (Barrós 2020b), lo alojó durante su visita a Cusco, en 1973, y luego compartieron distintas experiencias, teniendo en las tertulias uno de sus espacios significativos para cultivar sus intereses (González 2019).

114 Eventualmente, González y Molinari —cuñado de aquel— se convirtieron en padrinos de algunos de los hijos de Amador Ballumbrosio (González 2019). Esta relación de compadrazgo también muestra la trascendencia, en distintas dimensiones sociales, de lo que significó el acercamiento de González a El Carmen.

2019). Pero durante unos meses, fue principalmente González quien pasó mucho tiempo aprendiendo en El Carmen, regresando a Lima los fines de semana para tocar en eventos (Feldman 2009: 242). En alguno de esos intervalos, Calvo le mostró a González —y a algunos amigos suyos— una décima mecanografiada que había escrito en homenaje a Amador: “Landó del sol por la noche”. Intentaron¹¹⁵ tocarla en landó y zamacueca, pero solo quedaron en primeras tentativas. Días después, González le mostró el poema a su amigo Roberto Bonilla. “Aquí hay un personaje. Aquí hay un corto”,¹¹⁶ pensaron (Bonilla 2019). El proyecto de película surgió de parte de ambos en esa conversación como reacción a su experiencia de lectura del texto y haciendo uso de sus propias capacidades creativas. Por los testimonios de ambos, se advierte que quedaron emocionados por lo que habían leído, pero también por lo que la repentina idea de hacer un cortometraje significaba para cada uno a inicios de 1979. “Ya estaba con la visa para irme a Berklee [School of Music, en Boston] y quería llevarme un material”,¹¹⁷ dice González (2019). “Siempre estoy buscando historias para mis películas y esa fue una”, dice Bonilla (2019).

Transcurría la primera mitad de 1979.¹¹⁸ Sin que Calvo supiera del proyecto, González y Bonilla —“con botas, flacos y pelucones”— fueron un fin de semana a la casa de Amador, quien los “recibió con los brazos abiertos” (Bonilla 2019). Llegaron con una cámara Bolex y un trípode, grabando en 16 mm. todas las imágenes en el transcurso de esos pocos días. La cámara la manejó Bonilla y, según recuerda, era pesada y no registraba audio, pero era la mejor que podía conseguirse en Perú en esos años (Bonilla 2019). A grandes rasgos, las imágenes de la película concentran sus contenidos en torno de dos motivos: a) El Carmen, con las condiciones materiales de vida, diversos momentos de la cotidianidad rural y de las prácticas laborales, culturales, en especial las musicales; y b) Amador Ballumbrosio, retratado con su familia, en el trabajo, haciendo las labores domésticas, zapateando en solitario y en grupo con el hatajo de negritos. De ahí que, a lo largo de la película, se advierta ese diálogo entre lo individual y colectivo desde lo que las imágenes sugieren sobre cada motivo. Pero acercarse a las imágenes también implica detenerse en cómo fueron grabadas: las mediaciones, las posibilidades y las decisiones al momento de registrarlas. Dado que González era el único de los dos que frecuentaba el lugar y ya había desarrollado una cercanía con los Ballumbrosio y parte de los lugareños, fue él quien propició el buen desarrollo del proceso de filmación que se llevó a cabo durante aquel fin de semana.

115 González no especificó si dichas tentativas de musicalización incluyeron la participación de Calvo o qué otros artistas formaron parte de ese momento.

116 Forma coloquial de referirse a un cortometraje.

117 González cuenta que grabó distintos materiales antes de irse a estudiar a Berklee. Esto también evidencia parte de su interés por frecuentar, documentar e investigar las riquezas culturales que encontró en El Carmen.

118 Bonilla menciona que la grabación pudo haberse realizado a fines de 1978 o en enero de 1979 (Bonilla 2019). González comenta que pudo haber sido en julio de 1979, pues entonces ya tenía la visa para irse a estudiar a Estados Unidos (González 2019). Tratándose de algo que sucedió hace varias décadas, consideré adecuado ubicar la grabación, de manera tentativa, en el transcurso de la primera mitad de 1979.

Así como a fines de 1978 Calvo había sido el intermediario entre González y Chincha, de igual manera González lo fue con Bonilla para el registro de las imágenes en El Carmen y El Guayabo. “A él lo dejaron filmar muchas cosas porque yo lo había llevado”, dice González (2019). Las personas del lugar sabían que los dos visitantes estaban con Amador —se hospedaban en su casa— y, por eso, la mayoría se dejó filmar. González remarca que, en caso contrario, no hubiera sido así, por el recelo que había por parte de los residentes hacia los foráneos, especialmente si el visitante era negro. Tras la visita de Perú Negro a inicios de la década de 1970, en la que recogieron temas y formas musicales para recrearlos acorde a los fines artísticos y comerciales del grupo (Barrós 2016; Feldman 2019), la población desarrolló una progresiva desconfianza frente a los visitantes (González 2019). “Creen que les han robado el «Toro mata» y otras tradiciones”, dice González (2019). Estos comentarios sitúan la sensibilidad y la manera de percibir la realidad simbólica de uno de los artífices de *Es Amador*. Esto antecede el episodio mismo de las filmaciones y resuena —como González lo señala— en sus primeros días en El Carmen, a fines de 1978: “Yo era un blanco aprendiz; no era una amenaza para ellos”. Así, deja entrever que, como era blanco, no tomaron a mal su interés por la música del lugar, lo que también implica una clase social diferente. Pero si habría sido un negro, no lo hubieran dejado grabar (González 2019). Desde esta perspectiva, lo mismo aplicó para la filmación de las imágenes, pues los amigos González y Bonilla eran blancos.

De ahí que sea pertinente pensar el proceso de filmación como una interacción intermitente entre ambos, con el espacio social del lugar, y los correspondientes matices que hicieron muy singular dicha experiencia. Dados los fines que perseguían, González y Bonilla fueron los “turistas artísticos”¹¹⁹ (Feldman 2009: 220) que se acercaron a El Carmen, El Guayabo y a Amador para retratar parte de su riqueza cultural. Bonilla también filmó solo algunas escenas,¹²⁰ pero fue en el diálogo presencial con su compañero que se filmaron pasajes significativos. González sugirió captar ciertos momentos, interactuó directamente con algunas personas, incluso con aquellas que no suelen dejarse grabar. Pero, junto con llevar a Bonilla a diversos lugares —como El Guayabo—, González procuró que nunca apareciera él mismo en la película, pues no era el propósito del cortometraje. “Es bueno que solo salgan ellos [los carmelitanos]”. No se trataba de una película “étnica”, como aquellas “en las que aparecen

119 Feldman define a los “turistas académicos o artísticos del Perú y de otras partes del mundo” como aquellos que “desarrollan relaciones con la familia [Ballumbrosio] (por ejemplo, César Calvo, Perú Negro, ‘Chalena’ Vásquez y yo [Heidi Feldman]” (2009: 220). Su tipología de tres categorías es interesante respecto de los propósitos por los que cada viajero va a El Carmen. Aunque Feldman no trata debidamente el caso de *Es Amador*, su categorización es pertinente para el caso de los entonces jóvenes González y Bonilla.

120 González recuerda un comentario de Bonilla. Este le dijo: “He grabado a un señor que estaba en un caballo. Me dejó subirme e hice plano y contraplano”. Aquel complementa: “Era el papá de Amador” (González 2019). Desde luego, esa secuencia que se aprecia en el cortometraje solo fue posible por lo antes explicado, la cercanía de González y Bonilla con la familia Ballumbrosio.

los blancos con los indios, como diciendo ‘los blancos son bienvenidos’¹²¹ (González 2019). De igual manera, González grabó en una casetera las interpretaciones musicales —como Lurita tocando el violín— y dancísticas que se ven en la cinta —la pisa de Humay, del hatajo de negritos—, pero que la cámara Bolex no podía registrar (González 2019). Estas grabaciones serían utilizadas meses después, en el primer proceso de edición. Las comentaré en el siguiente acápite.



Imagen N° 1: Fotograma de Es Amador (1983)
(Fuente: A partir del cortometraje del archivo personal de Roberto Bonilla)

Habiendo reconstruido el proceso de filmación, ¿cuáles son los rasgos más significativos que presentan las imágenes del cortometraje? Por la variedad de contenidos visuales, es evidente el valor que tiene la película como documento de todo lo que registra, sin necesidad de que sea considerado un documental.¹²² El Carmen, sus calles, casas y habitantes, los campesinos cosechando el algodón, los músicos tocando instrumentos y bailando parte de la danza del hatajo de negritos y Amador y su familia trabajando en su casa. Pero también es pertinente comentar una secuencia en la que Amador es filmado zapateando con calzado en el corral de su casa. En el proceso, González recuerda que Bonilla le preguntó si aquel podía hacerlo ahí, pues era un espacio grande. “Pero eso no es así. Cuando uno zapatea, le echa agua a la tierra; primero para que suene y, segundo, para que no levante polvo”, le dijo González. A pesar de eso, Amador aceptó y aparece en la película zapateando y levantando polvo. Muchas personas le han comentado “¡Ay, qué lindo!” a González por

121 González llama “étnicas” a las películas que muestran la integración de los blancos a lugares con población de otro color de piel. Pone como ejemplo las que hace PromPerú con fines comerciales y de representatividad (González 2019).

122 No corresponde aquí discutir si, en un sentido estricto, las imágenes del cortometraje lo vuelven o no un documental. Anoto que ni Bonilla ni González definieron así la película. Hacia el final, doy a conocer algunos comentarios de ambas personas sobre la importancia de los contenidos de la obra.

esa secuencia de imágenes, pero él la considera inadecuada. “Era la cosa artística”, dice refiriéndose a que se tomaron esa licencia al momento de filmar a Amador bailando en solitario (González 2019). Desde luego, esto no invalida lo antes mencionado del proceso, pero sí complejiza aún más las imágenes filmadas, pues evidencia la mediación de Bonilla y González al momento de retratar a Amador y su entorno social.

La música y la primera edición (1979-1982)

Poco tiempo después de haber filmado las imágenes, los amigos comenzaron a trabajar en lo que sería la primera edición de la película. El objetivo era conseguir que el cortometraje califique para la exhibición obligatoria de la ley N° 19327, Decreto Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica, promulgada en marzo de 1972 y vigente hasta 1992. La Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI), que formaba parte de la Oficina Central de Información (OCI), era la encargada de evaluar las películas que postulaban y dar beneficios tributarios al sector (Bedoya 2016). Presidida en un inicio por Luis Garrido-Lecca¹²³ y compuesta por representantes de distintos ministerios y organismo de alto nivel, la COPROCI era la encargada de dar el “Certificado de Exhibición y Distribución Obligatoria” (Izcue 2016; Garrido-Lecca 2016). A pesar de sus contradicciones, censuras y problemas, este marco legal “favoreció a toda una generación [...] a los jóvenes que tenían entre veinte y treinta años allá por la década de 1970, y que pudieron encauzar su actividad productora, creativa y artística” (Perla Anaya 2016: 34). Fue uno de los momentos más significativos en la historia del cine peruano por el rol del Estado en la producción y la exhibición a nivel nacional. En los veinte años que duró, se produjeron muchos noticieros, películas y, en especial, cortometrajes, pues estos eran los que antecedian la proyección del largometraje por el cual el espectador había pagado (Núñez Gorriti 2015: 5). Comenzaba a formarse un mercado y un público para los cortometrajes (García Miranda 2013).

¿Por qué, desde el inicio, Bonilla y González quisieron que se difundiera de esta manera? “Los cineastas recibíamos un pequeño porcentaje de ganancias que nos permitía desarrollar otros proyectos” (Bonilla 2019). Por la venta de las entradas el cineasta de turno podía reinvertir el pequeño capital para seguir en el medio. “El cortometraje se convirtió en una actividad rentable, de naturaleza empresarial, y fue el formato que permitió a numerosos realizadores y técnicos debutar y afianzarse en el dominio de la expresión fílmica” (Bedoya 2016: 11). Cabe precisar que quien presentaba la copia de la película para ser evaluada eran las personas jurídicas, sean empresas productoras o universidades; no una persona natural (Izcue 2016). De ahí que, como contaré más

123 Entre 1969 y 1974, Garrido-Lecca fue un importante actor social en los inicios de la trayectoria artística de Perú Negro. Cuando dejó de colaborar con el grupo, fue quien ideó los Talleres de la Danza y la Canción en la Oficina Central de Información (OCI), para ayudar a Perú Negro. Por medio de un general, el pedido le llegó a Garrido-Lecca dado por el entonces presidente Juan Velasco Alvarado (Ver Barrós 2016).

adelante, fue necesaria y estratégica la participación de productores para que *Es Amador* llegara a culminarse como película. Para completar el marco legal y de época en el campo del cine, debe mencionarse que la ley N° 19327 hizo que aumentaran la cantidad de cortometrajes, además de una progresiva competencia entre los cineastas para conseguir que sus películas obtengan el certificado. Pero más allá de que, paulatinamente, el mercado fuera saturado (Núñez Gorritti 2015), la ley comenzó en el gobierno de Velasco, continuó en el de Morales Bermúdez, siendo modificada solo en algunos pocos aspectos para que se aplicara en el de Belaúnde Terry sin mayores cambios (Garrido-Lecca 2016; Perla Anaya 2016; Carbone 2016). Fue una política cultural que ayudó, desde lo que propuso, a “una precaria industria del cine” (Bonilla 2019).

Como *Es Amador* no tenía audio, González hizo dos aportes musicales propios: la musicalización de la décima de Calvo en homenaje a Amador —“Landó del sol por la noche”— que había inspirado la película y la creación de otra melodía. Respecto de la primera, González tomó el poema de Calvo y lo transformó en versos octosilábicos, componiendo la música desde algunas de las influencias principales con las que se había formado: el *jazz*, el *blues* y el *rock* de los sesenta y setenta. Además, hizo todas las gestiones para la grabación de ese “festejo con *jazz*”¹²⁴ (González 2019). Cabe agregar que, como el panalivio es una de sus danzas favoritas, le agregó el conocido fraseo de las tradiciones de los hatajos de negritos: “¡Panalivio malivio san!” (González 2019). Más allá de los componentes propiamente técnicos, los rasgos mencionados de esta adaptación y musicalización del poema resignifican el texto inicial, otorgándole mayores complejidades culturales a partir de un matiz singularizado. Parte de la agencia de González en esta segunda etapa devino en que el homenaje lírico escrito por Calvo adquiriera mayor asidero simbólico en El Carmen y, al mismo tiempo, esté marcado por el sincretismo tan característico de lo negro afroperuano, en el que lo multiétnico —incluyendo lo andino y lo global (Vásquez Rodríguez 1982)— y el diálogo entre lo urbano y lo rural presentan un renovado horizonte artístico. No forma parte de los objetivos de la presente investigación agotar las dimensiones estéticas de la composición musical, pero sí situar mínimamente estos aportes de González.

González financió y produjo las grabaciones musicales, además de convocar a los músicos en el estudio RPM, de Radio Miraflores. Las grabaciones se hicieron de manera progresiva, según la disponibilidad del mismo. Los músicos participantes fueron: Amador Ballumbrosio, Andrés Soto, Cecilia Barraza, Elsa María Elejalde, Carlos Espinoza, Julio “Chocolate” Algendones, Fernando Silva,¹²⁵ José Hatto, “Toño” Gonzales, David Castillo y el mismo Miki González. Este último menciona que no le pagó a ninguno porque fue algo que se hizo entre amigos y primó el ánimo

124 La conceptualización musical “festejo con *jazz*” la hizo González.

125 Fernando Silva es violinista de El Polen, conocido grupo de rock. González comenta que, anteriormente, Silva había ido a El Carmen y que conoció las formas musicales del lugar, en particular por el uso del violín. Para la grabación en el estudio, Amador le enseñó a Silva cómo tocar el panalivio.

de colaborar (González 2019). Con ese cariz, González recuerda parte del anecdotario de la grabación.¹²⁶ Habiendo traído a Lima a Amador, este hizo con calzado la primera grabación del zapateo, pero no se escuchaba bien. “Amador, ¿qué tal si lo hacemos sin zapatos?”, le preguntó pues en El Carmen lo había visto zapatear así en su casa. “Quedó increíble, porque la textura de la piel de los pies contra la madera es como tocar cajón” (González 2019). Cabe precisar que los músicos participaron en la musicalización del poema —ya adaptado por González— de Calvo y en la grabación de esa segunda composición¹²⁷ que sería usada de manera incidental en la película. Al poco tiempo, González tuvo que partir a Berklee para estudiar música durante unos años. Antes del viaje, le entregó las grabaciones musicales a Bonilla (González 2019), quien se encargaría de todo el proceso de edición.

Bonilla hizo las gestiones faltantes para que la película llegara a culminarse como tal. Como no disponía de dinero, buscó productores que hicieran el trabajo ejecutivo a cambio de acciones del cortometraje. Bonilla las ofertó progresivamente¹²⁸ y consiguió que Fam Estudios y Cuadros Producciones agenciaran los últimos aspectos técnicos de la película, además de que la presentaran ante la COPROCI. En esa lógica de trabajo, corresponde comentar dos procesos de esta primera edición del cortometraje: el uso de las imágenes y el de la música (Bonilla 2019). Bonilla se define a sí mismo como un “artesano del cine”, alguien que trabaja las imágenes —encuadres, temas, secuencias—, aprovechando cuanto más le sea posible todo el material recogido. Según cuenta, usó gran parte del material que filmó aquel fin de semana en El Carmen y El Guayabo, por lo que el cortometraje no solo aprovecha los registros visuales; también trasluce la manera en la que el director los organizó: “Yo mezclo todo” (Bonilla 2019). Asimismo, agregó la musicalización que González hizo del poema de Calvo y, de manera incidental, la otra composición que creó y las grabaciones de audio que, casetera en mano, grabó aquel fin de semana de las filmaciones. González recuerda que mientras estaba en Berklee, el músico Carlos Espinoza ayudó a Bonilla a hacer la sincronización de las mismas con las partes de la película en las que José Lurita aparece tocando el violín y en la que un grupo —de niños, jóvenes y adultos, incluyendo a Amador— danza parte del hatajo de negritos (González 2019).

A pesar de haber incluido todos esos materiales sonoros, la película no calificó ante la COPROCI para ser exhibida a nivel nacional. Como sucedió con otros cortometrajes, no fue aceptado a la primera y requirió que sean mejorados para que vuelvan a ser evaluados (Núñez Gorriti 2015). Pero

126 González también recuerda que Andrés Soto le hizo unos pequeños cambios a la letra de Calvo antes de cantarla. No ahondaré en las complejidades estéticas del cambio de forma, de una décima a un poema octosilábico, considerando además estos últimos cambios que señala González; pero es importante registrar estos matices en torno del texto.

127 González no mencionó el título de la segunda composición; solo se refirió a ella como “afro”.

128 En el siguiente acápite, ahondaré en aspectos importantes de las negociaciones que hizo Bonilla.

el proyecto sería culminado años después ya que Bonilla viajó a España, para estudiar, en noviembre de 1979. Antes de partir, dejó la película con los contenidos ya descritos y que conforman la primera edición (Bonilla 2019). La obra quedó inconclusa, durante aproximadamente tres años, pues González y Bonilla continuaron con su formación profesional y otros proyectos personales. En algún momento, González recuerda haber visto una versión de la película que comenzaba con la percusión de “Chocolate”, matiz musical que no quedaría en la versión final (González 2019). Este detalle, en apariencia menor, evidencia que algún tipo de comunicación hubo entre las partes respecto del cortometraje y que permitió que González conozca parte del proceso de edición, aunque sin tener mayor injerencia. Bonilla se encargó de la mayoría de las gestiones y decisiones de esta etapa, lo que hacía necesario que el director deba idear algo para que la película pueda ser incluida en las exhibiciones a nivel nacional.

Las glosas y la edición final (1982-1983)¹²⁹

Durante su estancia en España, Bonilla conoció a Calvo. Cuando este regresaba de Italia, pasó por Madrid y conversaron en un evento organizado especialmente para recibirlo. Transcurría el año 1982 y este encuentro sería significativo por varias razones. Bonilla le comentó que con González habían hecho una película, llamada *Es Amador*, que se inspiraba en un poema de Calvo, “Landó del sol por la noche”, y también le pidió que colaborara “de alguna manera” en la película, para que esta pueda pasar a exhibición obligatoria (Bonilla 2019). Debe recordarse que, como Bonilla no conoció a Calvo antes de realizar el proyecto, es casi anecdótico que sea él quien le comente sobre la existencia del cortometraje; y, también, que le solicite otra colaboración a quien los había inspirado. Al poco tiempo, ambos estuvieron en Lima, reuniéndose y haciendo lo acordado. Bonilla le mostró la película —que hasta entonces solo contenía imágenes de las filmaciones y música grabada por González—, a lo que Calvo reaccionó escribiendo unas glosas, cuya locución grabó poco después en el estudio (Bonilla 2019). De esta manera, la experiencia de lectura del poema que devino en la filmación del cortometraje consiguió, en su proceso de edición, inspirar las glosas¹³⁰ que determinaría el último paso para su realización final.

A partir de la necesidad de cumplir con los requisitos para la exhibición de la película, Calvo le agregó otro lenguaje artístico adicional —la palabra—, desplegando su capacidad lírica y volviendo aún más

129 Por el tiempo transcurrido, el testimonio de Bonilla no es preciso respecto del año en que se encontró con Calvo en Madrid. Aunque lo más probable es que haya sido en el transcurso de 1982, la posible variación de unos meses no condicionaría los contenidos de esta etapa. Si en el futuro se agregara mayor información, cabría precisar este detalle no tanto por un determinado año, sino por las implicancias que los datos adicionales complejizarían de lo expuesto en la presente investigación. A partir de los datos recogidos para este estudio, 1982 resulta el año más adecuado.

130 Para fines de la presente investigación, solo comentaré brevemente la importancia de las glosas en los procesos productivos camino a la versión final de la película. Futuros estudios podrían ahondar en sus singularidades estéticas.

simbólicamente complejo el cortometraje. Como mencioné antes, Calvo fue quien escribió los guiones y/o poemas coreográficos de las tres obras teatrales de Perú Negro, entre 1969 y 1975 (Barrós 2016). Además de ser un poeta con varias publicaciones antes de 1982, esto evidencia que su trayectoria hasta entonces también implicaba haber escrito sobre la recreación de la herencia africana, como parte de una las agrupaciones más importantes de lo negro afroperuano. Pero la locución de Calvo también debe ser sopesada como un rol sintomático en las producciones cinematográficas en el marco de la ley N° 19327, pues estaban presentes en distintas películas, al igual que la participación de poetas en varios roles según cada caso (Núñez Gorriti 2015). Asimismo, como director, Bonilla decidió cómo usar las glosas en la película. “César era el tipo más generoso del mundo. Él siempre daba” (Bonilla 2019). El audio que grabó Calvo transcurría de manera fluida y con creciente histrionismo, pero Bonilla distribuyó de manera progresiva sus distintos momentos a lo largo de la película, colocándolos donde los consideró más adecuados, para los propios fines del cortometraje. Aunque existe la posibilidad de que, a partir del texto, Bonilla haya reacomodado algunas de las secuencias de imágenes, la película despliega con fluidez —y en distintos niveles— el diálogo entre los tres lenguajes artísticos: la imagen en movimiento, el sonido y la palabra.

Así, como intermediario, Bonilla convocó a Calvo para que tuviera otra participación en la película y, como director, editó todos los contenidos hasta que ella llegó a su versión final. González agrega que Bonilla no usó la grabación completa de una de las dos composiciones que hizo: la musicalización de “Landó del sol por la noche” sí se escucha a la mitad de la película, pero del otro tema que creó —el “afro”¹³¹— solo se escucha una parte,¹³² de manera incidental, al inicio y poco después de la mitad (González 2019). Asimismo, Bonilla sincronizó la parte en que Andrés Soto cantó “Ayayay”¹³³ con el momento en que un negro levanta un puño y se advierte la cabeza de González en segundo plano. Aunque un espectador desavisado no podría advertirlo de manera inequívoca, él se identifica a sí mismo, pues no quiso aparecer en las grabaciones (González 2019). Y solo con el comentario de González se repara mejor en la emotividad del momento, elaborado como tal por Bonilla al remarcar aún más el gesto del personaje de turno. Más que posibles desatinos, todas estas decisiones evidencian los intentos del director por hacer dialogar los tres lenguaje artísticos, con los matices que problematizan de la película cada uno de sus contenidos simbólicos. De ahí que quien vea el cortometraje

131 Uso “afro” siguiendo la propia denominación que González hizo de esta composición.

132 En el proceso de edición, “solo dejaron la cajoneada y está mal editada porque la cortaron” (González 2019). Del “afro” solo se escuchan parte de la percusión, tocada por “Chocolate” Algondones, al inicio de la película, cuando aparece El Carmen; y también parte de la flauta travesa, tocada por Carlos Espinoza, cuando aparece la secuencia de los campesinos en los algodones.

133 Recuérdese que, en un anterior pie de página, comenté que “Ayayay” fue una de las modificaciones que Soto le hizo a la letra de Calvo. Con mayor razón, esta secuencia filmica trasluce la agencia de varias personas.

debe advertir que tanto la música como las glosas fueron creadas como dos unidades de las que el director dispuso para fines de la película.

Una vez que el cortometraje llegó a su versión final, calificó para ser proyectado a nivel nacional por la ley de exhibición obligatoria. El 30 de diciembre de 1982 la COPROCI le dio a *Es Amador* el código CEO 0701, es decir, fue la obra cinematográfica número setecientos una que obtuvo el Certificado de Exhibición Obligatoria (CEO) (García Miranda 2013). A continuación, problematizó los contenidos más singulares de la ficha técnica, pues más allá del código y la numeración, ella podría evidenciar —no necesariamente— cómo fueron presentados los contenidos por parte de la productora Fam Estudios S.A. Primero, la película fue presentada por una productora y no por las dos —la otra era Cuadros Producciones— que comentó Bonilla en la entrevista que le hice. Es posible que una de ellas no haya desempeñado dicho rol o que esa parte del testimonio de Bonilla no se condiga con la ficha. Asimismo, ella registra que la obra tuvo una duración de 9 minutos y que fue denominada “documental”. En la versión del archivo personal de Bonilla, la película dura 11:34 minutos, lo que podría significar la tercera reelaboración de los contenidos. Esos dos minutos y medio de diferencia podrían indicar otros matices adicionales. De igual manera, clasificar la obra como “documental” problematiza la finalidad misma de la película y con qué horizonte estético pudo haber sido evaluada por el jurado que otorgaba el certificado.

Además, la ficha señala que la película contó con la dirección y producción ejecutiva de Bonilla y González, y con el “guion” de Calvo. Para fines de la postulación a la COPROCI, resulta sintomático que quienes tuvieron la idea de hacer la película estén registrados como directores y productores ejecutivos. Este matiz reafirma las prehistorias aquí contadas y, en particular, remarca la relación de asociados de Bonilla y González con la empresa productora Fam Estudios S.A. en los procesos que supusieron efectuar la postulación. Pero llama la atención que la ficha diga que Calvo hizo el “guion” de la película cuando su trabajo fue posterior a la filmación y a las creaciones musicales; y también que no haya mención alguna a la décima “Landó del sol por la noche” que inspiró a Bonilla y González. A su vez, la ficha denomina “folclore afroperuano” a la música empleada en el cortometraje, es decir, la interpretada por los carmelitanos. Así como podrían problematizarse los sentidos implícitos en “folclore”, estos se ahondan aún más en relación con el término “afroperuano”, palabra que Nicomedes Santa Cruz comenzó a usar a fines de los años sesenta en el Perú (Barrós 2018). Asimismo la ficha registra una sinopsis que se refiriere a Amador como “zapateador y músico del folclore negro de Chíncha” e indica su fecha de fallecimiento, el 2009. Junto con la palabra “negro” que califica los sentidos de “folclore”, la ficha deja una duda. Si fue presentada en el transcurso de 1982, para ser evaluada a fines de diciembre de ese mismo año, ¿cómo podría registrar el año de fallecimiento de Amador Ballumbrosio?

Como hizo con otras recogidas en su libro *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley 19327* (2013), García Miranda completó parte

de los contenidos —no recuerda cuáles en específico— de la ficha de *Es Amador*¹³⁴ (García Miranda 2020). El investigador llamó por teléfono a Bonilla para consultarle por algunos detalles que no habían sido llenados al momento en que fue presentada a la COPROCI. Es a partir de esa agencia de García Miranda, sumada al diálogo que tuvo con Bonilla, que debe leerse la ficha como un documento modificado que presenta ciertas inconsistencias en los contenidos antes señalados. Desde luego, esto no desmerece la importancia del libro de García Miranda, pero sí matiza el acercamiento que se haga a sus hallazgos. De ahí que se advierta la necesidad de haber comentado brevísimamente los contenidos referidos en párrafos anteriores y, también, de señalar anacronismos como la fecha del fallecimiento de Amador y un posible uso atemporal del término “afroperuano”. Nicomedes comenzó a usarlo a finales de los años sesenta, pero él mismo dejó de utilizarlo porque advirtió que un sector usaba el mismo término con fines discriminatorios. Y si bien desde la Conferencia de Durban, a inicios del siglo XXI, el Estado peruano ha asumido el término y las políticas progresistas con un horizonte integrador, la presencia de “afroperuano” en la ficha permite hacerse algunas preguntas (Barrós 2018).

¿La ficha de *Es Amador* que García Miranda incluye en su libro contiene dicho término porque fue colocado así en 1982, un tiempo no distante de los usos que Nicomedes hizo del mismo? ¿O el uso de ese término se condice con las progresivas conquistas que el Estado peruano agencia en la nación, consiguiendo que esta asimile “afroperuano” como un registro cada vez más aceptado en este siglo para referirse a la herencia africana en el Perú? No hay que olvidar que la ficha de García Miranda también usa la palabra “negro” para referirse a lo que ella misma denomina “folclore” (García Miranda 2013). Aquí no corresponde ahondar más en esto, pero sí señalar que parte de las prehistorias de *Es Amador* implica también estas negociaciones simbólicas y muchas veces inadvertidas, en particular cuando se recuerda que este episodio refiere directamente al momento en que el cortometraje concursó en la COPROCI. ¿Lo hizo como “documental”? ¿La decisión del jurado habría cambiado si no se clasificaba la película de esa manera? Quizá, no. Se ha de considerar que esa denominación no fue utilizada ni por Bonilla ni por González en las entrevistas que les hice y, también, que como la película no incluyó actores —en su mayoría aparecen carmelitanos— es probable que haya sido vista de esa manera.

134 A continuación reproduzco la ficha técnica presentada a la COPROCI por Fam Estudios S.A. y que fue completada por García Miranda: “CEO 0701 Es Amador / 30.12.1982 / Cortometraje documental, 16 milímetros, blanco y negro, 9 minutos / Productora: Fam Estudios S.A. / Dirección: Roberto Bonilla Herold y Miki González Mascías / Producción ejecutiva: Roberto Bonilla y Miki González / Cámara y edición: Roberto Bonilla / Guion, locución y textos de locución: César Calvo / Sonido y música: Miki González / Música empleada: Folclore afroperuano del distrito de El Carmen de Chíncha / Laboratorio: Telécine / Distribuidora: Inkarri Films / Locación de filmación: Chíncha (Ica) / Intérpretes: Zapateadores: Amador Ballumbrosio “Champita”, Meno, Villamarín, Yinto, Los Changó / También participaron: Carlos Espinoza, Andrés Soto, “Chocolate” Algendones, Fernando Silva, Cecilia Barraza, Elsa María Elejalde, José Hatto, Toño Gonzáles, David Castillo / Sinopsis: Retrato de don Amador Ballumbrosio Mosquera (1933-2009), zapateador y músico del folclore negro de Chíncha” (García Miranda 2013; 2020).

Para culminar este acápite, cabe mencionar que, una vez que la película obtenía el CEO, faltaban dos procesos técnicos para su proyección. El primero, el cortometraje debía ser ampliado de 16 mm. a 35 mm. Según recuerda González, en cierto momento Bonilla le consultó si disponía del dinero necesario para realizar dicha ampliación de la película, pues la ley de difusión suponía este último formato para que se proyectara en los cines peruanos. Como González no disponía del monto —posiblemente mil dólares—, Bonilla volvió a negociar con productores para llevar a cabo la culminación del proyecto (González 2019; Bonilla 2019). Había poca oferta en el Perú para eso y Bonilla consiguió que Telecine lo hiciera en un plazo que no recuerda con precisión. El segundo proceso técnico era hacer copias de la película para distribuirla. Bonilla no recordó algo específico sobre esta parte. Finalmente, el ingreso al circuito comercial de difusión tomaba como mínimo tres meses, por lo que la película competía con otras, que también tuvieron el CEO, por un espacio. Como señala la ficha de García Miranda, fue la distribuidora Inkarri Films que se encargó de la distribución. Aunque algunos cortometrajes a veces tardaban hasta año y medio en poder entrar al circuito, por la creciente demanda, es pertinente considerar el transcurso de 1983 como una fecha probable para la difusión del caso aquí estudiado, pues así lo recuerda Bonilla. De esta manera, habiendo obtenido el CEO el 30 de diciembre de 1982, fue en el transcurso de 1983 que *Es Amador* comenzó a ser difundida en el Perú (Bonilla 2019).

Algunas experiencias de difusión:

¿Tiene alguna implicancia política que *Es Amador* (1983) haya sido difundida por la ley N° 19327? A nivel de lenguajes artísticos o contenidos, no; pero en cuanto a públicos y sus posibles lecturas, sí. La película surgió, se desarrolló y culminó como un proyecto de amigos que formaban parte de la sociedad civil. Sin embargo, al tener el impulso del marco legal de difusión de cortometrajes, el alcance de la obra tiene el matiz de una política cultural asistencial en el cine que comenzó en el gobierno Velasco. Esto no limita los contenidos, decisiones y/o procesos antes expuestos, pero sí dimensiona la recepción de la obra a nivel nacional.¹³⁵ Bonilla recuerda que, como sucedía con todos los cortometrajes, *Es Amador* estuvo año y medio en los cines peruanos (Bonilla 2019). Al poco tiempo, Bonilla exhibió el cortometraje en el V Festival Internacional de Cine Latinoamericano (Cuba),¹³⁶ consiguiendo buena aceptación, pero sin llegar a competir con

135 Queda para futuros estudios ahondar en la recepción del cortometraje, considerando aspectos como su posible repercusión en la prensa y la afluencia del público a los cines por el terrorismo. Lo que concierne a esta investigación es mencionar que Bonilla no precisó en qué salas y/o espacios específicos se proyectó la película, pues COPROCI era el organismo encargado de ver todos los detalles del circuito comercial.

136 Por el tiempo transcurrido, Bonilla señala que pudo haber llevado la película a Cuba antes de que se estrenara en Perú, pues la proyectó allá en 16 mm. Pero, más allá de este detalle, también cabe comentar lo interesante que resulta, visto a la distancia, cómo dos películas que abordan distintas locaciones y temas peruanos tuvieron distinta recepción en el festival cubano. “La gente veía mi película y me felicitaba modestamente, pero [...] la locura era otra” (Bonilla 2019). Mientras que *Es Amador* tiene imágenes, música y glosas para hablar sobre un solo personaje, Radio Belén presenta una visión de Belén desde una radio y su relación con la población (Ver Anichini 1985). De ahí que pueda afirmarse que la costa rural de El Carmen y la selva urbana de Iquitos se encontraron con el público cubano e internacional en el festival.

Radio Belén (1985). Este era un documental del italiano Gianfranco Annichini sobre un barrio de Iquitos y que ganó la ovación del público en el evento.¹³⁷ Posteriormente, Bonilla tuvo ocasión de proyectar *Es Amador* una vez más en un festival en Perú, pero optó por dar a conocer otra película suya, *Caña brava, caña dulce* (1985), en la que también participó Calvo (Bonilla 2019). Siendo el director, resultan significativos estos primeros indicios respecto de la recepción de la obra, pero también cabe detenerse en lo que la culminación del cortometraje supuso para sus realizadores.

Como señalé antes, la película nació como un proyecto entre amigos, cuyo financiamiento tuvo en la autogestión y la asociación sus mecanismos de desarrollo. *Es Amador* (1983) fue llevado a cabo principalmente por Bonilla y González, teniendo variados roles —en lo social y lo artístico— en el transcurso de los años y manteniendo la relación de confianza mutua. Ninguno consideró necesario firmar contratos y/o establecer autorías de manera escrita ya que la participación presencial y financiera también siguió la misma lógica (Bonilla 2019; González 2019). En la primera etapa, cada uno financió la mitad, entre viáticos y equipo de filmación. Dado que han transcurrido varias décadas, parte de las historias aquí reconstruidas conforman algunos desencuentros entre las versiones. Mientras que González recuerda que Bonilla tenía prestado un equipo que debía devolver y usó para filmar, este comenta que financió el alquiler de la cámara y el trípode¹³⁸ para viajar a El Carmen. En la segunda etapa, González financió la grabación de la música y Bonilla se encargó de negociar con los productores, quienes financiaron la primera edición a cambio de acciones de la película. En la tercera y última etapa, Bonilla financió la grabación de la locución de Calvo y los productores la nueva edición del cortometraje junto con su ampliación de 16 mm. a 35 mm. y quizá también las copias que se hicieron de la misma (Bonilla 2019; González 2019).

Encargándose de la dirección y negociaciones en el proceso de edición, Bonilla fue quien tuvo mayor agencia sobre *Es Amador* (1983) en su conjunto. Como desde la segunda etapa el proceso se desarrolló habiendo tomado Bonilla y González caminos separados por proyectos personales, las negociaciones que hizo aquel no le fueron consultadas a su socio, aunque sí eventualmente comunicadas.¹³⁹ Este comenta que de vez en cuando Bonilla le contaba lo que había sucedido hasta la ocasión de haberlo conversado. Fue así que, al final del proceso de edición, González terminó con solo 10% habiendo sido dueño de la mitad al inicio del proyecto (González 2019). Cuando este le preguntó a Bonilla qué parte le tocaría a

137 Dejo anotado parte de la conversación que tuve con Nelson García Miranda, pues podría abrir otros ángulos de investigación según cada caso cinematográfico. “Desde cierto momento, la misma COPROCI llevó películas peruanas al extranjero para festivales” (García Miranda 2020).

138 Bonilla comenta que le alquiló todo el equipo de filmación a los Caycho —Manuel y Juan Antonio—, quienes “eran herederos de la época de oro del cine peruano” (Bonilla 2019). Por su parte, González comenta que la cámara era de Juan Cuadros (González 2019). Esta discrepancia en los recuerdos no aminora las implicancias simbólicas de la procedencia del equipo de filmación; más bien, podría documentar otras lecturas al presente estudio en relación con el cine como campo de estudio más amplio.

139 A modo de ejemplo, González cuenta que estuvo alrededor de dos años en Berkeley y que, cuando Bonilla regresó de Europa, un día le dijo que Calvo había hecho una locución y que por fin la película había pasado a exhibición obligatoria (González 2019).

Amador Ballumbrosio, dicho pago no lo había previsto. González decidió darle la mitad de su parte a Amador, quedándose con 5% y haciendo que el protagonista del cortometraje también reciba una paga, por más simbólica que haya sido (González 2019). Aquí cabe mencionar que ni Bonilla ni González buscaron ganar dinero con la película y, de hecho, podría afirmarse que no lo hicieron por la poca cantidad que resultó lo recaudado por la difusión a nivel nacional. Con la mayor parte de ese breve monto, Bonilla les pagó a los productores con los que había negociado y, luego, la cantidad correspondiente al 5% a González y otro 5% a Amador (Bonilla 2019).

No ha de extrañar que, a excepción de lo requerido por la COPROCI, la mayoría de los procesos antes descritos careció de cualquier documentación física a modo de respaldo oficial sobre todo lo aquí expuesto. “No hay papeles de nada. Todo era de palabra, incluso con los productores” (Bonilla 2019). Así como no esperaron ganar dinero con el proyecto —González remarca el hecho de que ambos no eran conocidos¹⁴⁰ y él mismo no pensaba que iba a ser famoso—, tampoco consideraron necesario “hacer papeles sobre la película. Éramos jóvenes” (González 2019). Estos comentarios sitúan uno de los momentos significativos en los inicios de la trayectoria que cada uno ha desarrollado y, a su vez, complejizan parte de la producción y recepción de *Es Amador* (1983). Además de mostrar cómo se manejaron las relaciones sociales, gestiones y las decisiones artísticas, haber recibido una mínima cantidad de ganancias forma parte de la recepción de la obra que se evidencia desde los testimonios de Bonilla y González. Más allá de la distribución específica de cantidades de dinero, todo esto vuelve sobre Amador como actor social. Cuando les consulté a Bonilla y a González si él había visto la película de la que formó parte, ninguno lo recordó con precisión. Sea por los proyectos que cada uno emprendió u otras circunstancias, cabe mencionar que esto deja pendiente la posibilidad de saber si la película se proyectó en El Carmen y, si fue así, cuándo y de qué manera.

Por otra parte, habiendo transcurrido varios años de todo lo aquí contado, la película ha adquirido mayor relevancia, por distintas razones, para Bonilla y González. A más de cuarenta y dos años desde la grabación de las imágenes y a casi cuarenta desde su edición final, se ha vuelto un referente para sus autores. Bonilla afirma que *Es Amador* “ya es un clásico porque hay un gran personaje y porque se logró hacer algo interesante. Ahora Amador es un centro cultural. La película ha crecido con él. No se desmerece” (Bonilla 2019). Él considera que es una película que se “mantiene joven con el tiempo” y también es consciente de que en torno de Amador Ballumbrosio —y a otros personajes— se ha generado un conjunto de dinámicas culturales. De ahí que afirme que la importancia de la película está en que “refuerza la imagen de Amador; no la desmiente” (Bonilla 2019). Por su parte, González considera que la importancia de *Es Amador* reside en otro aspecto: “Prácticamente, es el único documento artístico de Amador. Hay filmaciones de Amador, pero las

140 Con este comentario, González se refiere a Bonilla y a sí mismo, pues eran los únicos dos artistas que comenzaban a surgir, uno como cineasta y otro como músico.

de Chalena [Vásquez]¹⁴¹ son antropológicas y son fabulosas”.¹⁴² En cambio, “esto [el cortometraje] es sobre un poema [de Calvo]. Es algo artístico. No es antropológico” (González 2019). González vuelve sobre los elementos y propósitos estéticos de la película, lo que remarca el diálogo entre ambas valoraciones personales.

Sobre otro aspecto de la recepción de la película, es importante registrar algunos de sus usos imprevistos por la falta de documentación que evidencie la autoría de Bonilla y González. El primero comenta que más de una vez le ha oído decir a distintas personas que la película *Es Amador* “era de César Calvo y Miki González”. Él lo toma a bien, pero esto no aminora que haya un desconocimiento más o menos generalizado sobre lo aquí reconstruido. También ha visto parte del cortometraje en otras películas, sin que le hayan avisado y sin los créditos correspondientes (Bonilla 2019). Por su parte, González cuenta que ha visto partes de *Es Amador* en películas y videos musicales de distintos artistas, entre nacionales e internacionales, sin ninguna mención a él ni a Bonilla. Asimismo, González comentó que Andrés Soto registró la canción que interpretó para la película a su nombre en el Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual (INDECOPI), cuando en verdad no le correspondía, pues la letra es de Calvo y la música es de González (González 2019). Curiosamente, ambos comentarios señalan que, como no hay ningún papel que registre la autoría de todo el trabajo artístico que concentra *Es Amador*, nadie ha reclamado al día de hoy. Los ejemplos dados por Bonilla y González problematizan los usos del cortometraje, pero sobre todo muestran que ha tenido presencia pública más allá de lo que el proyecto inicial supuso (Bonilla 2019; González 2019).

Habiendo reconstruido todos los procesos, el siguiente cuadro sistematiza la información presentada a modo de una ficha técnica detallada de la película:

141 Al referir las grabaciones que “Chalena” Vásquez hizo con Brandt y Romero en agosto de 1978, González remarca la diferenciación entre la rigurosidad académica del trabajo musicológico y las decisiones propias de las creaciones artísticas (Ver Vásquez Rodríguez 1978a, 1978b). También es pertinente recordar que por entonces Vásquez hizo su trabajo de campo en El Carmen para su investigación sobre el hatajo de negritos, la misma con la que ganó el Premio Casa de las Américas de Musicología de 1979 (Ver Vásquez Rodríguez 1982).

142 En otro momento de la entrevista, González también habló del cortometraje *Cimarrones*, de Carlos Ferrand, precisando que *Amador* participó allí como un actor entre otros. De ahí que su comentario tenga mayor relevancia simbólica. Cabe señalar que *Cimarrones* trata sobre las luchas de supervivencia de un grupo de esclavos rebeldes en el Perú del siglo XIX. El papel del jefe de los personajes —Manuel Bravo Elugo, “el Rey del monte”— fue interpretado por Amador. El cortometraje fue filmado en 1975 en Cañete y contó con la participación de actores de Chincha y Cañete, la música de Carlos Hayre, el guion de Enrique Verástegui y Carlos Ferrand, además de haber sido dirigido por este último (Ferrand 2020).

| | |
|--|--|
| Título | <i>Es Amador</i> |
| Idea original, dirección y producción de campo | Roberto Bonilla y Miki González |
| Duración | 11:34 minutos |
| Año de las filmaciones | 1979 |
| Locaciones de las filmaciones | El Carmen y El Guayabo |
| Cámara, edición y administración | Roberto Bonilla |
| Productores asociados | Fam Estudios S.A. |
| Letra de la canción, glosas y locución | César Calvo |
| Reparto | Amador Ballumbrosio (protagonista) y su familia, José Lurita, Meno, Villamarín, Yinto, Los Changó y la población de El Carmen |
| Composición y dirección musical | Miki González |
| Músicos | Voz: Andrés Soto / Coros: Cecilia Barraza y Elsa María Elejalde / Instrumentos: Carlos Espinoza (flauta), Andrés Soto (guitarra), Julio "Chocolate" Algendones (percusión), Fernando Silva (violín), José Hatto, Toño Gonzales, David Castillo y Miki González (campanilla) / Zapateo: Amador Ballumbrosio |
| Proceso de edición | 1979-1982 |
| Financiamiento | Autogestión (Roberto Bonilla y Miki González) y asociación (Fam Estudios S.A.) |
| Distribuidora | Inka Films |
| Fecha de obtención del Certificado de Exhibición Obligatoria | 30 de diciembre de 1982 |
| Año de difusión | 1983 |

Cuadro N° 1: Ficha técnica detallada de *Es Amador* que registra los nombres y los roles de todos los participantes, identificados a la fecha,¹⁴³ del cortometraje. (Fuente: Elaboración personal a partir de toda la información recogida para el presente estudio).

143 Hacia el minuto once del cortometraje, se ve la sección "A nuestros hermanos" que registro a continuación tal cual aparecen sus contenidos: "Amador y su familia, El Carmen, los muchachos del Guayabo, el poeta César Calvo" (Bonilla 1983). Aunque esta sección puede ser apreciada como una dedicatoria, cabe la posibilidad de que sea un agradecimiento a los mencionados. Lo menciono porque los hallazgos de la presente investigación documentan los roles significativos que cada uno de ellos cumplió para fines de la película.

CONCLUSIONES

Primera. Esta investigación ha reconstruido los procesos de producción artística de *Es Amador*, mostrando la trama de relaciones sociales que hizo posible su origen, desarrollo y culminación entre 1978 y 1983. En el transcurso de esos años, la presencia y la agencia de Calvo, González y Bonilla, en distintos momentos y con diferenciadas incidencias, convergieron en homenajear a Amador Ballumbrosio, uno de los personajes más conocidos de El Carmen y en torno a quien se han generado distintas dinámicas culturales. Siendo la amistad y la confianza las bases del proyecto, sus prehistorias comienzan a fines de 1978 con la mediación de Calvo con González y la música negra, para posteriormente llevarlo a El Carmen a conocer a Amador. Mientras desarrollaba una relación propia con él y aprendía de las tradiciones locales, González leyó el poema “Landó del sol por la noche”, de Calvo, experiencia que compartió con Bonilla y que inspiró a ambos a hacer la película. En la primera mitad de 1979, González y Bonilla fueron a El Carmen, filmando las imágenes en un fin de semana. Poco después, González hizo la música y Bonilla, la primera edición del cortometraje. Como cada uno siguió un camino propio, recién en 1982 Bonilla retomaría el proyecto, después de que Calvo viera la primera versión de la película y —como otra experiencia de lectura—, escribió las glosas que grabó para que la obra llegara a su culminación. Solo a partir de 1983 la obra, en su segunda y última edición, comenzó a ser difundida a nivel nacional e internacional.

Segunda. Los tres agentes de clase media —Calvo, González y Bonilla— tuvieron distintos roles protagónicos en el desarrollo de *Es Amador* (1983). En lo simbólico, Calvo fue el actor social más importante al inicio del proyecto como intermediario y, a lo largo de todas las etapas, como creador literario. Al ser un personaje público que antes de 1978 tenía una relación con lo negro afroperuano, especialmente tras trabajar con Perú Negro, es muy elocuente que él haya mediado el descubrimiento de El Carmen por parte de González. La historia de las reinvenções de la herencia africana en el Perú tuvo desde sus inicios —en 1956 con la compañía Pancho Fierro— a un intermediario blanco al momento de dar a conocer sus propuestas al público. En el caso aquí comentado, fue Calvo quien llevó a González a El Carmen, lo que en la década de 1980 devendría en la aparición del músico como uno de los principales agentes de la internacionalización de la herencia africana peruana, en diálogo con el *rock* y el *reggae*. Asimismo, al haber trabajado la palabra, Calvo creó la décima “Landó del sol por la noche”, la misma que inspiró el cortometraje y la adaptación de la letra y musicalización que González hizo de ella. Años después, Calvo también escribiría las glosas que culminarían el proyecto. Es significativo que la película haya surgido de una experiencia de lectura y que su último proceso artístico sea otra, pues Calvo vio la primera versión del cortometraje y grabó la locución.

A su vez, González y Bonilla tuvieron otras relevancias en distintas etapas del proyecto. González fue un importante intermediario al llevar a Bonilla a El Carmen, al hacer posibles las filmaciones y al grabar él

mismo los audios aquel fin de semana de 1979. En lo sucesivo, volvería a colaborar con las dos composiciones que hizo para la película, siendo el artista que complejizó toda la dimensión sonora. González convocó a los músicos que participaron en la grabación, lo que también retoma el sincretismo y la base social multiétnica, ambos rasgos consustanciales a las reinvenções de la herencia africana en el siglo XX. Por su parte, como director, Bonilla fue quien tomó todas las decisiones correspondientes al uso de las filmaciones, composiciones musicales y textos definiendo cómo —en qué momentos, con qué secuencias de imágenes y en relación con la otra forma artística— dialogan de la manera en la que están dispuestas en el cortometraje. De ahí que Bonilla sea el personaje con mayor relevancia en la elaboración de la película como tal y que esta pueda ser apreciada por los espectadores. Asimismo, la importancia de Bonilla como actor social estuvo en las gestiones que hizo, con mayor grado de incidencia, desde la segunda etapa, al negociar la producción, al conseguir que la película sea difundida a través de la ley N° 19327 y al darle un pago a los productores, a González y a Amador. Por eso, al sopesarse el proceso mismo de la realización de *Es Amador* se aprecia que la importancia de cada agente fue gradual, variada y fluctuante según la etapa del proyecto de la que se hable.

Tercera. La reconstrucción de los procesos productivos de *Es Amador* evidencia que es una película fundamentalmente artística hecha por blancos sobre un personaje negro. Todas las prehistorias aquí contadas remarcan, desde sus inicios, la presencia de los lenguajes constitutivos de la obra: la imagen en movimiento, el sonido y la palabra. Que González haya compartido la lectura del poema “Landó del sol por la noche” con Bonilla y que de esa experiencia ambos se hayan inspirado para hacer la película es el primer signo de que primaron los usos y finalidades artísticas en el desarrollo del proyecto. Asimismo, las dos composiciones musicales de González, las secuencias fílmicas hechas por Bonilla y las glosas agregadas por Calvo complejizaron la película de manera progresiva, a modo de pliegues que fueron agregados, unos sobre otros, camino a la versión final. Por eso, no sería adecuado ver *Es Amador* como un documental en un sentido estricto, buscando algún tipo de autenticidad, como si no supusiera ninguna mediación. Más bien, sus contenidos y procesos de producción traslucen que primó la finalidad artística. En otras palabras, el cortometraje no se limita a sus hallazgos fílmicos en *El Carmen* —de la primera etapa—, sino que las imágenes fueron aprovechadas de la mejor manera posible, con todos los recursos, negociaciones y decisiones que eso implicó.

Desde luego, esto no niega ni aminora el valor histórico, étnico y coreológico —entre muchos otros— que también pueda tener el cortometraje. Pero sí matiza todos sus contenidos y las lecturas que se puedan hacer de ellos. Si bien Bonilla y González coinciden en que la importancia del cortometraje está en dar un retrato de Amador, solo González incidió en diferenciarlo de otros registros sobre el personaje que también se han hecho, en especial el antropológico. A futuro, las prehistorias aquí contadas han de complementarse con las versiones

de otros participantes y/o testigos del proyecto, incluso al punto de contradecir algo de lo dicho por Bonilla y González. Frente a eventuales hallazgos de investigación, cabe incidir en que el valor documental de los testimonios aquí expuestos implica, a su vez, la documentación de sus roles y la relevancia simbólica de registrar los recuerdos de dos de los tres agentes más importantes presentes en el proceso reconstruido. Esto también deviene en la importancia de ahondar en las complejidades estéticas de los distintos lenguajes artísticos implicados en la creación de la película, en particular por lo que cada decisión creativa significó para la herencia africana en el Perú al momento de retratar a Amador. Siendo las reinenciones multiétnicas, cabe preguntarse por cómo las relaciones entre cine, música y literatura disputan —en distintos registros, grados de alcance y públicos— la validación de ciertas nociones y espacios simbólicos. Más que la búsqueda de una autoría en específico, cabría detenerse en cómo las distintas manifestaciones dialogan entre sí al momento de enunciar sus contenidos a la sociedad.

Cuarta. La presencia de mujeres en *Es Amador* es secundaria, pero de significativa importancia. Al ser un proyecto realizado por tres agentes hombres en homenaje a Amador, es previsible que las dimensiones sociales y artísticas de la película tengan en Calvo, González y Bonilla a sus principales colaboradores, cada uno desde sus roles. Pero algunas mujeres también estuvieron presentes en las primeras dos etapas de los procesos productivos: en las filmaciones y en la grabación de la música. En orden de aparición, la película muestra imágenes de algunas mujeres cargando agua; de Adelina Guadalupe, esposa del protagonista, haciendo labores domésticas, atendiendo a sus hijos y dando muestras de cariño a Amador; de algunas campesinas cosechando y acopiando algodón; y también de una mujer lavando la ropa. Con sus distintos roles, todas ellas forman parte del entorno de El Carmen y de Amador, por lo que su presencia deja entrever formas sociales de vida y hacen posible tener un retrato más complejo del homenajeado. En la segunda etapa de los procesos creativos de la película, Cecilia Barraza y Elsa María Elejalde fueron convocadas por González, haciendo los coros en la grabación musical. Junto con su calidad artística, ambas cantantes fueron las únicas mujeres entre los colaboradores que grabaron en el estudio y también, blancas. Desde el género, este detalle vuelve sobre los rasgos multiétnicos de la música de y sobre la herencia africana en el Perú. Así, la presencia de las mujeres otorga mayores matices por estudiar a futuro.

Quinta. La presente investigación también deja varias preguntas que podrían constituirse en futuras investigaciones o en indicios por desarrollar:

- A. ¿Qué otros retratos de Amador Ballumbrosio se han hecho en el cine? En el caso de que él haya participado en alguno de los procesos de producción artística, ¿cómo fueron las relaciones sociales que mediaron la realización de las obras cinematográficas en sus distintas etapas? Si bien Carlos Ferrand contó con la participación de Amador en *Cimarrones* (1975), falta mucho por investigar para

suponer que allí se agotan las películas en las que pueda aparecer él. De igual manera, desde el caso de Amador, eventualmente podría hacerse un acercamiento a las complejas relaciones entre cine y sociedad en torno a la herencia africana en el Perú. Como lo evidenciarían otros casos, los procesos productivos van más allá de una aproximación desde la sociología del arte; todo esto implica sopesar lo que el arte —por ejemplo, el cine— evidencia de la compleja trama de relaciones sociales que implica ser un agente, en cualquier rol, de la herencia africana. Desde luego, esto lleva a considerar todas las variables sociales al momento de reescribir la historia y las historias que también conforman la presencia e importancia de los negros en el Perú.

- B. ¿Cómo las películas problematizan las recreaciones de la herencia africana en el Perú que comenzaron a agenciar los negros, en Lima, a partir de 1956? En un primer momento, los contenidos que resignificaron su presencia pública fueron creados y difundidos a través del teatro-danzay, luego, tuvieron a la música como su lenguaje de mayor alcance. De ahí que sea pertinente preguntarse por, entre otros matices, los aportes, cuestionamientos y/o disidencias que el lenguaje cinematográfico agencia sobre la presencia pública de la herencia africana en el Perú. Desde luego, la identificación de dicho lenguaje solo es el primer paso para acercarse a los contenidos y a las relaciones sociales que hicieron posible una película. A su vez, esto conlleva a problematizar los roles y la complejidad multiétnica y multclasista, de los distintos actores de la herencia africana en el Perú y de aquellos que pudieron tener una participación en un proyecto cinematográfico.
- C. ¿Qué otras películas relacionadas con la herencia africana tuvieron entre sus agentes y/o creadores a Bonilla, González o Calvo? Estos tres artistas tuvieron roles importantes en los procesos creativos de *Es Amador*. Si bien algunos artistas negros participaron en la filmación —dejándose grabar y bailando— y en la musicalización —Amador como zapateador y otros músicos—, fueron los blancos los que crearon y desarrollaron el proyecto cinematográfico. Esto reafirma un rasgo del campo del arte negro afroperuano: la importancia de agentes no negros en la creación de contenidos de la herencia africana en el Perú. Por sus propias características y contenidos, la película hizo uso de los lenguajes visual, musical y literario, lo que a su vez repercute en la presencia de los tres artistas en cada rama específica, aunque no de manera unívoca. Conforme avancen las investigaciones sobre estos personajes, cabría preguntarse por cómo ellos agenciaron ciertos contenidos de la herencia africana tanto a nivel nacional e internacional. Esto implica pensar en la trayectoria de cada día uno —especialmente, González y Calvo por su proyección internacional— y en la importancia que la herencia africana tuvo en ella.

- D. ¿Qué otras presencias han tenido Calvo y González en la historia de la herencia africana en el Perú? Al ser los dos artistas de mayor proyección nacional e internacional, cada uno en su respectivo campo, es pertinente preguntarse por sus trayectorias y cómo estas tuvieron incidencias en lo negro afroperuano desde lo artístico, cultural, social y/o político. Sobre Calvo se han publicado pocos estudios respecto de su presencia en algunas de las dimensiones sociales antes mencionadas. La presente investigación refuerza la importancia de seguir reconstruyendo sus distintas relaciones con la herencia africana, desde algún lenguaje artístico —a la fecha, solo se sabe de sus colaboraciones en la música, el teatro y el cine— y/o desde su rol de intermediario de los contenidos que agenció. Calvo publicó el disco *Nicolás Guillén* (1968) en Lima con su sello Ediciones Paradiso (Ver Barrós 2020) y colaboró en la trayectoria de Perú Negro durante su periodo fundacional (1969-1975) (Ver Barrós 2016). Con la presente investigación se documenta sus roles en la creación de *Es Amador* (1983), lo que también evidencia una constante: Calvo se relacionó con referentes significativos de la herencia africana en Perú y Cuba, además de contribuir con que se conozca más la importancia de cada uno de ellos.

Por su parte, cabe preguntarse lo mismo sobre González, músico cuya presencia no ha sido lo suficientemente atendida en relación con su obra y/o agencia en la herencia africana. La publicación del disco *Akundún* (1993) tiene un hito previo en *Es Amador* (1983): tanto por las relaciones sociales que supone la realización de esta, como por la grabación musical —en tanto horizonte artístico— de la que González fue artífice y gestor para la película. Si bien González es reconocido como músico, es pertinente investigar la existencia de otras obras —quizá inéditas— que complejicen más las distintas etapas de su trayectoria. La película *Es Amador* (1983) trastoca varios aspectos de González, especialmente su agencia como artista blanco en relación con la población negra de la que aprendió y con la que realizó proyectos artísticos como el aquí estudiado, agregando más matices a varias dimensiones sociales, como los grupos etarios, lo rural y lo urbano, los gustos y preferencias, el género o la etnicidad. De ahí que preguntarse por la presencia de Calvo y/o González —al igual que con Bonilla— también implica cuestionarse por cómo han sido contadas sus trayectorias, incidiendo más en algunos elementos que en otros.

- E. ¿Cómo han sido representados El Carmen, El Guayabo y Chíncha en la historia del cine? ¿Cuántas de esas fueron beneficiadas por la ley N° 19327? Desde un inicio, en 1956 el campo del arte negro afroperuano tuvo en el ámbito rural una de sus fuentes de autolegitimación. La dialéctica de tomar como referencia lo escenificado y lo “auténtico” rural siempre fue un diálogo constante y muy complejo que hizo de sus intermediarios agentes de fundamental importancia al

momento de volver los ojos sobre los lugares que había que visitar. De ahí que la pregunta por las representaciones también conlleve a detenerse en quiénes fueron a El Carmen a grabaron material audiovisual y las repercusiones de ese hecho. Así como González es uno de los “pocos artistas que conscientemente reconoce su propio rol” en las reinventiones artísticas de los negros de la segunda mitad del siglo XX (Feldman 2009: 250), también lo es Bonilla respecto de *Es Amador*. A futuro, habría que documentar los comentarios y reflexiones de los realizadores de las películas en torno de El Carmen, El Guayabo y Chinchá —como tema principal o locación de filmación—, para situar debidamente los roles que, desde el cine, le fueron agenciados a esos espacios físicos en las producciones cinematográficas.

- F. ¿Cómo ha sido la recepción de *Es Amador* en el Perú y en el extranjero? Si bien el objetivo de este estudio fue reconstruir los procesos de producción artística, los testimonios de Bonilla y González sobre algunos aspectos de la difusión de la película problematizan los procesos mismos y brindan varios primeros indicios por investigar. Por ejemplo, ¿qué repercusión tuvo la proyección de la película en la prensa local e internacional? ¿Qué otros recuerdos y/o experiencias en torno al cortometraje podrían recogerse para problematizar mejor su recepción? ¿Cómo ha sido esta en El Carmen? Asimismo, dado que *Amador* fue el único del reparto que recibió un pago simbólico —con el 5% de lo recaudado en cierto momento de la proyección— ¿qué otros testimonios sobre la recepción complejizarían las gestiones mismas de los procesos antes reconstruidos? Todas estas preguntas adquieren otras consideraciones cuando se estudie el caso de la difusión del cortometraje en Cuba. Más allá de que Bonilla recuerde que otra película tuviera mayor atención en el festival de turno, ¿qué diálogos simbólicos hay entre ambas teniendo en cuenta un público internacional? Desde luego, pensar la recepción de *Es Amador* implica considerar sus diálogos con el cine como uno de los campos más amplios en los que hay que situar el cortometraje.

REFERENCIAS

Sobre «*Es Amador*»:

BONILLA, Roberto; González, Miki

1983 *Es Amador* [Cortometraje de 11:34 min.]. Perú: s/p. Archivo personal de Roberto Bonilla.

CALVO, César

¿1978? “Landó del sol por la noche” [Poema inédito]. Transcripción y archivo personal de Manuel Barrós.

1982 *Es Amador* [Glosas inéditas]. Transcripción y archivo personal de Manuel Barrós.

GONZÁLEZ, Miki

(s/f) *Landó del sol por la noche* [Grabación sonora de 3:20 min.]. Lima. Archivo personal de Miki González.

Entrevistas:

BONILLA, Roberto

2019 Entrevista realizada por Manuel Barrós. Lima, miércoles 19 de junio.

DI LAURA, Giancarla

2011a An interview with Amador Ballumbrosio Mosquera, *Callaloo*, Vol. 34, N° 2, spring, pp. 448-665.

2011b Una entrevista con Filomeno Ballumbrosio Guadalupe, *Callaloo*, Vol. 34, N° 2, spring, pp. 659-661.

FERRAND, Carlos

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

GARCÍA MIRANDA, Nelson

2020 Conversación con Manuel Barrós. Lima, viernes 4 de setiembre.

GARRIDO-LECCA, Luis

2016 “El cineasta debe tener criterio empresarial”. En *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Carbone, Giancarlo. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, pp. 21-30.

GONZÁLEZ, Miki

2019 Entrevista realizada por Manuel Barrós. Lima, martes 11 de junio.

IZCUE, Nora de

2016 “El documental permite un mayor conocimiento del ser humano”. En *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Carbone, Giancarlo. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, pp. 49-65.

PERLA ANAYA, José

2016 “La ley de cine: Un hito histórico”. En *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Carbone, Giancarlo. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, pp. 31-38.

Otras fuentes para el presente estudio:

ANNICHINI, Gianfranco

- 1985 *Radio Belén* [Cortometraje]. Perú: Cronos Producciones Cinematográficas S.A. Url: <<https://bit.ly/3hYH16b>>. Consultado el 12 de junio de 2020.

BARRÓS, Manuel

- 2016 *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)*. Pontificia Universidad Católica del Perú (tesis de licenciatura), Lima, Perú.
- 2018 “Fisiología de una identidad multiétnica: el teatro en la formación del campo del arte negro afroperuano (1956-1975)”. En *Cultura afroperuana. Encuentro de investigadores 2017*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, pp. 141-171.
- 2019 “De silencio y ceniza. La herencia africana en la obra éditada de César Calvo (1960-2005)”. En *Cultura afroperuana. Encuentro de investigadores 2018*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, pp. 264-304.
- 2020a “El múltiple trino. Herencias y revoluciones en «Nicolás Guillén», edición de César Calvo (1968)”. En *Cultura afroperuana. Encuentro de investigadores 2019*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- 2020b “La dirección del agua. César Vallejo en «Chaski» [Cusco, 1972-1974]”. *Políticas de la memoria*, noviembre.

BEDOYA, Ricardo

- 2016 “Prólogo”. En *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Carbone, Giancarlo. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, pp. 11-13.

BONILLA, Roberto

- 1985 *Caña brava, caña dulce* [Cortometraje]. Perú: Francisco Salazar. Archivo personal de Roberto Bonilla.

BOURDIEU, Pierre

- 2000 “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social”. En *Poder, derecho y clases sociales*. Barcelona: Desclée, pp. 131-164.
- 2010 “El mercado de los bienes simbólicos” & “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos”. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires; México D.F.: Siglo XXI Editores, pp. 85-230.

CALVO, César

- 1969 *La tierra se hizo nuestra*. Inédito.
- 1972 *Navidad negra*. Inédito.
- 1975a *Pedestal para nadie*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1a. ed.
- 1975b *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo*. Inédito.
- 2015 [1981]] *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Lima: Grupo Editorial Peisa S.A.C., 3a. ed.

CARBONE, Giancarlo

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

DIARIO OFICIAL EL PERUANO

- 1972 *Decreto Ley N° 19327*. Lima, Perú, 28 de marzo de 1972.

FELDMAN, Heidi

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

FERRAND, Carlos

- 1975 *Cimarrones* [Cortometraje]. Perú: Nené.

GARCÍA MIRANDA, Nelson

- 2013 *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la ley 19327*. Lima: Violeta Núñez Editor. Libro electrónico.

GONZÁLEZ, Miki

- 1993 *Akundún* (CD audio). Estados Unidos: Polygram Discos S.A. / Polydor.

IZCUE, Nora de

- 1990 *Color de mujer*. Cuba; Perú: Instituto Cubano del Arte; Industrias Cinematográficas. Url: <<https://bit.ly/2BJ4GXB>>. Consultado el 12 de junio de 2020.

LEÓN, Javier

- 2016 "El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte". En *Música y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 220-254.

NÚÑEZ GORRITTI, Violeta

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

TOMPKINS, William

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

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Rosa Elena “Chalena”

1978a “Pajarillo” zapateo del Atajo de Negritos de Chincha. (Registro 1978). Url: <https://bit.ly/3euD6fa>. Consultado el 12 de junio de 2020.

1978b Pisa de Humay - Atajo de Negritos. El Carmen. Chincha (Registro 1978). Url: <https://bit.ly/37Yi322>. Consultado el 12 de junio de 2020.

1982 *La práctica musical de la población negra en Perú. Danza de Negritos de El Carmen*. Premio Casa de las Américas (Musicología 1979). La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1a. ed.

EL MUSICAR DEL ATAJO DE NEGRITOS DE LA FAMILIA BALLUMBROSIO: UNA ETNOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE

Ellis Regina Sánchez Hermoza¹⁴⁴

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se trata de una etnografía de la performance (Seeger 2015) que tiene como objetivo analizar cómo se desarrolló el “musicar” (Small 1998) del atajo de negritos, específicamente el de la familia Ballumbrosio – localizado en el distrito de El Carmen en la costa sur de Lima. Los objetivos consistieron en comprender las negociaciones internas y el proceso de preparación que ocurre en los ensayos y prácticas antes de la peregrinación hasta el fin del ciclo y realizar una descripción densa del proceso ritual del atajo, centrado en tres momentos de los nueve rituales, para identificar cómo cada instancia de las jornadas de los atajos involucran cambios contextuales.

El objetivo también es ilustrar detalladamente cómo la música y el repertorio del atajo se configuran y así entender cómo se vincula la elección del repertorio con la localidad en que ocurre, los devotos, participantes de la comunidad y los participantes “externos”. De esta manera, comprender cómo se desarrollan las interacciones sociales y el musicar dentro de la comunidad.

144 Doctoranda y Magister en etnomusicología por la Universidad Estatal de Campinas – UNICAMP (Brasil). Su interés académico abarca el musicar y la etnografía de la performance de las prácticas musicales afrolatinoamericanas.

El presente artículo es producto de la disertación de maestría en etnomusicología, la cual fue becada por la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (CAPES), fundación gubernamental vinculada al Ministerio de Educación de Brasil. Fue investigadora contratada por el Centro de Estudios de la Cultura Popular – CECP (Brasil). Integró el grupo de investigación “O Musicar Local: novas trilhas para la etnomusicología. En el año 2018 formó el primer conjunto de música andina “Sikuri Taki”, grupo del área de Etnomusicología del departamento de Instituto de Artes de la UNICAMP. Egresada de la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” (Perú) en Educación Musical, especialidad guitarra.

Investigamos el atajo a través de la “etnografía de performance musical” (Seeger 2015) para entender las negociaciones internas y el proceso ritual que ocurren desde las fases preparatorias de las peregrinaciones del grupo hasta el final de sus jornadas rituales. Seeger (1992) propone una orientación para el estudio de cualquier tipo de música, sistematizada a partir de preguntas a ser respondidas al observar una performance musical: ¿qué es performado? ¿Quién performa? ¿Dónde ocurre la performance? ¿Cuándo ocurre? ¿Cómo sucede? ¿Por qué ocurre?

Se trata de analizar cómo la performance sirve como vehículo para otras acciones sociales y cómo los sonidos específicos forman parte de los procesos sociales.

EL ATAJO DE NEGRITOS

Los Atajos de Negritos son grupos de hombres, niños y niñas que salen a las calles en la época de Navidad, entre los días 23 de diciembre al 7 de enero. Celebran el nacimiento del Niño Jesús, así como el día de la Virgen del Carmen (27 de diciembre), patrona de la localidad y la Bajada de Reyes (6 de enero).

Se asume los atajos como grupos tradicionales performativos comunitarios (Shelemay 2011; Wenger 1998) y participativos (Turino 2008), en la medida que son formados principalmente por habitantes de El Carmen. Los Atajos de negritos también pueden ser considerados afroandinos, pues une el fervor popular y las tradiciones de larga data que implica la transmisión de generación en generación por medio de conocimientos colectivos que surgieron de los encuentros étnicos de la región.

Los Atajos de Negritos están particularmente presentes en la costa del Perú, en la región centro-sur de Lima, en el departamento de Ica, provincia de Chincha, en distritos como El Carmen, Grocio Prado, Sunampe, Tambo de Mora, Chincha Alta, entre otros. En la época colonial en estos lugares, hubo una mayor presencia de esclavos africanos y afrodescendientes debido a la concentración de mano de obra esclava en la producción de algodón, caña de azúcar, así como algunos de los esclavos ancianos o discapacitados fueron colocados en las haciendas de El Carmen.

El Carmen, localidad foco de esta investigación, es un distrito de aproximadamente 12.050 habitantes, ubicado en el departamento de Ica. Hay registros de que los atajos han involucrado a comunidades afrodescendientes desde mediados del siglo XIX. Como han demostrado otros estudios (Tompkins 2011; Vásquez 1982), una de las hipótesis del posible origen del atajo se refiere a las prácticas musicales que derivan de la tradición española de cantar y bailar frente a los pesebres, así como las celebraciones religiosas de los afrodescendientes en el Corpus Christi en la época colonial, eso sucedió alrededor de las iglesias (Tompkins 2011, p.155). En el caso de El Carmen, la construcción de la iglesia fue uno de los factores que propiciaron el surgimiento del Atajo de Negritos (Chocano 2013, p. 18).

Actualmente, los atajos de la localidad de El Carmen son patrimonio cultural de la nación peruana, de acuerdo a la resolución viceministerial No. 035-2012-VMPCIC-MC (Revista Oficial de la República del Perú, El Peruano, 2012). El proceso patrimonial se llevó a cabo gracias a la ayuda de algunos académicos, antropólogos, maestros, miembros de los Atajos do El Carmen, vecinos de la localidad y el Ministerio de Cultura. Además, también fue incluido en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, que se llevó a cabo en Bogotá, Colombia en el "XVI Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural de la UNESCO".

Cabe mencionar la existencia de la danza de negritos que se desarrolla en otros países de América Latina, así como en otras localidades del Perú, tanto en la parte andina como en la costa, en las que contienen el elemento religioso cristiano impuesto por los españoles en la época colonial. Esta danza, en cada lugar, adquirió características propias que se evidencian en las prácticas performativas de sus agrupaciones.

En la región andina, los negritos suelen estar representados por bailarines que visten máscaras negras o se pintan la cara de negro, pero esto tiene una connotación simbólica específica que se refiere al cristianismo. Como menciona Vásquez *apud* Chocano (p. 20, 2013), "el término negrito no se refiere al color de piel de los posibles bailarines, sino a la condición de no ser bautizados por los moros, que controlaban la península ibérica antes del advenimiento de los reinos católicos".

Comprendemos el término afroandino en el Atajo de Negritos como la convergencia de encuentros culturales (andinos y afros), pero al mismo tiempo contiene influencia europea, puesto que ocurre dentro de las festividades católicas, teniendo como resultado prácticas musicales mestizas.

Como afirma Chebo, la influencia andina de los "serranitos" está relacionada no solo con los "sonidos andinos", sino también con el aspecto demográfico, debido a que la localidad de Chíncha se encuentra geográficamente cercana a las regiones andinas, como Huancavelica y Ayacucho. En el caso de la localidad de El Carmen, hubo movimientos migratorios entre los habitantes de esas localidades.

Afroandino pasa por demografía, hay una ladera andina, hay un arroyo andino ... Geográficamente es Ayacucho, Huancavelica, Ica y Chíncha, así que obviamente nuestros antepasados fueron bienvenidos, curados por la gente de los andes, algunos ancianos sabios acogieron a los hijos de los esclavos y luego regresaron curados a la costa. Recuerdo haber tenido una amiga andina, que era ahijada de mi abuela, criada aquí, antes hacían una especie de intercambio, para que aprendieran las costumbres de allá y aprendan las costumbres de aquí y así mantenerlas, porque es la única manera. Nuevamente argumento, la única forma de preservar la cultura es la fusión, porque de lo contrario no tendremos este Atajo de Negritos sin fusión. Debe haber personas de ambas costumbres, debe haber personas que no sean negras ... ya nada es puro (Ballumbrosio, Chebo 2018).

La performance dramatiza narrativas relacionadas a los Reyes Magos, los pastores y la experiencia de los africanos esclavizados (Tompkins 2011). Esta misma representación se refleja en otros elementos del atajo, tal como las letras, ritmos, danzas y vestimentas. Estas representaciones surgen por el encuentro y fricciones de las tres culturas: la andina, presente en los valores del mundo pre-hispánico, la española, relacionada al catolicismo y el legado africano, presente en las rítmicas utilizadas en las danzas y coreografías, entre otros aspectos.

Dentro del repertorio de Atajo de Negritos, hay 24 danzas cada uno con una canción específica. Entre los atajos se utiliza el término “danza”, con el que se entiende tanto el canto como la coreografía. Por lo tanto, usaremos el término danza aquí en este sentido, abarcando música y danza.

El repertorio de los atajos incluye las siguientes danzas: “Acción de gracias”, “Anunciación”, “Arrullamiento”, “Chica fe”, “Contradanza”, “Contrapunto de zapateo”, “Despedida de la Virgen del Carmen”, “Despedida de Navidad”, “Despedida del 6 de enero”, “El Divino”, “En nombre de Dios comienzo”, “Hoy cantemos, hoy bailemos”, “El Borrachito”, “Pajarillo”, “Paloma ingrata”, “Panalivio”, “Pasacalle”, “Pastorilla”, “Pastorcillo”, “Pisa de Humay”, “Cancion al Niño Dios”, “Serrana vieja”, “Yugo” y “Zancudito”.

Las danzas tienen textos para diferentes propósitos. Algunos tienen como objetivo adorar al Niño Jesús o a la Virgen del Carmen; otros contienen textos alusivos a la Navidad como los villancicos, así como relatos de las vivencias de la esclavitud en la época colonial, así como homenaje a los antepasados, principalmente al patriarca Amador Ballumbrosio. También hay danzas para agradecer a los fieles por haber recibido el atajo en sus casas y por ofrecer comida y bebida a los integrantes del grupo.

Existe una lógica para elegir las danzas a realizar cada año, respetando las danzas “obligatorias” que son para cada tema ya mencionado. La distinción en la elección del repertorio se notó en campo, así como en las declaraciones del Sr. Adán, quien enfatizó que el repertorio de Atajo de Negritos se divide principalmente en dos partes, el repertorio específico para el Niño Jesús y el repertorio para la Virgen del Carmen, material que describiremos más adelante.

Según los informes de los caporales y la información obtenida en la investigación de Tompkins (1981) y Vásquez (1982), los atajos no interpretan las 24 danzas en un mismo año. Las razones son varias, una de las principales es la falta de tiempo para interpretarlas todas en los nueve momentos. Otro aspecto es la falta de tiempo de enseñanza y aprendizaje para las personas que se atreven a formar parte del atajo por primera vez.

Otro aspecto relevante es cómo el atajo se relaciona y posiciona en relación a los atajos de ciudades vecinas que llegan a El Carmen y bailan en la plaza para homenajear a la Virgen, de este modo generando así una especie de competencia abierta e informal, sin jueces, algo que sucede también en otras localidades de Chincha y Lima. Aunque no es una competencia formal, cada atajo se prepara para este encuentro y performa las danzas más complejas o representativas que forman parte

del repertorio de cada atajo. Es también en este contexto que los grupos marcan sus identidades, algo especialmente evidente en la ropa y los colores que visten, pero también en el estilo de canto y coreografía de cada atajo.

En el caso del atajo de la familia Ballumbrosio, el señor Chebo, violinista y líder del atajo, también informó que además de la falta de tiempo para interpretar las 24 danzas en los nueve momentos, el atajo elige el repertorio según la composición de los integrantes, ya que varios caporales viven fuera del país y no tienen la oportunidad de participar todos los años.

El atajo de la familia Ballumbrosio, como otros atajos, sale en Navidad del 23 de diciembre y continúan hasta el 7 de enero. Celebra el nacimiento del Niño Jesús, así como el día de la Virgen del Carmen (27 de diciembre), patrona de la localidad y el día de los reyes (6 de enero). Además del periodo navideño, el atajo puede participar en las fiestas de la Virgen del Carmen del 6 al 14 de julio, día de la identidad carmelita el 26 de noviembre (en el que se festeja el cumpleaños del patriarca Amador Ballumbrosio, símbolo de identidad Afroperuanos y Carmelitas), así como otras festividades que pueden tener lugar en otros lugares, ciudades cercanas, incluida Lima.

PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS

Un aspecto relevante en las configuraciones del musicar del atajo, es que estas prácticas performativas favorecen ocasiones de encuentros sociales, promoviendo el desarrollo de la comunidad y de los participantes.

Pero ¿Qué es musicar? este término, propuesto por el musicólogo neozelandés Christopher Small (1998), plantea repensar el concepto de la música, no solo analizándola como objeto sonoro, sino de qué manera es producida, música como proceso y no como objeto.

Vale resaltar que el término “*musicating*” (musicar), donde la música deja de ser un sustantivo y se convierte en el verbo, se refiere a cualquier tipo de relación con música, sea en la producción o en la práctica musical.

Musicar es participar, en cualquier capacidad, de una performance musical, ya sea interpretando o escuchando, ensayando o practicando, ofreciendo material para la performance (que también se llama composición) o bailando. A veces incluso podemos extender el significado de el musicar a las actividades de las personas que revisan las entradas en la puerta, o las personas que mueven el piano y la batería, o los roadies que dejan los instrumentos listos y hacen las pruebas de sonido, o los conserjes que limpian todo después de que todos se fueron. Ellos también están contribuyendo a la naturaleza de los eventos en performance musicar (Small 1998, p. 9).

En el Carmen – Chincha, la mayoría de los participantes habitan en la misma comunidad y los eventos que ocurren envuelve a la comunidad como un todo. Siendo así, los habitantes y las hermandades religiosas católicas, se organizan todos los años para realizar la fiesta de la Virgen del Carmen y los recibimientos del Niño Jesús.

Este “musicar” colectivo de la población entorno del atajo de su comunidad contribuye para crear un sentido de unidad entre los participantes, desde las personas que adornan sus casas y proporcionan comida y bebidas a los atajos cuando van de casa en casa para llevar la bendición, hasta la organización interna de los atajos para definir las casas donde ocurrirán los ensayos, la vestimenta que será utilizada ese año, los padrinos que apoyarán económicamente al atajo para la confección de la vestimenta, entre otros aspectos. Así, los atajos tienen un papel importante en el establecimiento de la cohesión y compromiso en las comunidades.

Otra perspectiva teórica realizada en esta investigación, corresponde a la clasificación de los campos sociales de la performance musical, propuesta por el etnomusicólogo americano Thomas Turino (2008) que plantea dos categorías: música en tiempo real (subdividida en performance participativa y performance apresentational) y procesos de grabación (subdividida en música artística de estudio y música de alta fidelidad).

Esta clasificación, por tanto, contempla el hecho de que las experiencias musicales de muchas personas hoy en día se centran en formas musicales grabadas. A su vez, cada una de estas categorías se subdividió en dos campos de práctica musical. Los campos de tiempo real incluyen prácticas relacionadas con la “música participativa” (*participatory music*), en la que no hay distinción entre músicos y público, y la “música apresentational” (*presentational music*), que prevé esta distinción; las de música grabada comprende “grabaciones de alta fidelidad” (*high-fidelity*) y “arte de estudio” (*studioart*) (Turino 2008, apud Reily; Hikidi; Toni 2016, p.7).

Dentro de la clasificación de performance participativa, encontramos varios aspectos que surgen dentro de un contexto colectivo, destacando ciertas particularidades, tal como: formas cortas, abiertas y repetitivas; poco espacio para el virtuosismo individual; altamente repetitivo; constancia rítmica y temporal; variación intensiva; comienzos y finales, entre otros elementos.

De esta manera, esta investigación analizó las prácticas performativas del atajo de negritos, considerándolas como parte de la clasificación de performance participativa propuesto por Thomas Turino (2008), a diferencia de otras prácticas musicales afroperuanas que surgieron en otro contexto, no religioso – ritual, como el festejo, landó zamacueca, entre otros. Los cuales corresponderían a la clasificación de performance apresentational.

Existen varias tradiciones musicales que podrían corresponder a estas propuestas de clasificaciones performativas. En el caso específico de las prácticas musicales afroperuanas, históricamente la mayoría era fundamentalmente participativa en su orientación. Es decir, ocurrieron como actividades comunitarias donde todos los presentes estarían involucrados de alguna manera en la performance.

Hacia 1950, algunos géneros musicales como el festejo, landó zamacueca, entre otros, pasaron por un proceso de reelaboración que desencadenó el resurgimiento de prácticas musicales construidas conscientemente como afroperuanas. El proceso de reelaboración de muchas de estas prácticas musicales implicó cambios en las estructuras musicales y en la letra de las canciones, con el fin de mantener la tradición oral que se estaba perdiendo en las regiones costeras del Perú.

Este proceso también implicó la incorporación de elementos "africanos" para africanizar lo afroperuano. En este proceso, el papel de la música también cambió, convirtiéndose en música como espectáculo y consecuentemente en una performance "apresentacional" (Turino 2008). Caso distinto ocurrió con la práctica musical afroandina, el Atajo de Negritos, que todavía se mantiene vigente, teniendo como finalidad el contexto religioso ritualístico.

En la clasificación performativa participativa (Turino 2008) varios elementos son fundamentales para determinar el papel de la música dentro del contexto histórico-social y cómo puede convertirse en una performance presentacional. Generalmente, una performance participativa se convierte presentacional cuando es retirada de su contexto original, espectacularizándola, reestructurando, adaptando nuevas formas musicales en esta nueva performance y cambiando el papel de la música dentro de esa manifestación cultural.

El atajo de negritos trae como centro de investigaciones su riqueza cultural, específicamente, en las expresiones artísticas de la música y la danza, en el papel que ejerce actualmente y en la construcción de la identidad de la comunidad afroperuana.

Como señala Glaura Lucas (2002), la música y la danza en determinadas religiones y rituales son centrales y pueden convertirse en mediadores en las relaciones sociales. "La música y la danza se convierten en el principal vehículo de la experiencia religiosa en determinados rituales religiosos y, por tanto, se integran plenamente en la organización social de tales religiones" (Lucas 2002, p.18). En el caso del atajo de negritos, la música y la danza están fuertemente ligadas a la religión católica. Esto se refleja en la performance, en las letras del repertorio y sobre todo en la devoción de la fiesta de los integrantes y participantes de la festividad del día de la Virgen del Carmen y el Niño Jesús.

Los rituales conmemorativos son una dramatización de la "memoria social" (Connerton 1989). Es una forma de inscribir lo que el grupo quiere recordar en su propio cuerpo. Como menciona Suzel Reily (2002), a través de las experiencias en el ritual, algunas prácticas pueden promover experiencias memorables en grupos sociales.

La efectividad de cualquier ritual, por coherente que sea, radica en su capacidad para promover experiencias memorables entre los participantes, capaces de transportarlos al universo mítico de su dramatización colectiva. Lo que determinará si esto ocurrirá o no, es la forma de como las estructuras son implementadas en contextos reales, en los que las personas se encuentran y hacen uso de su legado para mediar en sus relaciones con los santos y entre ellos (Reily 2002).

El elemento religioso ritualístico está muy presente en esta manifestación, ya que la Iglesia Católica juega un papel muy importante en la construcción de nuevas identidades americanas. En el Perú, las religiones africanas se complementaron con la religión católica, alcanzando así el sincretismo, reinterpretando, mediante la adoración de santos, los rituales del catolicismo; había poca distinción entre lo sagrado y lo profano.

PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS

Se realizaron tres investigaciones etnográficas en el Perú, en la localidad de El Carmen, en el departamento de Chincha, la primera en el período de diciembre de 2017 (23 al 27 de diciembre) y enero de 2018 (6 de enero, Día de Reyes) en Grocio Prado. La segunda etapa de la investigación de campo se realizó en julio de 2018 en Lima y El Carmen; finalmente, la tercera etapa se llevó a cabo de diciembre de 2018 a enero de 2019. Estos estudios de campo incluyeron observación participante, filmación, registros fotográficos de las performances y entrevistas semiestructuradas.

Los registros realizados en campo fueron parte del recorrido de un atajo específico de la familia Ballumbrosio. En total, se realizaron ocho entrevistas: cinco en El Carmen y tres en Lima. Dos en diciembre de 2017, durante las festividades del atajo en El Carmen con los violinistas Guillermo Marcos Santa Cruz y Chebo Ballumbrosio, miembros y líderes de los atajos; dos entrevistas en julio de 2018, a la señora Rosario de Villamarín (costurera de las vestimentas del atajo y esposa de un caporal del atajo de la familia Ballumbrosio) y al señor Adán Herrera; estas personas fueron nominadas por Chebo Ballumbrosio, por pertenecer a la Hermandad de la Virgen del Carmen. El Sr. Adán es actualmente uno de los caporales más antiguos de El Carmen; la última entrevista se realizó en diciembre de 2018, con el caporal Roberto Ballumbrosio, integrante del Atajo de Negritos de la familia Ballumbrosio; en Lima, se realizaron dos entrevistas en el período comprendido entre enero y febrero de 2018, con Eduardo Izquierdo y Octavio Santa Cruz, dos cultores de la tradición afroperuana y una entrevista en julio de 2018, con Miguel Ballumbrosio, caporal, integrante del atajo de negritos de la familia Ballumbrosio.

De la misma forma, se realizó un teaser de los registros audiovisuales de los momentos de la manifestación, los cuales se obtuvieron en la investigación de campo realizada en el Perú entre los meses de diciembre de 2017 a enero de 2019, titulada: "Romería del Atajo de Negritos de la

familia Ballumbrosio” - El Carmen. Perú. En este video, se destacan en orden cronológico los nueve momentos del proceso ritual de los atajos. De esta manera, los registros audiovisuales sirven como una herramienta para ilustrar y comprender cómo se desarrolla el musicar del atajo de la familia Ballumbrosio dentro de la manifestación y cómo las performances se desarrollan y cambian según la localidad dentro de la comunidad.¹⁴⁵

LA ETNOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE DEL ATAJO DE NEGRITOS: ENSAYOS, PREPARACIÓN, PARTIDA

Los ensayos, preparación e inicio de las jornadas de atajo ocurren en la casa Ballumbrosio, que está acondicionada para recibir al mayor número de personas. Suele estar siempre lleno de integrantes del atajo, familiares, turistas, fotógrafos e investigadores de diversas partes del Perú y del mundo.

Cada año la casa se decora con adornos, luces navideñas, un árbol y un pesebre que se encuentran dentro de la casa. Esta actividad se llevará a cabo conjuntamente con varios participantes, como el dueño de la casa, los miembros de la familia Ballumbrosio, la mayorala, la cual es encargada de la organización interna de atajo, los padrinos y madrinan de atajo. Estos además de contribuir económicamente también ayudan en algunos preparativos, antes y durante la jornada, teniendo un papel importante en la Quema del Altar, que se describirá más adelante.

Todos estos participantes montaron un altar-anda alrededor del pesebre, que está adornado con cintas de colores y adornos navideños. El altar-anda de la casa de la Familia Ballumbrosio se instaló al inicio de los ensayos y permaneció en el mismo lugar hasta el día de la Quema del Altar, ya que posteriormente será quemado junto con algunas vestimentas, como los chicotes y bandas.

El proceso de aprendizaje de las músicas y danzas de los atajos es colectivo, el cual se transmite a través de la tradición oral y forman parte del bagaje cultural que los integrantes adquirieron de niños. De esta manera, el grupo aprende a performar colectivamente como un todo. Es una tradición que envuelve la transmisión intergeneracional, en muchos casos los niños que se incorporan por primera vez al atajo tuvieron un familiar que bailaba en el grupo o tuvieron la oportunidad de seguir los recorrido o ensayos. Esto se debe a que la localidad de El Carmen es una provincia muy pequeña y la mayoría de la población participa en alguna medida en las actividades de los atajos.

145 Se recomienda que el lector acceda a este material para que tenga una idea de cómo son las actuaciones de los atajos antes de proceder con la lectura, así como en los momentos en que se discuten las actuaciones (Ver <https://youtu.be/sse05Pfrw4Y>). Asimismo, se transcribieron 11 de las letras del repertorio del atajo, así como la transcripción en notación musical de cuatro danzas. Estas producciones se pueden encontrar en los Anexos. También está disponible una colección de registros fotográficos, puntuaciones recopiladas en la investigación de campo y archivos inéditos en el sitio web: <https://ellisreginasanchez.wordpress.com/>

Generalmente en grupos con orientación participativa, existe una distinción muy tenue entre ensayo y performance, ya que no hay necesidad que haya absoluta sincronización en la performance, sino que predomine el placer del musicar colectivo. Según el testimonio de los integrantes del atajo, el repertorio consta de 24 danzas, pero actualmente perduran solo diez. Entre las 24 danzas, hay 5 o 6 que son las serranitas, el género más afroandino del repertorio. La música, la danza y la letra del repertorio son reminiscencias de un pasado que se remonta a la esclavitud de los negros de la época colonial, contando las vivencias del trabajo rural y agrícola, así como los cantos navideños de origen europeo, los villancicos. Así, este repertorio evoca encuentros culturales con los andinos, el mantenimiento de la memoria negra y la subyugación de la religión católica.

Entre el 23 y 27 de diciembre de 2017 tuve la oportunidad de observar las actividades del atajo de la familia Ballumbrosio. Aunque no fue posible acompañar al grupo en sus ensayos antes de su jornada ritual, me informaron que las actividades del atajo de negritos comienzan el primer sábado de octubre.

La convocatoria estuvo abierta a toda la comunidad de El Carmen y se realizó mediante un anuncio en la propia casa Ballumbrosio, donde se colocó un cartel en la entrada de la puerta y en redes sociales como Facebook. Después de varios ensayos, desde el primer sábado de octubre hasta diciembre, los participantes principiantes fueron designados como negritos (bailarines) y los bailarines más experimentados como caporales (generalmente, miembros de la familia Ballumbrosio). Algunos participantes que viven en otros lugares, como Lima, acudieron a los ensayos, como fue el caso de algunos de los hermanos Ballumbrosio, siendo un total de 14 hermanos. Muchos de ellos viven en Lima o incluso en otros países como Francia y Estados Unidos, pero se aseguran de participar en el atajo.

ÚLTIMO ENSAYO GENERAL EN LA CASA DE AMADOR BALLUMBROSIO

Día: sábado 23 de diciembre; hora: 19:20 p.m.

Ubicación: casa "Amador Ballumbrosio" El Carmen - Chíncha (Perú).

El último ensayo general ocurre el último sábado por la noche, antes de Navidad. Tuve la oportunidad de observar, por dos años consecutivos, cómo se desarrollaron los ensayos del atajo de la familia Ballumbrosio, los cuales tuvieron algunos cambios de hora y fecha.

Los integrantes del atajo son convocados alrededor de las 18 o 20 horas en la casa del patriarca Amador Ballumbrosio, que es siempre el punto de encuentro definido por los caporales y la mayorala. Todo esto aparece en el reglamento interno de los atajos de negritos, según lo informado por los caporales del atajo de la familia Ballumbrosio así como por los caporales de otros atajos. Además, la casa Ballumbrosio

carga muchos significados sobre la ancestralidad, el mantenimiento de la tradición y el respeto, ya que el señor Amador, fundador del atajo Ballumbrosio, siempre ha vivido en esta casa y es donde aún viven su viuda, algunos hijos y nietos. También vale la pena señalar que muchos turistas acuden allí para conocer un poco sobre la familia Ballumbrosio y la historia de los atajos.

En el interior de la casa hay muchos portarretratos, retratos de Amador Ballumbrosio, el atajo y la familia Ballumbrosio, así como condecoraciones, diplomas de reconocimiento del atajo, por ser considerado patrimonio cultural de la nación; en el centro de la casa hay un cuadro que representa a Amador Ballumbrosio sosteniendo su violín, cuyo tamaño es de aproximadamente 100 x 120 cm. Este retrato es significativo porque representa la presencia de Amador Ballumbrosio en el atajo. Esta "presencia" surge, incluso, en el hecho de que antes de iniciar la peregrinación, la noche del 24 de diciembre, luego de los preparativos del primer recorrido, todos los integrantes del atajo posan juntos al retrato para tomar una foto y así registrar a todos los miembros que participaron en el atajo ese año.

Antes de que el ensayo comience, los integrantes llegaban gradualmente a la casa de los Ballumbrosio esperando que llegaran los otros participantes. Algunos se quedaron solos, practicando o en pequeños grupos, charlando. Los más jóvenes contaban chistes y compartían experiencias y otros practicaban algunos pasos e incluso desafiaron a otros a dar pasos más complejos.

Estos procesos de aprendizaje colectivo en el ensayo, así como en otros momentos del atajo, que se describirán más adelante, aportan conocimiento, sentido de pertenencia y a la vez ayudan a los participantes a situarse en el rol que les corresponde dentro del grupo.

Durante el ensayo, en las dos instancias observadas, se notó que hubo una pausa, ya que las danzas del atajo requieren mucho esfuerzo físico. En el momento de la pausa, los dueños de la casa (en este caso los hijos de Amador Ballumbrosio) ofrecieron bebidas y refrigerios a todos los integrantes del atajo Ballumbrosio, así como a las personas que estaban presenciando el ensayo.

Durante el receso del ensayo, los integrantes mayores y los líderes se tomaron el tiempo para contarles algunas historias a los integrantes más jóvenes sobre cómo eran las performances del atajo en el pasado. Como pude observar en el ensayo de 2017, donde el caporal Miguel Ballumbrosio informó que en el pasado los integrantes en las performances llevaban coronas y que a partir de ahora los integrantes las volverían a usar, porque las coronas representaban a los Reyes que traen la bendición a las casas de los devotos.

Luego de entregar alimentos y bebidas a los integrantes del atajo y a todas las personas que estaban presenciando el ensayo, el caporal Miguel, hijo de Amador Ballumbrosio, pidió a todos que guarden silencio. En ese momento se dirigió a una habitación y trajo las coronas para los negritos. Informó que antiguamente

los negritos usaban coronas todos los años, que esta tradición se perdió con el tiempo y que ese día las lucirían en el recorrido y festividades de adoración del Niño Jesús y la Virgen del Carmen (Diarios de campo, El Carmen 2017).

La primera vez que acompañé al atajo no fue posible contar con precisión el total de las músicas ensayadas, porque tuve dificultades para reconocer todo el repertorio, ya que los registros previamente recopilados por Tompkins (2011) y Vásquez (1982) no contenían todo el repertorio registrado, solo incluyó algunas transcripciones de la letra y pocas en notación musical.

En el ensayo, algunos de los miembros de la familia del atajo se quedaron afuera de la casa, mirando, tomando fotos, filmando con sus celulares. Estaban muy felices de que sus hijos participaran en el atajo. En la mayoría de los casos, la participación de los integrantes del atajo es intergeneracional, quiere decir que la tradición de participar permanece vigente, ya sea a través de la devoción al Niño Jesús o a la Virgen del Carmen. Al final del ensayo, los familiares esperaron, mientras se realiza el bautismo, un importante ritual de iniciación que forma parte de la configuración de los atajos, que a continuación describiré.

EL BAUTISMO

Día: sábado 23 de diciembre; hora: 23:30 p.m.

Ubicación: casa “Amador Ballumbrosio” El Carmen - Chincha (Perú).

El bautismo se realiza una vez finalizado el ensayo. Tiene lugar en la misma casa Ballumbrosio, en un lugar específico, al lado del pesebre. A través del bautismo, los integrantes del atajo son purificados, lo que les permite distribuir las bendiciones del Niño Jesús a los miembros de la comunidad durante sus peregrinaciones. Como me fue informado en varias instancias, el acto del bautismo tiene un poder transformador, de modificar la condición de moro, convirtiéndolo en cristiano. El único miembro que no se bautiza es el paraeto o viejito, que lleva una máscara de anciano o diablo y conserva la condición de moro durante toda la manifestación con el fin de ahuyentar a los malos espíritus que se encuentran alrededor, rondando al atajo.

Las dos veces que observé este ritual, la hora de inicio fue entre las 21:45 p.m. y las 22:00 p.m., el bautismo es parte del rito de paso para la admisión al atajo. Cada año, todos los miembros se bautizan sin importar el tiempo de permanencia y el papel que desempeñen en el atajo. Quien está a cargo del bautismo es el sacerdote, generalmente un caporal que puede ser designado como sacerdote por los líderes del atajo. El sacerdote simboliza un “comodín” que ridiculiza la religión católica. En los dos años, noté que el sacerdote vestía ropas y accesorios coloridos, lentes de sol neón, una sábana en la espalda usada como capa o túnica y un pañuelo usado con turbante.

En este ritual también participan los monaguillos, que son niños bailarines del atajo elegidos al azar, en 2017 se eligieron dos niños de aproximadamente nueve o diez años, que se reían todo el tiempo por las “ocurrencias” del sacerdote, quien hacía bromas sobre la gente que estaba siendo bautizada. Al año siguiente se eligieron tres monaguillos, dos niños y una niña de unos 12 años, también se reían, pero no tanto como los niños del año anterior, a pesar de las gracias del sacerdote.

Los monaguillos se colocaron al lado del sacerdote, uno a la derecha y otro a la izquierda, cada uno sosteniendo los objetos utilizados en el ritual. Uno de ellos sostiene una alcancía, donde las madrinas o padrinos ponen limosnas, las mismas que se usaban para parte de los gastos de la organización del atajo así como para la compra de alimentos y refrescos para quienes integran los atajos. En la otra mano sostienen un pequeño recipiente con sal. El otro monaguillo sostiene un vaso de agua bendita y una flor, la misma que se usará para verter “agua bendita” sobre cada bailarín cuando sea bautizado.

El proceso de bautismo se lleva a cabo al costado del pesebre. Los caporales o dueños de la casa colocan una manta en el piso para que los bailarines —o negritos— estén de rodillas frente al sacerdote para ser bautizados mientras los demás se quedan parados al lado de sus madrinas o padrinos, cerca del sacerdote esperando su turno para ser los siguientes, a veces hacen fila o simplemente esperan ser llamados, pero todos están muy cerca, presenciando el bautismo.

El ritual comienza cuando el sacerdote hace el llamado al bautismo y todos hacen fila. En ese momento da las instrucciones a las madrinas o padrinos, quienes están esperando al lado de los miembros para ser bautizados con un perfume y un pañuelo de bolsillo que se utilizará en el bautismo. La primera instrucción del sacerdote es poner el pañuelo en la cabeza del bailarín. Luego, el sacerdote le dice a la madrina o al padrino que tiene que elegir el nombre de una flor, independientemente del sexo del bailarín, para poder bautizarlo. Pide que le entreguen el perfume que se usa para verterlo sobre el bailarín, después de pronunciar el nombre de la flor. Luego, el sacerdote le da un poco de sal al miembro que se va a bautizar. En 2017 cada aspirante recibió una cucharada de sal, pero al año siguiente, el sacerdote usó solo sus dedos para dar la sal. Poco después sumergió la flor en agua bendita, la misma que sostenía el monaguillo. En el momento del bautismo, la madrina o el padrino pone dinero en una caja de limosna, luego el sacerdote suele hacer una “danza ritual”, zapateando y dice algunas frases que se remontan a las lenguas africanas y a la religión católica, haciendo una bendición. Finalmente, vierta un poco de perfume y agua bendita sobre el participante que se va a bautizar. De esta forma, el negrito está listo para integrar el atajo.

PREPARACIÓN Y PEREGRINACIÓN

Día: domingo 24 de diciembre; hora: 20:00 p.m.

Ubicación: casa “Amador Ballumbrosio” El Carmen - Chincha (Perú).

Al día siguiente, 24 de diciembre, los participantes del atajo son convocados a las 20:00 p.m. en la casa de Amador Ballumbrosio para prepararse y comenzar con el primer día de romería y la procesión de la Virgen del Carmen. La mayoría de los integrantes del atajo llegaban acompañados de alguno de los familiares, generalmente los niños, otros adolescentes llegaban junto con los hermanos menores para que pudieran ayudar con la preparación y terminar de vestirse en la casa. Las madres de los negritos, otros familiares y dueños de la casa trabajaron en conjunto para asegurarse de que todo estuviera listo, ayudando a colocar las bandas y coronas para la performance del día central, a la llegada del Niño Jesús.

Sin embargo, la preparación finalizó alrededor de las 20:50 p.m. de esta manera el atajo salió de la casa Ballumbrosio a las 21 horas para iniciar la romería que siguió por las calles principales de la comunidad El Carmen, por la plaza central y finalmente llegó a la iglesia. Paralelamente, en el distrito de El Carmen se realizó la procesión de la Virgen del Carmen, que también estuvo integrada por otras asociaciones performativas, como bandas, las pallas y otros conjuntos musicales de El Carmen.

Ninguna de estas asociaciones performativas dejó de tocar, a pesar de que hubo un encuentro y a menudo las canciones y los repertorios no coincidían. En algunos casos se observó que, cuando la procesión de la Virgen del Carmen se acercaba a los atajos, los músicos dejaban de cantar y seguían el ritmo de la música de la banda con las campanillas, hasta que la música de la Virgen del Carmen siguió su curso.

LLEGADA A LA IGLESIA Y ENCUENTRO

Día: domingo 24 de diciembre; hora: 23:55 p.m.

Ubicación: Iglesia El Carmen - Chincha (Perú).

Tras seguir el recorrido por las calles, los atajos se dirigieron a la iglesia del Carmen, que se encuentra en el centro de la ciudad. Al llegar a la iglesia, noté que todos los atajos, el grupo de pallas y la banda estaban bailando y tocando simultáneamente, esperando la llegada y entrada de la Virgen del Carmen en la iglesia.

A las 11 de la noche, el anda de la Virgen del Carmen es colocado al interior de la iglesia para dar inicio a la misa, que finaliza a las 11:45 de la noche, durante todo este tiempo los atajos están fuera de la iglesia en la puerta principal, algunos aprovechan este tiempo para descansar un poco en las escaleras de la iglesia hasta que suenen las campanas a la medianoche. En ese momento, los integrantes de los atajos se felicitan y continúan bailando y cantando, esta vez celebrando la llegada del Niño Jesús. En esta parte de la peregrinación el atajo tiene un repertorio específico, que suele contener una línea melódica igual a las demás músicas.

El atajo sigue danzando y cantando por las calles, siguiendo la ruta de peregrinaje hasta llegar a la casa de Ballumbrosio. Una vez allí, los caporales y la mayoralá reúnen a todos los integrantes para hacer algunas apreciaciones y corregir algunos aspectos del recorrido ya realizado, como pedirles que canten más fuerte y tengan más concentración y devoción para bailar al Niño Jesús y a la Virgen del Carmen, también dan las indicaciones para el siguiente recorrido.

Como fue mencionado anteriormente, el repertorio del Atajo de Negritos se divide principalmente en dos partes, el repertorio específico para el Niño Jesús y el repertorio para la Virgen del Carmen. En esta peregrinación se aprecia el repertorio para el niño Jesús, el cual está constituido por danzas cuyos textos tratan específicamente de la adoración del Niño Jesús, dando la bienvenida al recién nacido y celebrando su llegada. El repertorio es previamente escogido por los caporales y violinistas con bastante anticipación. Generalmente ocurre en el mes de octubre, en el que se realizan los ensayos y preparativos antes de la performance. Este repertorio específico es denominado "Arrullamiento", el cual contiene cuatro danzas diferentes: "Arrullamiento", "El Divino"; "La Llegada del Rey" y "Hoy cantemos hoy bailemos". Cada música se interpreta según el momento de la performance, por ejemplo, cuando cargan al Niño Jesús en las peregrinaciones o cuando el Niño Jesús es homenajeado.

La temática de este repertorio también se refleja en las coreografías, ya que muchos de los movimientos corporales realizados están relacionados con la adoración del Niño Jesús, como es el caso de la danza "Arrullamiento", en la que observamos que no hay zapateo, el ritmo de la danza cambia de acuerdo con el toque de las campanas. El tempo al inicio de la danza es más lento, además, los integrantes del atajo se agrupan en cinco o seis y entrelazan los látigos. De este modo, forman una pequeña base donde se coloca el Niño Jesús. Cada grupo del atajo tiene aproximadamente dos minutos para cargar al Niño Jesús de esta manera durante el baile. Un elemento de la coreografía consiste en que cada grupo camine en sentido contrario a las agujas del reloj, cargando al Niño Jesús sobre sus látigos, hasta que el texto de la canción comienza a referirse a la adoración del Niño Jesús y la bendición de la Virgen María. En ese momento los miembros del atajo se postran y se arrodillan por un intervalo de tiempo.

Arrullamiento

*A tus pies postrados todos nos rendimos,
A tus pies postrados todos nos rendimos,*

*Para que nos bendiga la Virgen María
Para que nos bendiga la Virgen María.*

Luego de esta parte de la coreografía, los caporales aceleran

el tempo, tocando las campanas más rápido, el texto también cambia y comienza el zapateo.

PEREGRINACIÓN EN LAS CASAS DE LOS DEVOTOS

Día: Lunes 25 de diciembre; hora: 22:00 p.m.

Ubicación: El Carmen - Chincha (Perú).

Al día siguiente, 25 de diciembre, se convoca a los integrantes del atajo para que lleguen a la casa Ballumbrosio a las 10 a.m., para realizar las visitas a las casas de los devotos, tanto en El Carmen como en localidades vecinas como Guayabo, San José y San Regis. El punto de partida y llegada de los atajos es siempre la casa Ballumbrosio. Para realizar traslados a localidades cercanas, la familia Ballumbrosio cuenta con una camioneta, otros carros de los padrinos y amigos de la familia, los cuales se ponen a disposición del atajo para movilizar a los integrantes sin transporte propio, como en el traslado entre Guayabo y la hacienda San José, el cual acompañé.

La estructura de las visitas a las casas de los devotos sigue un patrón muy similar, pero la letra de las canciones cantadas cambia según el dueño de la casa y las situaciones particulares que ocurren en el lugar. La estructura de las peregrinaciones es la siguiente: el atajo entra cantando y bailando en las casas de los devotos, permaneciendo cerca del pesebre, después de la performance, cada dueño de casa ofrece bebidas y comidas, finalmente cantan un agradecimiento y por consecuencia la letra es remplazada según el nombre del dueño de la casa y también la comida que ofrecen al atajo.

El primer lugar a visitar fue la iglesia de Guayabo, ubicada a diez minutos en carro de El Carmen. Tenía curiosidad por saber por qué el atajo inició la peregrinación en esta iglesia, ya que me habían informado que ningún atajo puede entrar a la iglesia. Según los caporales, esta iglesia era muy querida por el señor Amador Ballumbrosio y se le permitió ir allí y cantar para el Niño Jesús. Entraron a la iglesia de Guayabo alrededor de las 11:45 a.m. y estuvieron danzando y cantando hasta las 12:15 p.m.

El repertorio ejecutado en las peregrinaciones de las casas también se distingue entre las casas que visitan. En el caso de la iglesia no predominó el repertorio de zapateo, pero al final de cada visita, sea cual fuera, siempre cantan la misma canción, agradeciendo al dueño de la casa por ofrecer refrescos, bebidas, sándwiches o incluso el almuerzo.

*Luzmila que bien ha quedado, ay Luzmila
Luzmila que bien ha quedado,
Gaseocita rica nos ha regalao,
Luzmila que bien ha quedado, ay Luzmila
Luzmila que bien ha quedado,
Gaseocita rica nos ha regalao,
Lalalalailalala ...*

En este recorrido fueron visitados la iglesia de Guayabo, cuatro casas y un restaurante, que es representativo de la localidad, muchos turistas estaban allí. La última casa que se visitó fue la de uno de los caporales, hijo de Amador Ballumbrosio, quien está a cargo del Centro Cultural Amador Ballumbrosio que se encuentra en construcción. Ellos ofrecieron a los integrantes del atajo bebidas achocolatadas y un mini panetón para cada uno. El tiempo de visita en esta casa y en el Centro Cultural fue de aproximadamente 45 minutos, ya que el atajo bailó y cantó en varios lugares del centro cultural, incluso en algunas partes que aún estaban en construcción, ya que el atajo bendice a las personas y casas de los devotos. Es por eso que el tiempo de viaje en este lugar fue más largo en comparación con otras casas, que fue de aproximadamente 20 minutos.

ROMERÍA EN EL CEMENTERIO

Día: martes 26 de diciembre; hora: 22:00 p.m.

Ubicación: cementerio del Carmen

En este recorrido, que inició el 26 de diciembre de 2018, los miembros del atajo fueron convocados a las 11 de la mañana. En esta ocasión el atajo se dividió en dos grupos, un grupo formado por niños, adolescentes y comandado por un adulto, el violinista Chebo Ballumbrosio, y otro formado predominantemente por caporales. Chebo explicó un poco el por qué de esta división y la distinción que existe en estos dos grupos de atajos y peregrinaciones respectivas. La peregrinación de los niños se diferencia del otro grupo, ya que aporta una narrativa significativa para celebrar la vida, la fiesta de los niños, según el informe de los caporales, es:

El atajo infantil estaba compuesto por 15 niños y niñas, correspondientes a un rango de edad de 5 a 12 años. Se dirigieron al pueblo de Hoja Redonda, a 10 minutos de El Carmen. Lamentablemente, no pude seguir el recorrido de este grupo porque ya había planeado acompañar al grupo del atajo que irá al cementerio.

El atajo de caporales tenía 15 caporales, entre jóvenes y adultos, liderados por caporales hijos de Amador. Fueron a la Romería al Cementerio para visitar y danzar en las tumbas de los antepasados, principalmente del patriarca Amador Ballumbrosio, fundador de este atajo. Esta peregrinación remite al pasado; celebra la muerte, los antepasados y mantiene la tradición. La performance contiene una estructura diferente a las visitas a las casas: el elemento de desafío está más presente, los bailarines zapatean cerca de la tumba de los antepasados que siguieron la tradición del atajo, cuentan historias y anécdotas sobre el señor Amador.

En el año anterior, hubo una diferencia considerable en la formación de los integrantes del atajo que realizó la romería al cementerio, debido

a que incluyó a algunos niños y adolescentes además de los adultos, entre ellos el caporal Menique de cinco años, el más joven del grupo que seguía la romería desde el principio a fin. Menique tuvo notoriedad en la performance, ya que bailó ante la tumba de Amador Ballumbrosio, siendo felicitado por los demás integrantes del atajo. Esto no sucedió en 2018, porque Menique y los demás niños, niñas y adolescentes participaron en el atajo infantil.

Las diferencias entre estos dos grupos, que realizan dos peregrinaciones distintas simultáneamente, están presentes no solo en la interpretación, sino también en la organización y configuración del musicar.

LA CELEBRACIÓN DE LA VIRGEN DEL CARMEN

Día: miércoles 27 de diciembre; Hora: de 10:00 a.m. a 2:00 p.m.

Lugar: Plaza de El Carmen

Esta peregrinación ocurrió el 27 de diciembre, es el día central de la manifestación, ya que se celebra el día de la Virgen del Carmen, que junto a la Navidad, es la fiesta más importante de El Carmen. En este día las actividades comienzan en la mañana y terminan alrededor de las dos de la mañana del día siguiente, por lo tanto, la performance que requiere mayor esfuerzo físico ya que dura aproximadamente dos horas y media y se desarrolla en la plaza central, un lugar abierto, sin techo, en una época en que la temperatura alcanza los 27 ° / 28 ° C.

El atajo es convocado al mediodía para que el grupo se prepare y se dirija a la Plaza del Carmen para el encuentro de los atajos que vienen de los pueblos vecinos, los cuales cantan y bailan simultáneamente en la plaza. Cuando todos los integrantes del atajo están listos, el recorrido comienza a las 13 horas, saliendo de la casa Ballumbrosio hacia la plaza. Bailan y cantan hasta las 3 de la tarde. En esta performance el atajo tiene que presentar el repertorio más ensayado y que contenga la coreografía más virtuosa, porque “competirá” con los demás atajos que también buscan mostrarse como los mejores. Estos otros atajos vienen con parte de las familias de los integrantes y muchos de ellos están apoyando al atajo al que pertenecen. La performance del atajo finaliza cuando los participantes regresan a la casa Ballumbrosio para descansar y participar de la fiesta en honor a la Virgen del Carmen.

Por la noche hay una fiesta organizada por la comunidad, la iglesia y el municipio, en la puerta de la iglesia donde actúan varios grupos, además de los atajos, mostrando otras danzas y manifestaciones afroperuanas, como festejo, landó bandas de música, presentaciones de grupos de música afroperuana contemporánea, entre otros. Todos estos grupos contribuyen para celebrar la llegada de la Virgen del Carmen a la iglesia.

Este repertorio se caracteriza por contener danzas con textos alusivos a la Virgen del Carmen, como: “Homenaje a la Virgen del Carmen”

y “Despedida de la Virgen del Carmen”. Cabe mencionar que ambas danzas corresponden a la misma secuencia melódica y pasos coreográficos, cambiando solo el texto. La diferencia corresponde al momento concreto que se realiza: la danza “Homenaje a la Virgen del Carmen” se realiza al inicio de la romería, cuando la Virgen es retirada de la iglesia del andar, para realizar las romerías en los próximos días, y la danza de la “Despedida de la Virgen del Carmen” se representa el 28 de diciembre al mediodía, cuando la santa es transportada a la iglesia, donde permanecerá hasta el próximo año. Este repertorio simboliza el inicio y el final del ciclo festivo de la Virgen del Carmen. A continuación, ofrecemos una transcripción de la melodía de este repertorio, en la primera línea de texto, parte de la primera estrofa de “Homenaje a la Virgen del Carmen” y en la segunda línea, la primera estrofa del texto de “Despedida de la Virgen del Carmen”.

HOMENAJE A LA VIRGEN DEL CARMEN E DESPEDIDA DE LA VIRGEN DEL CARMEN

Figura 1. Transcripción de la primera estrofa de las danzas “Homenaje a la Virgen del Carmen” y “Despedida de la Virgen del Carmen”, que son parte del repertorio del atajo de Negritos. Fuente: Investigación de campo en El Carmen 23/07/2018 (Transcripción de la autora).

EL DÍA DE REYES Y LA BEATA MELCHORITA EN GROCIO PRADO

Día: sábado 6 de enero; hora: 10:00 a-mm;

Lugar: Grocio Prado - Chincha

Tras las celebraciones del día de la Virgen del Carmen y el Niño Jesús, el atajo descansa hasta el Día de Reyes, el 6 de enero. Esta peregrinación comienza en un pueblo vecino, Grocio Prado-Chincha, donde se celebra en la misma fecha el nacimiento de la Beata Melchorita, religiosa franciscana, que nació en ese lugar. Según los testimonios de los residentes mayores, ella hizo y hace milagros, por eso mucha gente va a su casa a rezar y pedir milagros.

Ese día desde muy temprano mucha gente hace fila para llegar a la casa de Melchorita. El comercio ambulante crece de forma significativa, tanto que las calles se llenan de puestos de comida que impiden el acceso de los peatones, así como de otras personas que aprovechan para vender souvenirs con la foto de la beata. Al costado de la casa de Melchorita hay un recinto donde tradicionalmente todos los atajos del departamento de Chíncha bailarían y cantarían, es la mayor concentración de atajos, ya que los grupos provienen de todas las localidades del departamento de Chíncha, como Sunampe, Tambo de Mora, Alto Larán, Chíncha baja, alta, entre otros.

La diferencia entre las performance de los atajos de El Carmen y los de otros lugares fue evidente. Algunos atajos como el de Tambo de Mora, utilizaron una instrumentación diferente al de los atajos tradicionales de El Carmen, incluyendo un instrumento de percusión "ajeno" a la tradición atajo.

Muchos de los integrantes de otros atajos, como el atajo de la familia Córdoba Carazas de El Carmen, hasta los mismos integrantes del atajo de la familia Ballumbrosio, rechazaron esta propuesta, según ellos, el único "instrumento" de percusión y elemento rítmico dentro de la estructura e instrumentación de los atajos debe ser el zapateo y lo que estos otros atajos estaban haciendo era transformar la tradición a otra "más moderna" y para ellos eso era un sacrilegio.

Las performance realizadas en este contexto tuvieron un carácter más centrado en la performance presentacional, demostrando al público los pasos más virtuosos y coreografías más complejas, demarcando su territorio, legitimidad e identidad en la performance.

En esta peregrinación, el atajo Ballumbrosio es convocado a las 9:00 a.m. en la Casa Ballumbrosio para llegar a la localidad de Grocio Prado alrededor de las 9:45 a.m. e ir al recinto junto a la casa de la Beata Melchorita, donde otros atajos estaban esperando, haciendo fila para ingresar. Había un hombre en la puerta determinando el orden en el que debían entrar los atajos. El recinto es un espacio muy pequeño, con poca o casi ninguna ventilación y sin señales del límite de capacidad. De esta forma, las personas que ingresaron tuvieron que seguir esforzándose para conseguir un lugar donde observar los atajos. Me costó mucho entrar, además de encontrar un lugar seguro para filmar, por suerte entre tanta gente encontré a una conocida cultora afrodescendiente, amiga de los Ballumbrosio, Nachi Bustamante, quien me ayudó a encontrar un buen lugar para documentar el evento.

Los atajos tenían aproximadamente 15 minutos o menos para poder entrar y performar dentro del recinto. En el interior, no hubo un tiempo de espera prolongado para permanecer en silencio, ya que los atajos entraban y salían performando, era una performance tras otra. El atajo Ballumbrosio performó alrededor de las 10:30 a.m., antes de ellos performó el atajo de la familia Córdoba Carazas, también de El Carmen. Tras finalizar la performance del atajo Ballumbrosio, el grupo se dirigió a

la plaza de Grocio Prado para presentarse, performando aproximadamente una hora. Al final, mucha gente en la plaza estaba esperando para tomarse fotos con los hermanos Ballumbrosio. En la documentación realizada el año anterior, noté que en la plaza había reporteros y varios medios de comunicación haciendo entrevistas y filmando el atajo Ballumbrosio.

Luego de la performance, los integrantes del atajo fueron a almorzar a un restaurante frente a la plaza, que, según Chebo Ballumbrosio, es el lugar al que van todos los años porque a su padre Amador le gustaba ir allí. Luego del almuerzo, el atajo recorrió la Plaza de Chíncha y una vinícola cercana a El Carmen. Logré acompañar estos recorridos, pero luego supe que el atajo no descansó y estaban peregrinando en las casas de los devotos en El Carmen y alrededores hasta la noche. Aún quedaba la última peregrinación y una de las más importantes que representa el cierre del ciclo ritual, que describiré a continuación.

RITUAL DE CIERRE DEL CICLO: LA QUEMA DEL ALTAR

Día: domingo 7 de enero; **hora:** 1:00 p.m. **Ubicación:** El Carmen

Tras la peregrinación en la casa de los devotos en la localidad de El Carmen, el atajo se concentró en la casa Ballumbrosio a la medianoche para retirar el altar del pesebre y hacer la última peregrinación de todo el día. En esta peregrinación participaron varios turistas y familiares de los integrantes del atajo, debido al significado de este ritual que cierra el ciclo de toda la jornada. La peregrinación comenzó cuando los caporales, las madrinas y padrinos del atajo retiraron el altar que estaba al costado del pesebre en la casa Ballumbrosio para llevarlo a un lugar abierto y poder realizar el ritual de la Quema del Altar, así como los accesorios y vestimentas del atajo, como los chicotes que se usaban para sostener las campanas y bandas que formaban parte del vestuario de los integrantes del atajo.

Al final de la Quema del Altar y todos estos objetos, los integrantes del atajo y las personas que presenciaron la quema comenzaron a bailar, a tocar instrumentos de percusión como cajón, bongos y congas, además de cantar canciones de géneros afroperuanos, como el festejo. Este momento permitió una integración y participación del público que presencio el ritual. Está cargada de significados y simbolismos: por un lado, el ritual de la quema crea un espacio de integración de la comunidad; por otro, la Quema del Altar y de los objetos simbólicos permiten la renovación del ritual al año siguiente, cuando estos materiales se confeccionarán para la próxima jornada.

EL MUSICAR DEL ATAJO DE NEGRITOS: PROCESOS DE INTERACCIONES SOCIALES Y RITUALES

Esta investigación tuvo como objetivo documentar los atajos de negritos del Perú, que se concentran en la provincia de Chíncha.

La investigación se realizó en el distrito de El Carmen, localidad que desarrolló una tradición africana con características propias, específicas de la localidad, siendo que los participantes la ven como una manifestación afroandina, teniendo también influencia europea, ya que ocurre dentro de las festividades católicas.

La etnomusicología en el Perú se ha centrado en las manifestaciones culturales de los Andes, descuidando el legado africano. Este trabajo tiene como objetivo demostrar que hoy existe otro lado de la música peruana, que engloba el legado de los esclavizados, africanos traídos a la región durante el período colonial.

Dentro del atajo, existe una estructura jerárquica, la cual está marcada por varios factores: el parentesco, siendo que los hijos de Amador Ballumbrosio son los principales líderes del atajo; edad, siendo que integrantes mayores están generalmente entre los líderes; y habilidades performáticas, ya que los integrantes, particularmente virtuosos, pueden adquirir posiciones destacadas en el atajo aunque sean jóvenes y no formen parte de la familia Ballumbrosio. Este es, por ejemplo, el caso del niño caporal Menique, quien se hizo conocido por su zapateado virtuoso, que muestra su “alma de caporal”.

Se evidenció cómo toda la comunidad de El Carmen participa del musicar del evento, no restringiéndose solo a los integrantes del atajo. También incluye a miembros de la comunidad, como la hermandad del Carmen, que organiza el recorrido de la Virgen del Carmen, así como a las familias que reciben a la Virgen y los atajos en sus hogares. También alude al musicar de las costureras, que se encargan de confeccionar la vestimenta de los integrantes del atajo, así como de las bandas, que se hacen individualmente según el pedido del integrante del atajo, usualmente con detalles personalizados. Cabe señalar que el comercio ambulante aumenta considerablemente durante la época de las fiestas de El Carmen. De esta forma, los pobladores aumentan sus ingresos produciendo y vendiendo productos alimenticios, artesanías y alquilando habitaciones a los turistas.

Se relató el proceso ritual del atajo, el cual está compuesto por nueve momentos, desde el inicio del ciclo, en los ensayos y las preparaciones, hasta el final del cierre del ciclo en la Quema del Altar. Dentro del proceso de los nueve momentos, observamos cómo se desarrolló el musicar del atajo, que marca su propia identidad a través de la performance y por medio de los espacios en los que se desarrolla. Este aspecto se evidencia en algunas acciones específicas dentro del proceso: 1) La manifestación comienza y termina en la casa del patriarca Ballumbrosio; 2) Tiene carácter ritual y 3) El atajo ocupa espacios públicos y privados.

En relación al primer aspecto, observamos que el ciclo comienza en la casa Ballumbrosio en octubre con los ensayos y llega al final del ciclo en enero con la Quema del Altar, en el que los integrantes del atajo y otros participantes “externos” regresan a la casa Ballumbrosio para celebrar el final del proceso ritual. De este modo, entendemos que la casa Ballumbrosio tiene un valor significativo para el atajo. Así, este

sentimiento de pertenencia también se transmite a la comunidad y a los demás participantes “externos”.

En el segundo aspecto, se destaca cómo todo el proceso de manifestación del atajo tiene un carácter ritual, manifestándose en varios momentos, como el Bautismo, realizado en la casa Ballumbrosio luego del último Ensayo General. En este ritual, todos los miembros del atajo tienen que ser bautizados por el sacerdote, preparándose y purificándose para llevar las bendiciones a los hogares de los devotos. Asimismo, este es el ritual en el que los negritos pasan de ser moros para convertirse en cristianos. El único miembro que no se bautiza es el paraleta o viejito, que lleva una máscara de anciano o diablo y conserva la condición de moro durante toda la manifestación con el fin de ahuyentar a los malos espíritus que se encuentran alrededor del atajo.

Otro proceso ritual se evidencia en las visitas a las casa de los devotos, evento en el que las familias se organizan cada año y se preparan para la llegada del Niño Jesús y la Virgen, quienes traen sus bendiciones y prosperidad a la comunidad. En El Carmen se cree que los atajos, a través de sus cantos de adoración al Niño Jesús y a la Virgen, traen la bendición de los Reyes Magos. A través de sus peregrinaciones, los atajos conectan a las familias de los devotos, uniéndolos en una comunidad cristiana. Como sostiene Reily (2002), los académicos tienden a enfocar sus estudios en los aspectos públicos de las manifestaciones religiosas que involucran peregrinaciones de casa en casa, sin embargo, para las comunidades en cuestión, la atención se centra principalmente en las visitas donde son distribuidas las bendiciones sagradas.

En el tercer aspecto, señalamos que existe una distinción entre los espacios donde se desarrollan las performance del atajo, resaltando las diferencias entre las performance que ocurren en lugares públicos y en lugares privados, creando así diferentes significados. Por ejemplo, las performance en las plazas públicas, existe competitividad entre los atajos, por lo que cada grupo se esmera en realizar pasos y coreografías elaborados, algo que recibe menos atención en las visitas a las casas de los devotos, en el que el repertorio cambia y la performance adquiere un carácter fundamentalmente participativo. De esta forma, comprendemos que cada momento de la manifestación conlleva un significado, vinculado al lugar donde ocurre y las personas implicadas.

En el momento de la Romería al cementerio, se destacan varios aspectos, por ejemplo, la ruptura de la jerarquía en la performance, la celebración de la vida y la muerte, y el respeto y mantenimiento de la ancestralidad. El Día de la Virgen del Carmen es el día central de la manifestación, siendo una de las fiestas más importantes de El Carmen, que celebra a la patrona de la localidad. Este momento está fuertemente ligado al aspecto religioso-católico y consta de tres momentos que tienen lugar el mismo día: 1) La peregrinación y performance en la Plaza del Carmen; 2) La celebración de la fiesta central de la Virgen del Carmen; y 3) La peregrinación de la Virgen. Además del aspecto religioso, es evidente cómo se desarrollan las interacciones sociales que se dan entre

los participantes de los otros atajos, generando muchas veces rivalidades, competencias y la incorporación de nuevos lenguajes expresivos dentro de las coreografías y repertorio. Esta interacción permite el “intercambio inconsciente” de nuevos elementos performativos. De esta forma, desarrollan una “nueva forma” en la interpretación de las danzas. Esto se debe a que en esta performance los atajos cantan y bailan simultáneamente con otros atajos en la Plaza del Carmen.

Otro aspecto relevante que ocurre en la celebración de la fiesta central de la Virgen es el hecho de que, en un mismo escenario, se presentan agrupaciones musicales de diferentes géneros, desde la música tradicional afroperuana, como festejo y landó, hasta agrupaciones de jazz y música clásica, trayendo diferentes sonidos producidos por agrupaciones formadas por habitantes de El Carmen, habitantes de pueblos vecinos y de Lima, algo que no suele suceder en El Carmen.

La Quema del Altar es uno de los momentos más significativos del proceso ritual de los atajos, ya que representa el final del ciclo de la manifestación. Se trata de dos formas de demarcación de identidad dentro del atajo de la familia Ballumbrosio, las cuales no suceden en otros atajos: 1) La inclusión de “participantes externos”, entendiéndose como turistas; y 2) La inclusión de instrumentos musicales ajenos a la instrumentación original de los atajos. También trae un mensaje de unidad entre los miembros del atajo, los vecinos de la comunidad de El Carmen y los “participantes externos”; cabe recordar la importancia del turista en el crecimiento económico de El Carmen, que también repercute en el mantenimiento de la tradición y en el desarrollo económico de la comunidad en su conjunto. Con el final de la jornada, el atajo retoma géneros musicales afroperuanos no rituales, anunciando un regreso al universo cotidiano.

El atajo es intergeneracional, está relacionado con la religiosidad católica y, según las clasificaciones de Turino (2008), es performado de forma participativa. La performance es colectiva en todo su proceso y actualmente se mantiene vigente gracias a la comunidad. La mayoría de sus miembros están a cargo de su organización y financiamiento; la comunidad local participa directa o indirectamente en los rituales del atajo, de modo que todos son parte del musicar. Incluso entre los atajos hay grupos más presentacionales que performan en fechas no tradicionales y fuera del contexto ritual religioso, cambiando su propósito y consecuentemente convirtiéndose en performance presentacional, pero esto es más frecuente en las representaciones espectacularizadas que ocurren en teatros de Lima y en el exterior más que en El Carmen.

El elemento religioso ritualístico está muy presente en esta manifestación, ya que la Iglesia Católica juega un papel muy importante en la construcción de nuevas identidades americanas. En el Perú, las religiones africanas se complementaron con la religión católica, alcanzando así el sincretismo, reinterpretando, a través del culto a los santos, los rituales del catolicismo; había poca distinción entre lo sagrado y lo profano.

Los cantos tienen una estructura de preguntas y respuestas, esto refleja la jerarquía y los roles que juegan los integrantes más

experimentados, que en este caso serían los caporales o violinistas, en contraposición a los integrantes más jóvenes como los negritos. La danza y la música son cíclicas, compuestas por frases cortas y repetitivas. También se percibe que la música tiene elementos de la estética andina, lo cual se refleja en las sonoridades que produce el violín. Estos diversos elementos certifican los múltiples encuentros étnicos a lo largo del tiempo en la región, que involucran a europeos, africanos y poblaciones originarias.

El elemento africano se aprecia en las rítmicas utilizadas en el zapateo y en la tradición oral de los esclavos que perdura en el folclore, en el elemento andino de la sonoridad del violín y en las líneas melódicas de la voz, donde predomina el uso de la escala pentatónica, así como en la armonía del huayno, música andina.

Señalamos que aparte de la necesidad estética, con la danza de negritos se satisfacen necesidades de tipo social, estableciendo lazos entre los miembros del atajo, como entre los familiares de los mismos. Ya hemos visto que se establecen lazos de padrinazgo y compadrazgo que duran toda la vida. Asimismo, la identificación y solidaridad entre todos los participantes, ya sea miembros activos, familiares o gente del pueblo que participa dando apoyo moral o económico. Es de suma importancia considerar también la manera de producir esta danza, que es eminentemente colectiva en todo su proceso (Vásquez, 1982 p. 173).

Con este trabajo esperamos haber contribuido al estudio de la música tradicional de la costa peruana, así como a repensar otros posibles caminos para un estudio más detallado de las prácticas musicales afroperuanas en el contexto actual y las posibles relaciones y convergencias que suceden en el ámbito afrolatino.

Esta investigación abordó un estudio centrado en un grupo específico. A partir de esta investigación, se pueden pensar en articulaciones más amplias. Aún quedan por trabajar otros enfoques, que incluyen el estudio de las prácticas musicales de este atajo en relación a atajos de otras localidades y cómo esta tradición se vincula con las tradiciones afroperuanas, afroandinas y su vinculación con otras tradiciones afrolatinoamericanas.

BIBLIOGRAFÍA

CHOCANO, Rodrigo; Antonio Rodríguez

2013 *El hatajo para el niño: hatajos de negritos y pallitas del distrito de El Carmen*. Lima: Ministerio de Cultura.

CONNERTON, Paul.

1989 *How societies remember.* Cambridge: Cambridge University Press.

LUCAS, Glaura

2002 *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos arturos e Jatobá.* Belo Horizonte: Editoria UFMG.

REILY, Suzel

2002 *Voices of the magi: enchanted journeys in southeast Brazil.* University of Chicago Press.

REILY, Suzel; Hikiji, Rose; Toni, Flávia.

2016 *O musicar local – novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto Temático.* Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP.

SEEGER, Anthony

2015 *Porque cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico.* Cosac Naify.

1992 "Ethnography of music". In MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An introduction.* Londres, The Mac Millan Press.

SHELEMAY, Kay Kaufman

2011 "Musical communities: rethinking the collective in music". *Journal of the American Musicological Society*, v. 64, n. 2, p. 349-390.

SMALL, Christopher

1998 *Musicking: the meanings of performance an listening.* Wesley an University Press

TOMPKINS, William David

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú.* CEMDUC.

TURINO, Thomas

2008 *Music as social life: the politics of participation.* University of Chicago Press,

VÁSQUEZ, Rosa Elena

1982 *La práctica musical de la población negra en Perú: la danza de negritos de El Carmen.* La Habana: Casa de las Américas.

WENGER, Etienne

1998 *Communities of practice: Learning, meaning, and identity.* Cambridge University Press.

RACISMO HACIA LA POBLACIÓN AFROPERUANA VISTO DESDE PIAGET, PSICOLOGÍA COGNITIVA, FREUD Y JUNG

Linnet Ramos Padilla¹⁴⁶

El racismo es una ideología que configura las interacciones sociales donde un grupo domina los espacios de poder en base a “la idea delirante de que algunos pueblos están predestinados por el color de su piel, por su historia y hasta por sus genes a ocupar determinados puestos en la dirección del mundo” (Grossi, 2004, p. 430) generando así que se naturalice y se legitime una distribución de bienes acorde de la clasificación étnica o racial (Bruce, 2008). En este sentido, el racismo permite el establecimiento y perduración del *status quo* en base a la “raza” que, a pesar de que biológicamente no existe, su uso entre las personas perdura su existencia (Bruce, 2008; Grossi, 2004; Pascale, 2010; Callirgos, 1993). Dicho esto, en términos psicológicos, la impronta del uso de “razas” genera el mismo efecto en la realidad psíquica como si estas existieran en la realidad externa (Bruce, 2008).

Entonces, antes de su existencia verídica, se habla de la percepción de la raza como una construcción social que aglomera variables como etnia, educación, ocupación y nivel socioeconómico de una persona (Bruce, 2008; Callirgos, 1993). En base a esto, el racista, le concederá una posición a los sujetos según la raza que percibe; además, tendrá expectativas sobre ellos, opiniones y afectos intermediados por la clasificación racial. Así, en el entramado de relaciones modeladas por el sistémico discurso

¹⁴⁶ Estudiante de Psicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Al momento de la ponencia, era tesista, con una investigación sobre mujeres afroperuanas en una relación interracial, desde un enfoque psicoanalítico. Viene insertando, en el diálogo académico universitario, el tema del racismo hacia la población afroperuana, aspecto ampliamente invisibilizado en dicho contexto. Durante su pregrado ha investigado diversos aspectos de la población afroperuana y diseñado programas de intervención que aborden problemas particulares como la deserción escolar en adolescentes y la discriminación racial en espacios educativos. Actualmente se viene formando como arteterapeuta y espera ofrecer estas herramientas a favor del bienestar psicológico de la población afroperuana.

racista, se termina legitimando y sosteniendo la estructura del status quo. En otras palabras, este discurso "tiene el efecto de establecer, sostener y reforzar relaciones de poder opresivas... tiene un efecto de categorizar, colocar y discriminar entre ciertos grupos, siendo un discurso que justifica, sostiene y legitima practicas orientadas a mantener el poder y el dominio" (Wetherell y Potter citados en Grossi, 2004, p. 70).

En la sociedad peruana la clasificación racial se inculca en las personas desde niños y se interioriza como un discurso verdadero (Bruce, 2008). La población descendiente de los esclavizados africanos traídos al Perú sigue, desde antaño, sufriendo de racismo sistemático (GRADE, 2015) que se traduce en su falta de acceso a la educación, desventajas en el ámbito laboral frente a otros grupos étnico-raciales; y en estereotipos sobre ellos, burlas o comentarios racistas ampliamente difundidos (Benavides, Torero y Valdivia, 2006; Bruce, 2008; GRADE, 2015). En sociedades como la peruana, la cultura hegemónica es la eurocéntrica debido, en grandes rasgos, a la historia colonial (Manrique citado en Bruce, 2008; Bruce, 2008). A las personas afrodescendientes esto les afecta porque su cultura, en esta sociedad post colonial, está ligada a la exclusión social y pobreza (Leyton y Muñoz, 2016).

El racismo afecta a este grupo no solo en su relación con otros grupos étnico-raciales sino que en su relación consigo mismos, de manera que dificulta el bienestar psicológico de la persona (Pinedo, 2018; Carrillo y Carrillo, s.f; Carrillo, 2017) y su subjetividad (Fanon, 1973; Gil, 2010). El presente texto pretende aproximarse al tema del racismo hacia los afroperuanos. Se aporta con una perspectiva psicológica sobre el tema, a los amplios estudios ya realizados en muchas otras disciplinas. Con esto se busca un avance a la comprensión integral de una problemática psicosocial que tiene impacto sistemático a nivel intrapersonal, interpersonal y estructural en la sociedad peruana (Benavides et al, 2006).

Con dicho fin, se utilizará la teoría de la adquisición de conocimiento de Piaget y será complementada con la psicología cognitiva para explicar la formación de estructuras mentales que parecen convertir al racismo en un acto inevitable de perpetuar desde el punto de vista objetivista. Opuesto a esta aproximación, del lado subjetivista de las psicologías, el psicoanálisis de Freud y la psicología analítica de Jung permitirán analizar la vivencia del proceso de identificación de una persona alterado por una sociedad infectada de la ideología racista. En el primer caso se hablará del sujeto racista, en el segundo, se enfatizará en el sujeto racializado.

Desde el enfoque de la psicología de Piaget, un sujeto racista se habrá construido como tal debido a su interacción constante con y en una sociedad que es igualmente racista. En primer lugar, se debe considerar que la persona nace con procesos innatos de aprehensión del mundo, como son los reflejos y la percepción; de estos se valdrá para elaborar y complejizar sus estructuras mentales a medida que crece. No existe una realidad externa que exista independiente de la acción que la persona ejerza sobre ella, así como no existe una razón que se proyecte sobre la realidad y la construya en su totalidad. Más bien, lo que ocurre es una

interacción del humano con su realidad —apoyado por su inteligencia— lo que permite construir su conocimiento del mundo y adaptarse a él (Tortosa, 1998).

Para lograr este conocimiento, será necesario atravesar constantemente episodios de equilibrio entre lo que conoce y lo nuevo que su entorno le ofrece, a partir de reiterados ejercicios de asimilación y acomodación de la información en los esquemas mentales. Si un niño es socializado en entornos como la casa, el colegio y el barrio donde se maneja la ideología y práctica racista, se entiende que el niño, expuesto constantemente a esta información, asimile y acomode esta en sus esquemas mentales. En otras palabras, internalizará y normalizará las prácticas, mensajes, ideas, expresiones racistas, pues, se legitiman en su medio. Esto es lo que ocurre en sociedades como la peruana donde los niños son expuestos, desde muy temprano y por diversos medios (televisión, amigos, padres, familiares, etc.), a la práctica de clasificación racial que, además, está vinculada a percepciones socioeconómicas, estéticas y afectivas (Bruce, 2008).

Entonces, resulta pertinente citar como ejemplo el caso de Juan, quien, mirando la televisión, grita “negro bruto tenías que ser para fallar el penal” mientras su hijo de siete años está escuchándolo. Si bien es cierto, la expresión de Juan probablemente no cause mayor alteración en la formación de los esquemas mentales del niño, el peligro de asimilación y acomodación de esta información aparece si se toma en cuenta que expresiones de ofensa como esa, insultos, bromas, comentarios e imágenes desfavorables hacia la población afroperuana son comunes, socialmente aceptadas y pueden reproducirse en más de un espacio de socialización del niño. Con esto, aumenta la probabilidad de que aquellas representaciones negativas de los afroperuanos atraviesen, exitosas, el proceso de equilibración en los esquemas del niño, se aprendan, se naturalicen y perduren. Esto ocurre porque los esquemas de la persona socializada en un ambiente racista se estarían moldeando para aceptar información sobre la población afroperuana —predominantemente desfavorable—. Se asimilan experiencias —como el comentario de Juan— que además viene cargado de afectos negativos; y pasan a acomodarse entre los conocimientos que la persona tiene sobre los afrodescendientes.

En base a la teoría de Piaget se puede entender lo que comentaba Mandela sobre el tema del racismo: nadie nace odiando o amando a alguien; si se puede enseñar a odiar, también se puede enseñar a amar. Si no solo se difundieran las representaciones negativas de los afroperuanos sino las positivas, con el mismo ahínco, los esquemas mentales acogerían una diversidad de información que permitiría a la persona una construcción más fidedigna de la realidad (heterogénea, como es).

La anterior teoría se complementa con la psicología cognitiva. En base a este enfoque, se puede concebir que la práctica del racismo podría estar facilitada por procesos mentales que son inevitables y adaptativos (Grossi, 2004). Según la forma de trabajar del cerebro, este requiere de atajos procedimentales como parte de la economía cognitiva que permite

la supervivencia. Dentro de los procesos cognitivos están la categorización, el prejuicio y el estereotipo. Enmarcado en este enfoque, estos procesos pueden ser considerados como el origen del racismo.

Aquellos son necesarios, porque sería imposible para una persona atender a cada uno de los estímulos a los que continuamente se ve expuesta, mientras se desenvuelve e interactúa con su entorno (Allport citado en Grossi, 2004). La categorización es una herramienta cognitiva que permite la simplificación y ordenamiento de procesos y de juicios pre-establecidos (Tajfel y Turner citados en Pascale, 2010). Estas categorías abarcan contenidos emotivos e ideativos. Por eso es que, al categorizar a un grupo étnico-racial, por ejemplo, no solo se responde con una idea sobre su comportamiento (“los negros solo piensan hasta las doce”) sino que se adiciona un sentimiento (desagrado, desprecio, cólera, por ejemplo).

Los estereotipos son una representación mental simplificada de las características de alguna categoría social (Espinosa et al., 2007) que sirve para que el individuo explique y/o justifique su mundo (Prevert, Navarro y Bogalska-Martin, 2012). Una persona puede construir estereotipos raciales durante la socialización en espacios en los cuales proliferan prácticas y discursos racistas. Complementando con Piaget, los estereotipos serán asimilados y acomodados en los esquemas mentales de las personas. Así se construyen y naturalizan ideas sobre los afrodescendientes. Ejemplo de esto es que, en general, los afroperuanos son pensados como buenos bailarines y deportistas; o que una mujer afrodescendiente sea pensada automáticamente como buena cocinera, lavandera, niñera, trabajador domésticas u objeto de deseo sexual (CEDEMUNEP citado en GRADE, 2015).

Los estereotipos pueden llevar a los prejuicios: otro proceso cognitivo que simplifica el trabajo mental de respuesta a los estímulos; son el conjunto de valoraciones o actitudes negativas hacia una persona a raíz de su pertenencia a un grupo social (Espinoza et al., 2007). Por ejemplo, los peruanos anticipan que todos los afroperuanos se desenvuelven mejor bailando que como doctores o maestros (Sulmont, 2005) y los devalúan para el desempeño en profesiones que difieran del estereotipo. Otro ejemplo es que haya jóvenes universitarios que deciden no hacer grupos de trabajo con estudiantes afroperuanos porque prevén una insuficiente capacidad intelectual (Carrillo, 2017).

Como se puede ver, desde este enfoque, la categorización, los estereotipos y los prejuicios están en la base del comportamiento humano y refieren a la forma estructural de nuestro funcionamiento en el mundo. Sin embargo, los seres humanos tenemos cierta limitación en el procesamiento de la información. En ese sentido cabe resaltar que, además de lo señalado, el procesamiento de la información también puede facilitar la generación de ideas especialmente negativas sobre un grupo. Esto ocurre porque existen sesgos en los procesos cognitivos (Grossi, 2004) que no son advertibles para las personas, por ejemplo: asociación ilusoria, homogenización intracategorial y diferenciación intercategorial.

Lo primero se refiere a la tendencia de la mente a correlacionar fragmentos de información saliente para cada persona. Por ejemplo, si

nos enteramos que un crimen fue realizado por un hombre racializado como “negro”, podemos conectar los dos elementos (crimen y “negro”) en una supra-categoría, formando un estereotipo racista: los “negros” están ligados al crimen (Hamilton citado por Grossi, 2004). El segundo sesgo, homogenización intracategorial, se refiere al efecto de exagerar las características comunes que tienen los miembros del endogrupo –y positivarlas, generando un favoritismo endogrupal (Mummendey y Wenzel, 1999). El tercer sesgo, diferenciación intercategorial, es la exageración las características que diferencian el endogrupo del exogrupo. Cuando actúan los tres sesgos, se tiende a resaltar las características positivas del endogrupo y las negativas de los demás grupos. Así se crea y acentúa un espacio mental entre el valorado endogrupo y el pormenorizado exogrupo. Esto dificulta las interacciones intergrupales.

Tomando en cuenta la teoría del conocimiento de Piaget y los procesos cognitivos citados, incluyendo las limitaciones y sesgos, considero que sería muy pragmático justificar las prácticas y el discurso racista en la inevitabilidad del proceso cognitivo. Más bien, con esa idea clara, lo ideal sería realizar un trabajo de re-juicio, es decir, volver a pensar sobre los prejuicios y estereotipos automatizados que anidan en la mente, para prevenir su reproducción. En este proceso puede entrar a tallar como pieza clave la inteligencia de la que habla Piaget y el aprendizaje para modelar los propios esquemas pre-formados.

Del otro lado de la interacción se encuentra el sujeto racializado. A partir de las psicologías subjetivistas de Freud y Jung, a continuación, se explica cómo la vivencia del racismo en los implicados. Se enfatiza en que las prácticas y mensajes racistas no pasan desapercibidos en la interacción; más bien, perforan la psique y se almacenan en el sí mismo (Self), ya sea en su sombra o en su Súper yo.

Desde el psicoanálisis, la ideología del racismo estaría presente en el inconsciente de los discriminadores así como de los discriminados, lo que viene permitiendo un eficaz y mantenido control social (Bruce, 2008). Las personas que discriminan y la ideología racista, han modificado sus prácticas para pasar de ser explícito a ser un racismo encubierto o sutil (Ungaretti, Etchezahar y Simkin, 2012; Pascale, 2010; Grossi, 2004). Desde este enfoque, las prácticas racistas sutiles se revelan en manifestaciones explícitas de comportamiento que tienen su raíz en lo profundo del inconsciente (Ugaretti et al., 2012) y que encubren afectos negativos sobre los exogrupos (Bruce, 2008).

El inconsciente es un sistema dinámico que evoluciona; lleno de energía psíquica, actúa por debajo de la consciencia acarreando acciones sin que la persona advierta el porqué de sus decisiones (Tallaferro, 1957). Aquí se almacena aquello que es potencialmente amenazante para la consciencia. El inconsciente tiene contenidos y modos de actuar específicos. Dentro de los contenidos se encuentran los deseos e impulsos, las representaciones de objetos y eventos; y los equivalentes instintivos. Estos últimos son manifestaciones psíquicas externas de los instintos; son vividas como emociones y revelan lo que sucede en el inconsciente, según

Freud (Tallaferro, 1957). En la sociedad limeña, los comentarios y dichos populares como “negro corriendo es choro”, así como los estereotipos negativos sobre los/las afrodescendientes, pueden contribuir a generar estos equivalentes instintivos de rechazo y/ miedo hacia esta población.

Dentro de los modos de actuar del inconsciente se pueden destacar los mecanismos de proyección y desplazamiento en el caso del sujeto/a racializado/a. En ambos procesos, se trataría de un Yo que maniobra elementos amenazantes y potencialmente dolorosos asociados a la afrodescendencia, con el fin de protegerse y mantener su valía.

La proyección ocurre cuando la persona coloca partes del self en el exterior, en otra persona (Lemma, 2003). En el caso de una persona racializada como negra, podría darse lo siguiente: habiendo sido socializada en un entorno racista, —inconscientemente— considera inaceptable identificarse a sí misma como afrodescendiente, entonces, proyecta esta “cualidad” o característica en los otros, es decir, coloca e identifica la negritud o afrodescendencia en el exterior. Así, los demás son los afrodescendientes o negros/as, mas no ella. Con esto, su yo se ve protegido de la ansiedad de asumirse como afrodescendiente, cuestión que puede ser potencialmente dolorosa para el yo. En este punto, pueden surgir otras autoidentificaciones como la amigable categoría “mestizo”.

Complementariamente, en el caso de la persona racista, también se puede proyectar dicho afecto-cognición en otros para aminorar la ansiedad de ser y verse racista en un entorno donde ello no es abiertamente aceptable. Por ejemplo, puede surgir un comentario “yo no soy racista, en Estados Unidos son racistas”. Esto, en términos de defensas, deja entrever una dificultad para conectar con dicho elemento ideológico.

Retomando la aproximación a la vivencia de la población racializada, se torna relevante el segundo mecanismo mencionado líneas arriba: el desplazamiento. Entendido como el acto inconsciente de redirigir una emoción, impulso o conducta de un objeto a otro porque el objeto inicial origina mucha ansiedad o representa un peligro (Mc Williams, 2011); el objeto nuevo, en cambio, sí puede ser atacado o evitado. En ese caso, el mecanismo funcionaría de la siguiente manera: una persona afrodescendiente que, socializada en un ambiente racista ha internalizado el rechazo de los cuerpos negros, desplaza ese rechazo del sí mismo hacia los otros (que son igualmente afrodescendientes). Aquí, rechazar a los demás es un acto más llevadero que lidiar con el rechazo hacia el sí mismo, pues, esto resultaría demasiado amenazante y potencialmente aniquilador del yo. Uniendo los dos mecanismos mencionados, se podría delinear a una persona afrodescendiente que rechaza autoidentificarse como tal y, además, rechaza a quienes son, se ven o reconocen como tales. Complementariamente, se puede indicar que aquel rechazo de la identidad y de las personas del grupo afroperuano, también, pueden ser un método para sentirse a sí mismo superior “porque no se es eso detestable”.

Ahora, el desplazamiento también se puede presentar como el rechazo de una nimiedad aparentemente alejada del verdadero objeto

original de disgusto (Tallaferro, 1957). En el caso de una persona racista, este desplazamiento puede estar ocurriendo cuando un individuo manifiesta su rechazo o incomodidad hacia cierta característica específica presente en los afroperuanos, por ejemplo, su cabello crespo. Desde este punto de vista, podría evaluarse que su rechazo puntual, en realidad, estaría encubriendo un rechazo dirigido hacia el grupo étnico-racial afroperuano (producto de un inconsciente racista).

Adicionalmente, pueden ocurrir otros mecanismos. Por ejemplo, la negación del racismo. Frases como “yo no creo que exista el racismo porque...” o “no me afecta el racismo” permiten identificar y dar cuenta de la activación de mecanismos de defensa en las personas que viven o practican el racismo (Mc Williams, 2011). Igualmente, la racionalización, otra defensa, puede surgir en personas racializadas. Se puede presumir su activación cuando estas son víctimas de un evento angustiante (discriminación racial, por ejemplo), frente al cual reducen su ansiedad hallando una explicación o excusa racional amigable, que dé cuenta de una realidad que resultaría amenazante para el yo. En la persona racializada, los siguientes son ejemplos de racionalización en torno al racismo: “en este supermercado el vigilante siempre me sigue durante todo mi recorrido de compras hasta que llego a la caja; seguro que le parezco atractivo/a” o “en la calle siempre me preguntan cuál es mi nacionalidad, de qué país vengo; creo que tengo un fenotipo extranjero peculiar que todos reconocen en mí”.

Siguiendo el modelo estructural del aparato psíquico freudiano, también entra a tallar el Súper yo en la comprensión del racismo. El Súper yo es una instancia de la mente parcialmente inconsciente donde se albergan los mandatos sociales o “deberías” que buscan la adaptación social (Tallaferro, 1957). Esta se desarrolla a partir de la captación de estímulos visuales y auditivos. Entonces, en un Súper yo socializado en un entorno racista, estos “deberías” pueden estar ligados a mandatos sociales de adulación de lo blanco y/o rechazo de lo negro o afrodescendiente. Por ejemplo, entonces, se puede hablar de una mujer afrodescendiente que se desriza o lucea su cabello y devalúa a quienes no se lacean arguyendo que se les ve desordenadas. También puede ocurrir que las personas, siendo afrodescendientes, se propongan a ellos mismos “no vincularse entre negros” o reproduzcan el reconocido ideal de “mejorar la raza”. Expectativa que puede nacer en el entorno familiar (Carrillo, 2017), y ser insumo para la instauración del desagrado, desprecio y rechazo que el Súper Yo “debe tener” por las personas afrodescendientes.

A partir de esto también cabe mencionar que las expectativas y roles sociales calzan en el Súper yo como parte de aquello que debería ser. En la sociedad peruana, el-deber-ser está asociado al origen étnico-racial; en conjunción con una cultura de la no-movilidad social que las apoya. Aquí se augura que los afroperuanos sean ladrones o que estén vinculados a la delincuencia (Benavides, Torero, Valdivia, 2006). Así también se espera que sean buenos futbolistas o bailarines porque “llevan el ritmo en la sangre”; pero no que sean buenos médicos ni maestros (Sulmont, 2005). De esta

forma, el discurso racista encasilla los roles de los afroperuanos y los sitúa en una posición de poco prestigio.

Cualquier persona en esta sociedad puede haber internalizado estas expectativas, creando ideas sobre este grupo étnico-racial que lindan con la reproducción de imágenes racistas sobre los afrodescendientes y que lleva inconscientemente instauradas en el Súper yo. En medio del racismo sutil, como lo ve Bruce (p. 278), la persona no advierte la naturalización del mismo porque está instalado en el inconsciente. Así, parte de este problema es que los esquemas consolidados en el inconsciente no se rigen ni por la lógica ni por el tiempo y no son fácilmente accesibles, entonces, acompañan y perduran si no se lleva a cabo un proceso de introspección (Tallaferro, 1957).

Hasta aquí, se puede señalar que la socialización puede afectar los contenidos más inadvertidos de la psique, así como al conocimiento que construimos sobre el mundo. Ello ocurre porque las experiencias vividas no solo se condensan a través de procesos cognitivos sino que se pueden almacenar en el inconsciente como deseos, imágenes o impulsos desorganizados que permanecen allí en ausencia de cronología (Tallaferro, 1957). En este sentido, complementando la topografía psíquica y la teoría de la cognición, cabe resaltar que “una vez cristalizadas, las estructuras mentales persisten durante grandes periodos (...) tales estructuras tienen profundas raíces inconscientes. Resisten el desgaste y su ritmo de cambio es lento” (Hernández 2000 citado en Bruce, 2008, p. 39).

El último enfoque para tratar el racismo hacia los afrodescendientes es la psicología analítica de Jung que viene a complementar el enfoque subjetivista de la vivencia de este fenómeno. Para esto se toma en cuenta el proceso de individuación y el enfrentamiento con la sombra.

La sombra para Jung es un lado de la subjetividad que no se reconoce como propia. Sin embargo, el individuo debe buscar alcanzar esa mismidad, es decir, debe buscar el encuentro con sí mismo para alcanzar desarrollar su identidad única (al tiempo que se da cuenta que puede ser compartida por toda la humanidad). Es un proceso necesario, natural y espontáneo llamado principio de individuación. Según Jung, quien no logra abrazar la asombra de su subjetividad no logra la mismidad.

El primer encuentro con el lado en sombra es la desalienación parental que significa enfrentar y vencer a los “padres” o “mostros”. Para la comunidad afroperuana, estos son las normas sociales, estereotipos y discursos racistas que dictan que lo afrodescendiente es indeseado, desfavorable, negativo (delincuencia, inmoralidad, fealdad) y previamente establecido (bajo grado de escolaridad, bailarines, futbolistas, etc.). Una vez que el individuo se da cuenta de que estas normas sociales no son inquebrantables, le toca desalienarse de la persona con quien el Ego se había identificado: desvincularse de aquella construcción adaptativa a las normas del contexto; la “carta de presentación socialmente aceptable” que había construido. En este punto le toca mirarse al espejo, re-pensarse y re-construir su persona.

Lo siguiente es el enfrentamiento con la sombra. El encuentro del individuo con el personaje siniestro lo llevará a ver aquello que él rechazaba de sí mismo y, también, a darse cuenta que aquellas características no solo le afectan a él sino a un grupo más amplio de gente. Entonces, el/ la afrodescendiente en este momento se da cuenta que había estado despreciando su "negritud" manifestada en características propias y comunes a los afrodescendientes. En este momento el individuo tendrá la posibilidad de lograr el reconocimiento del personaje siniestro como parte constituyente del sí mismo y, eventualmente, la aceptación total de su identidad étnica en el camino a su mismidad. O, podrá luchar contra el personaje siniestro, lo que lo mantendría en un conflicto interno constante.

Con todo, se ha visto que, de un lado, los enfoques objetivistas de la psicología llevan a concluir que el racismo se sustenta en procesos cognitivos que son indispensables para la sobrevivencia humana, sin los cuales no podríamos procesar la información y adaptarnos al mundo. Aquí cabe recalcar la importancia de tomar este enfoque como punto de partida para la comprensión del fenómeno del racismo, mas no como una justificación para su perduración, desatención o inacción; pues, atenta contra el bienestar psicológico e integral de los implicados (Williams, Lawrence y Davis, 2019). De otro lado, los enfoques más subjetivistas permiten vislumbrar qué ocurre en el sujeto que padece racismo, donde la reproducción del sistema racializador se ve como una contundente manifestación de la socialización en entornos racistas. A menos, que ocurra, por ejemplo, un proceso de autoexploración y aceptación como el junguiano.

En conclusión, se puede delinear una explicación condensada sobre el fenómeno del racismo, a partir de la integración de los cuatro enfoques abordados en el texto.¹⁴⁷ En resumen, el origen de la reproducción del racismo puede estar en el procesamiento de la información, pues, al interactuar con el mundo teñido de racismo, se procesa esta información automáticamente; ella se almacena en el inconsciente donde se mantendrá rígida y exenta del paso del tiempo. Así, el inconsciente será fuente de comportamientos, pensamientos y afectos racistas inadvertidos. Sobre esta base, se puede entrever que el ejercicio de reflexión¹⁴⁸ y autoexploración pueden configurar herramientas de solución frente a la reproducción del racismo por parte del *uno* y del *otro*.

147 El artículo pretende ser una aproximación desde los pilares de cuatro perspectivas psicológicas; sin embargo, muchas otras teorías quedan por aplicar y analizar. En ese sentido, hago un llamado a utilizar la psicológica para entender procesos sociales de envergadura como son el racismo y la racialización. En esa línea, se puede rescatar el psicoanálisis relacional como una rama desde la cual, por ejemplo, se propone que existe el *duelo racial*: una propuesta por entender a profundidad la interacción entre la "blancura" y "negritud" presentes en una sociedad y cómo estas construcciones traen consecuencias interpersonales e intrapersonales.

148 Véase sobre el pensar y la reflexión contra la banalidad del mal en Hannah Arendt, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

ARENDT, H.

1995 El pensar y las reflexiones morales 1971. En F. Birulés (trad.) *Hannah Arendt. De la historia a la acción* (pp. 109 – 137). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

BENAVIDES, M., Torero, M., Valdivia, N.

2006 *Más allá de los promedios: afro descendientes en América Latina: pobreza, discriminación social e identidad: el caso de la población afrodescendiente en el Perú*. Washington, D.C.: World Bank.

BRUCE, J.

2008 *Nos habíamos choleado tanto. Psicoanálisis y racismo*. Lima: Universidad San Martín de Porres

CARRILLO, M.

2017 *Rostros de violencia, rostros de poder*. LUNDU

CARRILLO, M. y Carrillo, S.

(s.f) *Diagnóstico sobre la problemática de género y la situación de las mujeres afrodescendientes en el Perú*. Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. http://www.mimp.gob.pe/files/direcciones/dgignd/documentos/diagnostico_problemativa_mujeres_afrodescendientes.pdf

CALLIRGOS, J.

1993 *El racismo: la cuestión del otro (y de uno)*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

ESPINOSA, A.; Calderón-Prada, A., Burga, G. y Güímac, J.

2007 "Estereotipos, prejuicios y exclusión social en un país multiétnico: el caso peruano". *Revista de Psicología* (Lima), 25(2), 295-338.

ESPINOSA, A. y Cueto, R.

2014 "Estereotipos raciales, racismo y discriminación en América Latina". En: E. Zubieta, J.F. Valencia & Delfino, G. (Coords). *Psicología social y política. Procesos teóricos y estudios aplicados* (pp. 431-442). EUDEB. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/psicologia/article/view/1415/1365>

FANON, F.

1973 [1952] *Piel negra máscaras blancas*. Instituto del Libro.

GIL, F.

2010 *Vivir en un mundo de 'blancos'. Experiencias, reflexiones y representaciones de 'raza' y clase de personas negras de sectores medios en Bogotá D.C.* Tesis para Magister. Universidad Nacional de Colombia.

GRADE

2015 *Estudio especializado sobre población afroperuana (EEPA)*. Lima: Ministerio de Cultura; GRADE. Recuperado de http://www.grade.org.pe/wp-content/uploads/LIBRO_EEPA_mincugrade.pdf

GROSSI, F.

2004 *Racismo, prejuicio y discriminación: una perspectiva psicosocial*. Universidad de Oviedo. Recuperado de <http://universidadabierta.org/descargas/jg2.pdf>

JACOBI, J.

1963 *La psicología de C.G.Jung*. Madrid: Espasa-Calpe.

LEMMA, A.

2003 *Introduction to the practice of psychoanalytic psychotherapy*. <http://www.al-edu.com/wp-content/uploads/2014/05/Lemma-Introduction-to-the-Practice-of-Psychoanalytic-Psychotherapy.pdf>

LEYTON NAVARRO, C., y Muñoz Arce, G.

2016 "Revisitando el concepto de exclusión social: su relevancia para las políticas contra la pobreza en América Latina". *Revista del CLAD Reforma y Democracia*, [65], pp. 39-68.

MC WILLIAMS, N.

2011 *Psychoanalytic Diagnosis*. Guilford Press. https://therapistuncensored.com/wp-content/uploads/2019/10/Psychoanalytic_Diagnosis_-_Nancy_McWilli.pdf

MUMMENDEY, A. y Wenzel, M.

1999 "Social discriminatios and tolerance in intergroup relations: reactions to intergroup difference". *Personality and Social Psychology Review*, 3[2], 158-174.

PASCALE, P.

2010 "Nuevas formas de racismo: estado de la cuestión en la psicología social del prejuicio". *Ciencias Psicológicas*, 4[1], 57-69. Recuperado en 19 de noviembre de 2017, de http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-42212010000100006&lng=es&tlng=es.

PINEDO, E.

2018 *Las heridas del racismo: efectos psicosociales de la discriminación racial en las personas afrodescendientes en América Latina*. Iberoamerica social.

SULMONT, D.

2005 *Encuesta sobre nacional sobre exclusión y discriminación social. Informe final de análisis de resultados*. Demus. <http://>

departamento.pucp.edu.pe/ciencias-sociales/files/2012/06/
Encuesta_discriminacionDavidSulmont.pdf

TALLAFERRO, A.

1957 *Curso básico de psicoanálisis*. Buenos Aires: Librería Jurídica de Valerio Abeledo

TORTOSA, F.

1998 *Una historia de la psicología moderna*. Madrid: McGraw- Hill. págs. 179-197

UNGARETTI, J., Etchezahar, E., y Simkin, H.

2012 El estudio del prejuicio desde una perspectiva psicológica: cuatro períodos históricoconceptuales para la comprensión del fenómeno. *Calidad de Vida y Salud*, 5(2). Recuperado de file:///C:/Users/José%20Miguel%20Vidal/Downloads/79-153-1-SM%20(1).pdf

TALLAFERRO, A.

1957 *Psiconología psicoanalítica – S. Freud*. En *Curso básico de psicoanálisis*. Buenos Aires: Librería Jurídica de Valerio Abeledo.

WILLIAMS, D., Lawrence, J. y Davis, B.

2019 *Racism and Health: Evidence and Needed Research*. *Annual Review of Public Health*, 40(1), 105-125. <https://doi.org/10.1146/annurev-publhealth-040218-043750>

QUE LAS VIDAS NEGRAS REALMENTE IMPORTEN

Luis Reyes¹⁴⁹

Desde su origen, el Perú, patria parida por las mentes de hombres blancos, ha sido un proyecto de nación inherentemente clasista, machista y racista, el cual ha buscado aniquilar de múltiples formas aquello que mal llamamos "diversidad cultural", digo que mal llamamos porque en el fondo más que de culturas, se tratan de Sistemas de Realidades de los Pueblos Originarios (incluyendo, por supuesto, a los Sistemas de Realidades de los Pueblos Afroperuanos).

Desde que el Perú fue malparido por estos hombres blancos y heteronormados, ellos, quienes dicen ser sus padres, nos han forzado, con violencia de todo tipo, a recrearnos a su imagen y semejanza. Nos han obligado, por lo tanto, a cercenar los lazos que establecemos con nuestros Sistemas de Realidades Originarios en los que hemos nacido. Se nos obliga a romper con nuestra matriz existencial para poder ser reconocidos, según ellos, en algún futuro más distante que el mismísimo paraíso cristiano, como sus iguales: hermanos, ciudadanos peruanos.

Pero todos aquí sabemos que mientras los blancos sigan siendo blancos (y aquí no hablo del color de piel sino del color del alma, es decir, de la blanquitud) aquellos que somos forzados a parecernos a ellos nunca lograremos cumplir con lo que nos fuerzan, *tornarnos blancos*, ya que sólo consiguen *tornarse blancos* quienes no son forzados. En el fondo, los blancos tampoco quieren que logremos *tornarnos blancos*; tan sólo quieren forzarnos a que suframos mientras lo intentamos para, al fin de cuentas, vernos fracasar.

Y el fracaso, los forzados, lo sentiremos de dos maneras: 1) *fracaso a través del doble-vínculo*: quienes somos forzados a vernos blancos fracasaremos en nuestros intentos ya que, a pesar de no ser tan indios, tan negros, tan cholos, como nuestros abuelos lo fueron, nosotros seguimos

149 Afroperuano, profesor auxiliar de la Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Doctorando del programa de antropología social del Museo Nacional de Brasil y miembro del Seminario de Estudios Afroperuanos de San Marcos y del Núcleo de Antropología Simétrica del Museo Nacional de Brasil.

lejos de *tornarnos blancos*, y 2) *fracaso a través de la desvinculación*: aquellos quienes tengan descendencia que consigan *tornarse blancos*, también fracasarán, porque para que sus hijos hayan sido tienen que olvidarse del vínculo que los conecta a ellos con nosotros y con las matrices ancestrales afroperuanas. Es un juego esquizofrénico pero es lo que la blanquitud nos fuerza a jugar si es que queremos ser sus hermanos: ciudadanos peruanos.

Con estos ojos de gente que ven más allá de los pieles, ojos que fueron enseñados a ver por mi abuela Reina Perez, descendiente de la línea de negros de los Donayre de Barrios Altos que posteriormente fueron llevados como amas de casa a la hacienda La Macacona en Ica, puedo notar, con suma tristeza y preocupación, que muchos de los cuerpos en los que se puede reconocer algún rastro de negrura y que son parte de la lucha antirracismo afroperuano, han sido capturados por la blanquitud, tornando a sus almas blancas.

Y es a través de esta blanqueamiento del alma de algunas de esas personas que dicen ser representante de los pueblos afroperuanos, por ejemplo, que “¡Las vidas negras importan!”, en el Perú, ha dejado de ser un bello aforismo y ha pasado a convertirse en un potentísimo *pharmakon*... una substancia que, de ser suministrada correctamente, puede curarnos o, de errar en la dosis, matarnos por envenenamiento.

EL ANTIRRACISMO COMO VENENO

Comúnmente, en nuestra lucha antirracista afroperuana, lo que más se discute sobre el racismo es su dimensión ideológica ejemplificada como las injurias, ya sea a través de palabras, acciones, o sutilezas, con las que se degrada y marginaliza a las personas fenotípicamente afroperuanas al mismo tiempo que se enaltece la figura de la blanquitud. Esta dimensión del racismo es la más mencionada ya que ha sido capturada por la blanquitud.

Se ha vuelto una causa *cool* y aceptada. Es decir, la blanquitud ha permitido que se hable de ella e, incluso, la apoya. Y que la blanquitud rapte causas nobles no es novedad. Podemos ver que los blancos, a pesar de haber sido quienes crearon la esclavitud, tal y como la conocemos actualmente en occidente, capturaron también la causa anti-esclavista. Es así que en el argot popular peruano, hasta ahora se celebra a Ramón Castilla como el gran libertador de los negros.

Algunos dirán, “pero Trump y Bolsonaro, y gran parte de los blancos en Brasil y Estados Unidos, no apoyan estas causas, por lo tanto, la blanquitud no ha capturado la lucha antirracista”. Pues yo estoy en desacuerdo con estas personas porque no considero que estos dos seres abominables, Bolsonaro y Trump, representen a la *blanquitud* a la que hago referencia, ya que esta siempre ha mostrado una cara “más humana”. Esto puede ser ejemplificado a través del caso de Hitler, quien a pesar de creer en la supremacía de la raza aria, fue aniquilado por la *blanquitud* “más

humana". Es esa misma blanquitud, sofisticada, inteligente y mutable, que hoy en día nos permite decir "que las vidas negras importan" e incluso aplaude cuando algunas personas de piel negra lo dicen.

Sin embargo, el racismo tiene muchas otras dimensiones que la *blanquitud* aún detesta que se mencionen y, por ello, son aún muy poco explicitadas. Y es acerca de estas otras dimensiones, sobre las cuales me gustaría hablar para que ustedes, nosotros, podamos experimentar el enojo de esa *blanquitud* que ahora no sólo reside bajo las pieles blancas sino también bajo las pieles negras. [Enojo que, como podrán ver ustedes, se mostrará a través de la censura o de la exclusión y marginación de pensamientos como este].

La dimensión del racismo a la que quiero referirme aquí es a la reducción de los Sistemas de Realidad de Matriz Africana a un mero asunto esencialista de raza o etnia. A la *blanquitud* ahora no le incomoda que nos llenemos la boca hablando de la importancia de los cuerpos negros ya que lo que realmente le importa es que nuestras almas sean o sufran por tornarse blancas. Los cuerpos negros importan, siempre y cuando estos incorporen las almas blancas (esto es, se negro pero ve al extranjero y compra los modos de existir de los blancos del norte). Es decir, para la blanquitud lo que realmente importa son las vidas blancas, incluso cuando estas se encuentren, en cuerpos negros. La blanquitud dejó de ser una *blanquitud (Fala)(bela)* (de habla bella) y se ha convertido en una *blanquitud (Bene)(ton) (bon ton, de élites)*.

Es así que, en algunos lugares como en el Perú, la blanquitud ha secuestrado las luchas antirracistas. Digo que aquí en el Perú ha sucedido esto porque los síntomas de esta captura son más que evidentes. Por ejemplo, en junio hemos visto cómo, después del asesinato de George Floyd, en el Perú empezaron a aparecer miles de *minions*, autómatas inconscientes, que solo repetían el soso guion "antirracista" escrito por la blanquitud. "Me solidarizo con los afroamericanos", escribían, "No hablemos, dejemos que los y las negras se expresen", decían, "#BlackOutTuesday" colocaban sus cuadritos negros en instagram, "Debemos darnos cuenta que en pleno siglo XXI aún hay gente que muere por su color de piel": repetían incesantemente, sin pensar, creando un generalizado sentimiento de compasión por los desdichados negros.

Así mismo, pudimos ver como la blanquitud, experta en asuntos de dominación, le ha dado voz propia a unas cuantas personas que juzga dignas de ser escuchadas, a quienes después de arrancarles de su matriz, más no de su color, les hace portavoces de la causa por ella capturada. *Minions* y portavoces continúan repitiendo sin pensar: "¡Las vidas negras importan!"; reduciendo a aquellos que, después de quinientos años, siguen luchando por liberarse a vacíos cuerpos negros, meras víctimas del racismo. A través de estas operaciones, la blanquitud crea la imagen de un pueblo negro desdichado que necesita ser compadecido por los *minions* y representado por los voceros y voceras que ella misma creó. Voceros que, como vemos, se han transformado en supuestas influencers o académicos de junio, o voceros que se encuentran a la cabeza de ONGs afroperuanas

con fines de lucro u organizaciones del Estado que, supuestamente, velan por las poblaciones afroperuanas.

Los *minions* y voceros tienen, además, unos secuaces a los que adoran: los y las vigilantes. Estos actúan como agentes policiales altamente coercitivos, cuya misión es reprimir a todos —familia y desconocidos— a través de la ridiculización y pasiva agresividad, actuando como una perenne mala conciencia. Los vigilantes, desde sus pedestales morales fabricados por ellos mismos, usando la madera de la blanquitud, reprimen violentamente a todo aquel que se desvíe de los artículos claramente estipulados en el código de moral y ética antirracista de la blanquitud que cargan bajo el brazo. Es así que, sin darse cuenta, pero con total convicción, los vigilantes terminan reprimiendo más a sus pueblos que a la propia blanquitud, la cual los ha secuestrado desde hace mucho tiempo.

“Black lives matter!”: repiten en inglés mientras explican, a pedido de la blanquitud o por gusto adquirido, todo lo relacionado a la agenda mediática: George Floyd, La Negrita, Datos del Censo etc. Vigilantes y voceros con sus pieles negras disfrazados de “representantes de una afroperuanidad homogénea” y “especialistas en el tema”, invisibilizan y reducen la ancestralidad de los pueblos de matriz africana y sus luchas a un asunto racial, mientras se llenan la boca dando recetas de cómo ser **verdaderamente** antirracista, cómo ser **verdaderamente** inclusivos, cómo interpelarse **verdaderamente** a uno mismo, etc. Y mientras esto sucede, los *minions* aplauden y replican lo dicho por voceros y vigilantes.

Este grupo de seres “bienintencionados” (*minions*, portavoces y vigilantes) hacen tanto ruido que terminan por ocupar casi todo el poco espacio de enunciación que la negritud ha conseguido arrebatarse a la blanquitud. Y, a pesar del ruido, dicen muy poco, porque al hablar simplemente responden a una serie de cuestiones que son del interés de la blanquitud. Es decir, su misión final, por la cual reciben su recompensa en forma de likes y reproducciones, es la de educar servilmente a la blanquitud, ya sea a través de la enseñanza o el policiamiento. Sin embargo, todo esto es una pantomima porque la blanquitud no tiene ningún interés en ser educada.

“¡Las vidas negras importan!”, cuando es enunciado desde la blanquitud, se torna en una pregunta retórica venenosa que parasita las fuerzas de los pueblos de matriz africana para, forzosamente, hacerlos protagonistas de su show mediático. La blanquitud, monstruoso sistema de realidad genocida y racista que desde hace más de quinientos años viene atormentándonos, aprovecha esto para borrarse de la foto. Y así, desde la blanquitud, “¡las vidas negras importan!” termina por convertirse en una condescendiente lucha “en favor” de los desgraciados cuerpos negros.

Lucha que al ser capturada ha perdido casi toda su fuerza vital, ya que mientras los portavoces y vigilantes, siguen cultivando egocéntricamente su figura mediática, los sabios y sabias de los pueblos de matriz africana en el Perú siguen sin ser reconocidos, ni por el Estado ni por nosotros, sus nietos o sobrinos. Portavoces y vigilantes que son productos de esa blanquitud que opera en el sentido polarmente opuesto a la propuesta revolucionaria de Frantz Fanon. Esto es, mientras Fanon nos muestra

como liberar nuestras identidades negras históricamente apresadas detrás de las máscaras blancas, la blanquitud produce el movimiento inverso: fortalece la identidad blanca encapsulándola repentinamente detrás de máscaras negras.

Es por ello que, además de seguir hablando y luchando contra la dimensión del racismo que ha sido aceptada y capturada por la blanquitud, esto es, el racismo como ideología que oprime y violenta a las personas de pieles más oscuras, es importante no perder de vista y batallar contra esta otra dimensión: el racismo como embrujo que secuestra las almas negras y las torna blancas, embutiendo en ellas dinámicas propias de la blanquitud como: 1) **el individualismo extremo** (que nos lleva a desesperarnos por aparecer delante de las cámaras hablando en nombre de personas que ni conocemos), 2) **la corrupción** (reflejado en las organizaciones dirigidas por padres, hijos, parejas de los hijos, que dan limosnas a los supuestos beneficiarios de sus proyectos mientras se quedan con gran parte del dinero y de las becas para estudiar en el extranjero), 3) **al clientelismo**, (repartir ayuda a sólo aquellos que están apuntados en el teléfono de los directores y directoras de las ONG's afros), 4) **el paternalismo limeño** (que sólo visita otras regiones para tomarse fotos con los negros chacrerros), 5) **al espíritu machista** (que ningunea el arduo trabajo de las hermanas mujeres, hermanos que trabajan con masculinidades diversas, y les hermanes de la comunidad LGBTIQ, haciendo especial énfasis en la lucha diaria por resistir y existir de las hermanas trans afroperuanas), etc.

EL ANTIRRACISMO Y EL RACIALISMO

Una segunda dimensión del racismo que debe ser problematizado es la que denomino como el *anti-racismo mal colocado*. Los ejemplos más conocidos de este tipo de dimensión racista son frases como "las razas no existen", "solo hay una raza y es la raza humana", "yo no soy racista por eso no me gusta hablar de razas", o "yo no veo color".

A este tipo de argumentos lo he denominado como *antirracismo mal colocado* porque, aunque aparentemente anti-racistas, terminan por reificar el racismo en su forma más cruda. Y caen en esto porque *mal colocan* los campos racistas y racialistas. Como nos dice el antropólogo y pensador caboverdiano José Carlos dos Anjos, haciéndole un guiño al sociólogo estadounidense William Du Bois, "las personas pueden ser racistas sin ser racialistas así como pueden ser racialistas sin ser racistas". El problema es que, en la contemporaneidad, y es por ello que lo llamo como un *antirracismo mal colocado*, pensamos que al hablar de racismo y de racialismo nos referimos al mismo fenómeno.

Por ello, es importante hacer la diferenciación entre estos dos términos. El racismo, en mayor o menor medida lo que quiere decir o abarcar es la previa división racial y posterior creación de una **jerarquía de razas** la cual tiene como pináculo a la blanquitud y como punto más bajo a lo negro e indígena.

El racismo, por su lado, nos propone, simplemente, aceptar que en la sociedad en la que vivimos existen las razas, no en las profundidades genéticas del ser sino en la exterioridad del fenotipo. Es decir, las razas existen, sí, no biológicamente, sino sociológicamente.

A partir de la diferenciación entre ambos términos, podemos entender que la mayoría de personas de las comunidades afroperuanas rurales, por ejemplo, son personas racistas, es decir que creen en la importancia de la "raza" como categoría que nos ayuda a explicar y entender la dinámica del mundo actual, pero no son necesariamente racistas, es decir, no colocan a estas en una única línea de progreso o desarrollo. Esto queda ejemplificado en una bella estrofa del decimista Zañero Juan Leiva Zambrano se nos dice:

*Por la sangre de mis venas
fluyen cuatro continentes
cuatro razas diferentes
Tres unidas por las penas
por grilletes y cadenas
pero la negra prefiero
porque quise y lo quiero
Soy chino, soy africano
europeo, americano
pero Zañero primero.*

Contrariamente, las personas que comentan en la calle o en Facebook, "yo no soy racista por eso no hablo de razas", o "solo tenemos una raza y es la raza humana", etc., son personas que están afirmándose como no-racialistas pero el que no sean racialistas, esto es, que no crean en la división del mundo en razas, no las exime de ser, en su día a día, bastante racistas. Mas bien, el no ser racialistas las coloca en un riesgo constante de ser racista ya que al no ver color, borran los quinientos años de explotaciones sufridas por los pueblos de matriz andina, amazónica y africana a manos de la blanquitud.

Aquellas personas que se enorgullecen de no ser racialistas, "de no ver la raza", son intrínsecamente racistas a pesar de que no se den cuenta de ello. Los no racialistas no saben que no saben que son racistas. Por eso su racismo es crudo y naturalizado. No creen en políticas de cuotas para que las y los afroperuanos accedan a la universidad, para que accedan a prácticas de salud diferenciadas, que las mujeres afroperuanas sean beneficiarias de políticas específicas o que los pueblos afroperuanos tengan acceso a su tierra ancestral. A estos racistas no-racialistas, les ofusca esta idea porque, desde su punto de vista los afroperuanos no deberíamos recibir un trato especial porque, según dicen, todos somos iguales... pero lo que realmente quieren decirnos es que los afroperuanos no merecemos recibir un trato especial porque somos negros y, como negros, no nos corresponde recibir consideraciones.

Por ello, les digo a los que se enorgullecen de no ser racialistas porque piensan que automáticamente los hace no-racista, ¡no es suficiente! Como nos dice Victoria Santa Cruz: “Que no me diga nadie que no es racista antes de serlo, hay que serlo primero. Pero no debemos quedarnos ahí”. Es así que a los antirracialistas les aviso que para no ser racista necesitamos de dos cosas que, estoy seguro, para ellos serán contra-intuitivas: 1) Ser racialista, y 2) ser antirracista.

CONCLUSIÓN

Y en medio de este ambiente social virulento es como nos agarró el virus biológico, en un fuego cruzado entre una sociedad peruana conformada por una mayoría de racistas antirracialistas y los voceros y vigilantes de pieles negras y almas blancas. El resultado, la gente de los pueblos de matriz africana asentados en el Perú sigue jodida, el Estado los desconoce, el agronegocio les quita su agua y les seca su tierra, han perdidos empleos, no pueden vender sus dulces ni comida, y las canastas de ayuda solo se reparten en Lima. En esta ponencia sólo me enfoqué en el lado venenoso del pharmakon, el lado medicinal no soy yo quien tiene que mostrárselos. Una vez que pase todo esto, vuelvan a sus pueblos, conversen con los viejos, sin cámaras de por medio y si no eres afro, igual ve a aprender, con respeto, siempre con respeto.

PERÚ Y SU IDENTIDAD NACIONAL: UN ANÁLISIS SOBRE LA INVISIBILIDAD DEL AFRODESCENDIENTE EN UN PAÍS MULTIÉTNICO

Sara Ruth Talledo Hernández¹⁵⁰

RESUMEN

El interés en afrontar este argumento nace de la necesidad de resaltar las causas de las problemáticas sociales de la minoría afroperuana para individuar soluciones. En lo específico, se trata de problemáticas relacionadas con el sentido de pertenencia a una sociedad multiétnica, que, como ya he mencionado, en realidad no actúa como tal. De hecho, esto refleja una situación paradójica ya que, en efecto, el Perú es un país de todas las sangres, pero se omite a reconocer tal condición. Así pues, el estudio de tipo documental y descriptivo se focalizará en el análisis de las causas y consecuencias de dicha omisión, y su incidencia en el pueblo afro.

PALABRAS CLAVES

Identidad nacional, raza, multiétnico, pigmentocracia¹⁵¹, afrodescendencia.

150 Peruana y afrodescendiente, con estudios universitarios en la Universidad Roma Tre, de Roma. Máster en Lengua, Literatura y Traducción por la misma universidad; se ha desempeñado como docente de lengua española en el Instituto Cervantes de Roma, en la universidad L.U.I.S.S. Guido Carli de Roma y en colegios estatales de la misma ciudad. Ha publicado varios artículos sobre lengua, literatura, cultura y afrodescendencia en revistas literarias y culturales de Perú e Italia. Cursa actualmente un Doctorado en Literatura Comparada sobre José María Arguedas en la Universidad de Alcalá, Madrid, España.

151 Concepto de uso académico acuñado por el fisiólogo chileno Alejandro Lipstchutz para explicar la estratificación social colonial basada en la vinculación del poder con la pigmentación de la piel; relación establecida con el objetivo de legitimar el dominio de gente de tez clara sobre gente de tez oscura.

INTRODUCCIÓN

Luego de la llegada de Cristóbal Colón a América, el continente dejó de ser un territorio habitado por amerindios para convertirse en el hogar de millones de personas que, uniéndose entre sí, dieron lugar a la formación de sociedades multiétnicas. Diferentemente de lo sucedido en tierras de dominio inglés, holandés y francés, estas sociedades surgieron con fuerza mayormente en zonas conquistadas por las coronas española y portuguesa, es decir, en Hispanoamérica y en Brasil. Es así como el encuentro de europeos, nativos americanos y africanos, primero; sumados a los asiáticos siglos después, diera origen a un Perú multiétnico.

Respecto de los afrodescendientes, grupo tratado en el presente estudio, como es sabido, el porcentaje del mismo en el Perú es reducido formando parte de la minoría poblacional con el 3.6 % de habitantes por un total de 32'625,948 de peruanos.¹⁵² Dicho esto, si bien en el ámbito religioso hay presencia afrodescendiente,¹⁵³ el literario no está exento de ello —sus figuras representativas son estudiadas en cursos de literatura: Ricardo Palma, Nicomedes Santa Cruz y Victoria Santa Cruz—, así como tampoco el musical, el histórico y el artístico, como es el caso de Pancho Fierro, entre otros. Normalmente la mayoría de estos personajes son poco conocidos, ya que son presentados ocasionalmente en programas culturales televisivos de poca difusión. De esta forma, para la gran mayoría de peruanos los únicos afrodescendientes, cuyo origen es evidente por su color de piel o su fenotipo, son deportistas, cantantes o bailarines.

Acorde con estudios realizados, el reconocimiento del pueblo afro como grupo que compone la sociedad multiétnica peruana, deja mucho que desear ya que de facto este es ignorado. Así lo demuestran estudios del Ministerio de Cultura realizados en 2018, los cuales revelan que el 64% de la población afroperuana pertenece a los dos últimos niveles figurados en la escala del NSE —Nivel Socio Económico—; es decir, en los niveles que van de A a E esta se encuentra en D y E. En efecto, personas encuestadas en las distintas regiones analizadas sostienen que su situación económica es deplorable, así como deplorable es la discriminación de las cuales son víctimas en esta autodefinida sociedad heterogénea.

AFRODESCENDENCIA EN EL MARCO INSTITUCIONAL

1. A propósito de la situación económica de los afrodescendientes en las diferentes regiones del país, urbanos o de zonas que presentan muy bajos niveles de desarrollo, en la publicación del proyecto regional "Población afrodescendiente de América Latina II" se afirma lo siguiente:

¹⁵² Datos extraídos del Instituto Nacional de Estadística e Informática.

¹⁵³ En este ámbito son conocidos el santo San Martín de Porres y el señor de los temblores, el Cristo Negro cuya imagen fue hecha en Cusco en reemplazo a la enviada por el rey Felipe II a principios del siglo XVII y que se extravió durante la travesía atlántica.

[...] la escasez o la ausencia de trabajo bien remunerado, la baja calificación profesional de la mayoría de los participantes entrevistados, la sostenida tendencia al alza del costo de vida y la competencia generada por la importación de productos configuran un contexto en el cual los afroperuanos se consideran así mismos pobres desde el punto de vista económico, es decir, provistos de muy malos recursos para satisfacer sus necesidades personales y familiares (Miranda et al, 2013, p. 46).

Concerniente a lo citado sobre la escasez en el sector laboral, esta situación se presenta principalmente en áreas donde subsiste un bajo índice de desarrollo, o sea, en las regiones que se encuentran al norte y al sur de la región Lima. Así, estudios revelan que en las zonas urbanas un elevado porcentaje de hombres afrodescendientes trabajan ocupando puestos de menor envergadura en el sector edil, de la restauración, en seguridad, en el sector transporte y en la venta ambulante, entre otros empleos. En cuanto a las mujeres, estas, aparte de desempeñarse como amas de casa, trabajan mayormente como costureras, en el rubro de la estética, en la venta ambulatoria de alimentos y como cocineras. Esta información no implica que no haya profesionales egresados de universidades o institutos técnicos, pero el porcentaje es reducido. En cuanto a los afrodescendientes que no habitan en zonas urbanas, estos se dedican principalmente a la pesca, a trabajar la tierra, a la venta de productos alimenticios, a la construcción y al transporte. Las mujeres, en cambio, no solo se ocupan de su hogar, de trabajar en el campo y en el ámbito comercial, sino también cubren puestos formales como docentes, enfermeras y secretarías. En lo artístico, hay hombres y mujeres que destacan en la música y la danza (Miranda et al., 2013). Luego de la visita al Perú de expertos de las Naciones Unidas para analizar la situación de los afrodescendientes en el país, en una declaración hecha a los medios de comunicación aseveran que:

[...] la inversión pública en capital humano, investigación y desarrollo ha ignorado el capital que tiene la comunidad afroperuana en todos los niveles socioeconómicos y educativos, incluso ignorando a los investigadores que investigan estas realidades persistentes. Aún en períodos de crecimiento económico general en el Perú, se observó una disminución significativa de la situación socioeconómica de los afroperuanos.

Los empleadores del sector privado han aprovechado la desesperación de esas comunidades. Los afroperuanos denuncian la explotación por el sector privado y la falta de mecanismos para intervenir en las formas extremas de explotación por parte de los empleadores de la agroindustria (CEDET, 2020).

2. A la pregunta sobre qué tipo de discriminación ha experimentado alguna vez, el 28% de peruanos afirma que por el color de piel. En

dicho porcentaje se desconoce el número de respuestas dadas por afrodescendientes. A su vez el 60 % de los entrevistados «percibe que la población afroperuana es discriminada o muy discriminada, siendo las principales causas su color de piel, sus rasgos faciales o físicos y porque son asociados a la delincuencia». El mismo revela que los lugares donde hay mayor discriminación son: hospitales, postas médicas, comisarías municipalidades y colegios; así como centros de trabajo, transportes públicos y discotecas (Ministerio de Cultura, 2018). Del mismo modo, cuatro de diez peruanos al ver la televisión no se sienten representados.¹⁵⁴ Ahora bien, si la mayoría mestiza o indígena no se siente representada, ¿cuál podría ser el sentir del afroperuano al verse malamente figurado en el personaje Negro Mama de un programa cómico de televisión? En un artículo periodístico de la BBC este es descrito como «simiesco, estúpido y deshonesto» (Collyns, 2010). De hecho, en abril 2010 Frecuencia Latina, el canal que transmitía el programa *El especial del humor* donde aparecía el Negro Mama se vio obligado a retirar dicha figura del aire debido a la presión ejercida por la ONG Lundú Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos. Jorge Benavides era el actor que le daba vida al personaje pintado de negro con una nariz y una boca grande. Como sustento para lograr ser escuchada, la organización se avaló de la ley N° 27270 contra actos de discriminación. Otro aliciente fue la solicitud de perdón hecha por el presidente Alan García en 2009 hacia el pueblo afrodescendiente por los abusos, la discriminación y la exclusión padecida durante siglos. Pero hubo un público que se opuso al retiro del personaje del programa y que expresó su contrariedad de forma desagradable: mediante ataques racistas.¹⁵⁵ Así, Mónica Carrillo, fundadora de Lundú, no habría sido insultada solo por redes sociales, sino también personalmente, como se narra a continuación:

«No puedo caminar sola por la calle porque, por ejemplo, la última vez que lo hice me escupieron en la cara. Otra vez dos hombres me tocaron y en otra ocasión se me acercaron y me dijeron “mona, esclava, negra”» (Collyns, 2010).

154 Acorde a los datos del último censo del 2017 realizado en el Perú, las personas que se auto perciben blancas y afrodescendientes, entre otras, pertenecen a las minorías étnicas presente en el país. El primer grupo constituye el 5,9 % de la población nacional que, en cifras, correspondería a 1 millón 366 mil; por otro lado, el segundo grupo constituye el 3,6% cuyo equivalente en cifras es de 828 mil 841. Con referencia a la totalidad de la población, esta es de 31 millones 237 mil 385 de peruanos donde la mayoría es mestiza e indígena de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística e Informática (2018). Dicho esto, en resumidas cuentas, los cuatro de diez peruanos que según los datos relevados por el Ministerio de Cultura afirman no sentirse representados en televisión, de hecho, no pertenecen a la minoría blanca visto que es la que más figura en los medios de comunicación, y no solo en el más popular como lo es el televisivo. Concierne al mestizo, este también se siente representado. Con esta información a la base se puede deducir qué grupos son los excluidos del medio en cuestión, y cuando los incluyen es, casi siempre, para representarlos de forma burlesca y grotesca —un ejemplo de ello es el caso del personaje La paisana Jacinta—.

155 Si bien el 60% de peruanos es consciente de que en el país se discrimina a los afrodescendientes, solamente un 8% admite serlo y comportarse como tal (CEDET, 2020).

Con respecto a esta problemática, el grupo de trabajo de la ONU ha manifestado su preocupación sosteniendo que a pesar de las medidas legales y de inclusión adoptadas por el Estado peruano a lo largo del tiempo, esta persiste junto con la violación de los derechos humanos del pueblo afro. Como es sabido, no fue sino hasta el censo de 2017 que se incluyó la variable de autoidentificación étnica; año a partir del cual se adquiriría un mejor conocimiento sobre la situación concreta de la población afroperuana. En cuanto al tema relacionado con la justicia, su acceso a ella por parte de los afrodescendientes es preocupante debido a las dificultades económicas que presentan, a los prejuicios étnicos y de género que tienen que afrontar, así como la no presencia de instituciones estatales en zonas rurales. Esto puede ser definido como discriminación estructural, conjuntamente con la ausencia de puentes, calles, desagüe y centros de salud adecuados. Otro aspecto que se precisa señalar, es la falta de regularización de viviendas y tierras de cultivo ocupadas por generaciones por los afrodescendientes.

En relación con el acceso a una educación de calidad para el pueblo en mención, la desigualdad con respecto del resto es abismal. En zonas rurales de Ica, por ejemplo, hay universidades y escuelas cerradas por falta de insumos y de agua potable. En cuanto a las mujeres, estas «sufren de manera desproporcionada la falta de acceso a la educación y de altos niveles de analfabetismo. Además, el acceso de los afroperuanos a cualquier forma de educación superior es significativamente menor a la media nacional» (CEDET, 2020, pág. 5). Para terminar, siempre según la declaración de los expertos de las Naciones Unidas, el ámbito laboral de nivel académico no esta exento de discriminación dado que dicho sector tiende a favorecer a postulantes de tez blanca respecto de afrodescendientes aún poseyendo las mismas cualificaciones.

MARCO CONCEPTUAL: MULTIÉTNICIDAD, IDENTIDAD NACIONAL, RAZA, PIGMENTOCRACIA

Para comprender las posibles causas que han generado algunas de las situaciones planteadas en el punto uno, si no todas, en este párrafo se analizarán los elementos del marco conceptual arriba planteados. Para empezar, cuando se habla de sociedad multiétnica, por ende, se habla de identidad nacional, dado que ambos conceptos están vinculados. Tal como el historiador José de la Puente Candamo sostiene, la identidad nacional está presente en el peruano desde siempre; y existe en los ciudadanos nacidos, naturalizados, o que trabajan en el país. A decir del autor, a todos los mencionados les corresponde el mismo calificativo de “peruanos”. Afirma, también, que este gentilicio comprende una serie de elementos tales como ideas, disposiciones, hechos y actitudes que en conjunto forman la identidad nacional (de la Puente, 1992; Identidad nacional, s.f.). Dicho esto, se puede afirmar que los peruanos tienen una memoria común que representa la síntesis del encuentro de diferentes mundos. Asimismo,

en una entrevista hecha a Hans Behuermann, este afirma que la identidad es lo que define a un ser humano, lo que es y quién es; y agrega que el país donde un individuo nace y crece define con mucha influencia quién es. A su vez, sostiene que:

«[...] como nosotros vemos al país del que somos parte, lo que sentimos por el país donde nacimos afecta muchísimo lo que pensamos de nosotros mismos» (CENTRUM, 2017).

Ahora bien, de acuerdo con lo citado se puede afirmar lo siguiente: que la negación de la propia identidad nacional equivale a la autonegación de la existencia de uno mismo. Consecuentemente, partiendo del contexto multiétnico de Perú —que constituye conjuntamente con otros elementos la identidad nacional de sus ciudadanos—, el acto de invisibilizar al pueblo afrodescendiente significa, en efecto, negar la propia existencia.

Tratar el tema de la identidad nacional en el cual el discurso multiétnico es implícito conlleva, sin duda, a profundizar en el concepto de “raza”. Pues bien, es sabido que desde 1532 la historia del Perú se divide en un antes prehispánico y en un después colonial; es decir, con la Conquista hubo una fractura de la identidad auténtica nacional preexistente y se formó otra nueva. Así, habría sido a partir de esa transformación que surgiría el concepto de raza establecido por los europeos para dividir la humanidad en seres superiores e inferiores con el fin de imperar. En suma, a partir de aquel momento se formaría la idea enraizada de que existe una “raza” superior a otra basada en el tono de piel. Este nuevo concepto, que no es otra cosa sino una construcción ideológica fruto de una realidad imaginada por la sociedad (Berls et alí, 2004), se habría anidado en las mentes de las personas por cientos de años. A decir de Magnus Mörner:

Antes del año 1500 la valoración diferencial de las razas humanas era poco notable y el hombre occidental tomó al parecer conciencia de las características raciales sobre todo a causa de la curiosidad renacentista. Sin embargo, durante la Conquista y la colonización de América prevalecieron otras distinciones, como la de cristianos y paganos. El paganismo [...] proporcionaba una excusa útil para la Conquista y esclavización, aunque más tarde la distinción entre las razas fue sustituida en América por la dicotomía típicamente colonial entre conquistadores y conquistados, o de amos y sirvientes o esclavos. De esta forma se estigmatizó al negro o al mulato por ser esclavos o descendientes de ellos [...] hacia el siglo XVIII, cuando la esclavitud tomó nuevas dimensiones y se necesitaron argumentos que la justificaran, sobre todo a partir de los rasgos físicos y el origen cultural. Fue entonces cuando, con una explicación “seudocientífica”, se hizo hincapié en las diferencias físicas y evolucionó el discurso racista que conocemos actualmente (Velázquez, 2006, p. 53-54).

Y es así como surgió el término “negro” para indicar a las personas por su tono de piel, o sea, a aquellas provenientes de África víctimas de

la trata Atlántica. Así como hicieron con la palabra “indio”, los europeos despojaron a los africanos de sus raíces «wolf, bantú, congos, masai, entre otros» (Martínez, 2016, p. 331), grupos a los cuales pertenecían en su tierra de origen de donde fueron violentamente desarraigados para arrancarles su identidad, esclavizarlos y convertirlos, simplemente, en “negros”. En la conferencia mundial sobre el racismo llevada a cabo en 2001 en Durban, Sudáfrica, se discutió sobre el término que se debiera adoptar para sustituir la palabra colonial “negro” con otra políticamente correcta que denominara a personas de origen africano. Luego de una extensa discusión se tomó la decisión de usar la palabra afrodescendiente, señalando que su significante también implicaba el origen cultural del pueblo en cuestión (Martínez, 2016). Vale decir que, en detrimento de lo establecido en la conferencia de la ciudad de Durban, la palabra “negro” no ha desaparecido hasta la actualidad, más bien es usada a modo de ofensa hacia las personas de tez oscura. Su uso a través de los siglos dio lugar a la gestación de prejuicios en la gente difíciles de desarraigar hasta hoy, problemática que solo un trabajo en conjunto -familiar e institucional- podría revertir la realidad discriminatoria originada hace más de quinientos años en el continente americano. Sería a raíz del interés por investigar este fenómeno de origen colonial que Alejandro Lipstchutz estableció la noción de *pigmentocracia* en su obra *Indoamericanismo y el problema racial en las Américas* (1944), por medio de la cual el autor:

[...] Intentaba explicar cómo las desigualdades étnico raciales y la estratificación social operaban en Latinoamérica, no solo en términos de desigualdad biológica o racial, sino como el resultado de las desigualdades económicas, políticas sociales y étnicas que afrontaban las masas populares indígenas y negras del sur de América en la época. En este sentido, la jerarquía pigmentocrática inicia con la gente blanca en el nivel superior, los mestizos en el nivel medio, y los pueblos afro e indígenas en el nivel inferior. [De esta forma] La lógica racial que encierran las sociedades pigmentocráticas es una forma de pensamiento y de jerarquización dérmico-fenotípica, basada en el color de la piel y en la apariencia del sujeto (Luján et alí, 2019, p. 41).

SER AFRODESCENDIENTE EN UN PAÍS MULTIÉTNICO

Luego de haber planteado en el punto uno la problemática del peruano afrodescendiente desde una perspectiva institucional, en el presente apartado se hará desde un punto de vista subjetivo del sujeto implicado, es decir, se basará en las vivencias personales del individuo perteneciente a aquella minoría —como se ha recalcado— invisible para las instituciones, más “visible” ante la ignorancia social. Sobre esta última afirmación, entrevistas realizadas a afroperuanos revelan resultados preocupantes en cuanto a discriminación étnica se refiere. Los datos revelados y que refieren los participantes son los siguientes: los actos discriminatorios de los cuales han sido víctimas empiezan en la etapa

infantil y tienen lugar, sea en el entorno familiar, así como en el barrio, tanto como en la escuela. La frase “mejorar la raza”, aludiendo a la tonalidad de la piel y a los rasgos fenotípicos, dicha por un pariente, es común a casi todos los entrevistados; la han oído por lo menos una vez en sus vidas. Otro acto discriminatorio del que ninguno ha estado exento son los improperios recibidos por parte de personas de su entorno: compañeros del centro educativo, del lugar de residencia, del centro laboral, entre otros; también en la calle por parte de desconocidos. Algunas de las palabras ofensivas de connotación étnica más utilizadas son las siguientes: negro o negra bembona, chimpancé, gorila, descendiente de esclavos y negro o negra de mierda. Referente al cabello rizado son recurrentes estas ofensas: mechas de bruja, despeinada y pelo de paja. Un ejemplo de lo mencionado es la experiencia de uno de los participantes al cual se le llamará Patricio por respeto a su privacidad. A propósito de uno de los nefastos momentos vividos durante su infancia por el simple hecho de ser negro, Patricio, de cuarenta años, narra lo siguiente:

No me agradaba ir al colegio porque me insultaban continuamente por mi origen afro. Decían que era descendiente de esclavos, por ende, según sus mentes reducidas, yo no valía nada como ser humano. No quería que mi madre asistiese a las reuniones del colegio para que mis compañeros no me molestasen ni insultasen a mi mamá; prefería la presencia de mi padre por ser blanco, así me ahorraba peleas.

En fiestas del colegio o del barrio casi nunca bailaba, porque cuando invitaba a bailar a alguien, puntualmente me decía que no. Al principio no entendía el porqué, hasta que un buen día una chica me dijo que no quería bailar conmigo porque yo era negro. Esa experiencia, sumada a otras otro tanto desagradables, hizo que me convirtiera en un muchacho despechado. Creciendo, mi actitud cambió, los viajes me ayudaron a deshacerme de esa etiqueta impuesta por la ignorancia de muchos, llegando a ser indiferente ante todo acto discriminatorio hacia mi persona.

Como se puede apreciar de lo aseverado por Patricio, habría sido el comportamiento de gente de su entorno lo que influyó exponencialmente en su manera de ser y de relacionarse con el “otro” hostil. Según él, su modo de defensa se volvió el ataque para evadir la posición de víctima que prefirió no adoptar. Dicho esto, no todos reaccionan de la misma forma ante frecuentes atropellos y faltas de respeto de este tipo. Así pues, hay personas que, motivadas por los complejos generados por los prejuicios étnicos, eligen realizar cambios en su aspecto físico, sea modificando sus rasgos faciales, sea alisándose el cabello para “disimular”, en lo posible, su origen afrodescendiente. Este es el caso de una entrevistada, la cual, desde el anonimato, manifiesta haber decidido recurrir al cirujano estético en un determinado momento de su vida para que le “arreglara” la nariz ancha que tenía ya que esta había sido siempre motivo de burla. A su vez, afirma alisarse el pelo desde muy joven porque le da vergüenza llevarlo de forma

natural, o sea, crespo. Una de las razones que motivaron su transformación fue la frase que un amigo de infancia le confesó a propósito de su fiesta de promoción: «Me gustaría tanto llevarte a mi fiesta de fin de curso del colegio, pero el problema es tu color de piel. Busco una pareja blanquiñosa para impresionar a mis amigos». Esta frase la dijo un ahora exalumno de la escuela militar Leoncio Prado de Lima, Perú, país “multiétnico” donde pareciera que la mayoría de sus ciudadanos, después de doscientos años, aún no han iniciado el proceso de descolonización de sus mentes. Una tercera participante narra una experiencia desconcertante que vivió el primer día de clase en una universidad limeña. El comentario provino de una de sus nuevas compañeras de curso que era de provincias; esta le dijo que su cabello era intratable y que se parecía al vello púbico. Siempre referido a las experiencias personales de algunos de los entrevistados que como los anteriores han preferido mantenerse en el anonimato, está la de un joven que cuenta las diferencias percibidas en el trato con respecto de su hermano. El participante afirma que desde muy temprana edad notó que existía una cierta indiferencia por parte de la gente para con su familiar solo por ser “marrón” y no “clarito” como él. Asevera, a su vez, que en distintas ocasiones tuvo que defenderlo de agresiones verbales, las cuales tenían una connotación étnica: lo llamaban gorila por su color de piel y su estatura —mide dos metros—.

CONCLUSIONES

Hechos graves recientemente acaecidos han dado vida a protestas contra el racismo en el mundo. Mucha gente en distintos continentes ha manifestado su indignación, sobre todo, a raíz del asesinato de George Floyd por la mayor difusión mediática del hecho: la imagen hablaba. Este fatídico evento ha generado un fuerte cuestionamiento sobre los prejuicios raciales siempre existentes en el globo terráqueo, cuestionamientos que cogen vida solo en casos de tragedia consumada en países como Estados Unidos. En el Perú, la gente también se ha manifestado por medio de las redes sociales publicando eslóganes como el *Black life matter* o *Las vidas negras importan*. Y es así como surgen las siguientes preguntas: ¿por qué la vida del pueblo afro-norteamericano importa en estas circunstancias y la del afroperuano bajo ninguna? ¿Por qué la sociedad peruana es una sociedad fragmentada? ¿Qué habría que hacer para que el Perú se consolide, efectivamente, como un país multiétnico? ¿De qué depende el cambio que conduzca a la equidad?

En Resumen, para que la sociedad peruana pueda ser fácticamente multiétnica y multicultural, o, mejor dicho, se sienta como tal, esta debería resolver sus problemáticas relacionadas con su sentido de pertenencia, lo cual implica aceptar formar parte de una nación en la que “el que no tiene de inga tiene de mandinga”. En otras palabras, sería necesario responder a las preguntas arriba formuladas y plantear soluciones educativas que conduzcan a un cambio de mentalidad de la sociedad peruana renuente a reconocer que es el resultado del encuentro de —citando nuevamente a José María Arguedas— “todas las sangres” del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

BIRSL, U., Solé, C., (Eds.)

2004 *Migración e interculturalidad en Gran Bretaña, España y Alemania.* Barcelona, España: Editorial Anthropos.

CEDET

2020 *Declaración a los medios de comunicación del Grupo de Trabajo de Expertos de las Naciones Unidas sobre las personas de Ascendencia Africana, al concluir su visita oficial al Perú, realizada entre el 25 de febrero y 4 de marzo de 2020.* Recuperado el 4 de marzo de 2020, de https://cedetperu.org/images/Declaraci%C3%B3n_a_los_medios_de_comunicaci%C3%B3n_del_Grupo_de_Trabajo_de_Expertos_de_las_Naciones_Unidas_sobre_las_Personas_de_Ascendencia_Africana_al_concluir_su_visita_oficial_al_Per%C3%BA_realizada_entre_el_25_de_febrero_y_4_de_marzo_de_2020.pdf

CENTRUM PUCP

(13 de julio de 2017). PUCP, *360 segundos con Carlos Becerra. Identidad nacional [entrevista a Hans Behuermann]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TnMtlLiR5Bk>

COLLYNS, D.

(02/05/2010). *Amenazas en Perú por el Negro Mama.* BBC Mundo. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/05/100502_peru_negro_mama_lundu_racismo_g

DE LA PUENTE, J.

1992 *La identidad peruana en Hispanoamérica.* Lima, Perú: Universidad de Piura.

(s.f.) *Identidad Nacional.* [JinmeDiVi]. Identidad nacional – Dr. José de la Puente Candamo. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yxl-e3lolhc&t=1134s>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA

2018 *Perú: Perfil sociodemográfico. Informe nacional. Censos Nacionales 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas.* INEI. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1539/libro.pdf

LUJAN J., Lujan R.

2019 "Neorracismos, multiculturalismo y pigmentocracia: consideraciones conceptuales e implicaciones para su abordaje". *Tla Melaua, Revista de Ciencias Sociales.* Nueva Época, año 13, N° 46. Págs. 26-49.

MINISTERIO DE CULTURA

2018 *I Encuesta nacional. Percepciones y actitudes sobre diversidad cultural y discriminación étnico-racial.* Recuperado de: <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/primeros-resultados-encuesta-discriminacion.pdf>

MIRANDA, K., Zorrilla, Gabriel., Arellano, J.,

2013 *Autopercepciones de la población afroperuana: identidad y desarrollo.* Recuperado de: https://poblacionafroperuana.cultura.pe/sites/default/files/autopercepciones_de_la_poblacion_afroperuana.pdf

MARTÍNEZ, J. L.

2016 "Teoría del color. Contraste y matiz en el color de la piel". *Anales de Antropología* 50 pp. 327 - 335. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia>

VELÁZQUEZ, M. E.

2006 *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII.* México D. F., México: Instituto Nacional de Antropología e Historia: Universidad Nacional Autónoma de México.

REGÍMENES DE NEGACIÓN DEL RACISMO: PERÚ Y BRASIL EN DIÁLOGO¹⁵⁶

Luana Xavier Pinto Coelho¹⁵⁷

INTRODUCCIÓN

El acto de reconocer la existencia del racismo puede ser el primer paso para superarlo y, por lo tanto, el reconocimiento oficial por parte de los Estados ha sido tomado como un hito en la lucha contra el racismo. En Brasil, el gobierno nacional reconoció el racismo como un problema estructural en el país en 1995,¹⁵⁸ y en el Perú el Estado ha formulado oficialmente un perdón histórico por la esclavitud en 2009.¹⁵⁹ Sin embargo, dichas declaraciones oficiales de reconocimiento o perdón pueden contener dos trampas: la primera es endosar una “reconciliación” con el pasado, en donde asumir los errores garantiza las bases para volver a tener orgullo de la “nación”, funcionando como afirmación de la identidad nacional, como nos alerta Sara Ahmed (2004, p. 24). El peligro en esa primera trampa es que reconocer un hecho malo que se encuentra en el pasado puede actuar como una negación en el presente. La segunda trampa consiste en reconocer el racismo estructural existente, pero controlar el alcance de lo que se reconoce. Como explica Staley Cohen, la negación es posible porque nombrar un evento social requiere interpretación, y cuando se trata del racismo el “lenguaje dominante de interpretación es legal” (2001, p. 106).

156 Artículo producido en el ámbito del proyecto de investigación POLITICS - La política del (anti)racismo en Europa y América Latina: producción del conocimiento, decisión política y luchas colectivas; coordinado por Silvia Maeso (Proyecto 725402 - POLITICS - ERC -2016-COG).

157 Investigadora junior en el proyecto POLITICS y doctoranda en el Programa Derechos Humanos en Sociedades Contemporáneas por el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra (Portugal). Bachiller en Derecho y maestra en desarrollo urbano. Es activista antirracista en el Núcleo Antirracista de Coimbra (NAC) y asociada a la organización de Derechos Humanos Terra de Direitos (Brasil).

158 El Decreto del 20 de noviembre de 1995 instituye un Grupo de Trabajo Interministerial, con el propósito de desarrollar políticas para la valorización de la Población Negra.

159 El Decreto Supremo N° 010-2009-MIMDES expresa el “perdón histórico” al pueblo afroperuano por los abusos, la exclusión y la discriminación cometidos y reconoce el esfuerzo por afirmar la identidad nacional.

Las definiciones legales que controlan el alcance de lo que se reconoce, reemplazan el sentido común o incluso la comprensión sociológica del fenómeno.

Las democracias modernas tienden a rechazar la participación en actos de violencia flagrante y las condenan a nivel internacional, incluido el racismo, pero a partir de los horrores de la Segunda Guerra, más no desde el esclavismo (Hesse, 2004). Por lo tanto, los discursos oficiales serán ilustrativos sobre cómo los Estados modernos han construido su imagen en contra del racismo, una vez que “los países con credenciales democráticas son sensibles a su imagen internacional” (Cohen, 2001, p. 107, traducción de la autora), pero movilizándolo referencias que les son ajenas. Como resultado, el Estado o una autoridad determinada pueden reconocer que algo ha sucedido para, a continuación, abrir el debate con respecto a la categoría legal asignada, con la finalidad de restringir su definición. Así, en el caso de reconocer el racismo, “es evidente el interés del gobierno por aplicar la definición formal más restrictiva” (ibíd.).

El régimen de negación del racismo adoptado por los Estados Latinoamericanos ha sido explorado por algunos trabajos (Coelho, 2019; Dulitzky, 2001), a partir de un análisis del discurso y los criterios introducidos por Cohen (2001).¹⁶⁰ En este trabajo lo pondremos en relación el contexto peruano y brasileño, a través de entrevistas en profundidad con activistas y agentes de gobierno reflexionando sobre las diferentes comprensiones del fenómeno. Nuestro objetivo es analizar los argumentos que sostienen la negación del racismo desde la mirada de los activistas, así como introducir el debate del racismo anti-negro (Sexton, 2012; Vargas, 2017) y la necesidad de un análisis afrocentrado (Gonzalez, 1988).

Este artículo presenta datos parciales de la investigación realizada en el ámbito del proyecto POLITICS (2017-2022), que tiene como desafío innovar y profundizar el conocimiento sobre el (anti)racismo, proporcionando una mayor comprensión sobre la forma cómo las injusticias, históricamente enraizadas, pasan a ser cuestionadas por instituciones y movimientos sociales de base. Por tanto, entrevistamos en 2018 -2019 a diversos activistas de movimientos sociales de base, así como agentes de gobierno actuando en políticas públicas para los afrodescendientes en el Perú y Brasil.

El texto se estructura en tres partes: en la primera, empiezo con un breve debate teórico sobre las ideologías del mestizaje y la democracia racial para los contextos peruano y brasileño y su impacto en la construcción de políticas públicas para el pueblo afrodescendiente. En la

¹⁶⁰ Según Cohen los métodos de negación presentes en el discurso oficial son: la negación interpretativa (lo que pasa es otra cosa) y negación justificativa (lo que pasa tiene una justificación). La negación interpretativa se realiza a través de: eufemismo (las personas no son discriminadas por su raza, sino porque son pobres, además, todos somos “mestizos”); legalismo (no tenemos leyes discriminatorias y criminalizamos el racismo); negación de responsabilidad (el racismo tiene sus raíces en la práctica social, por lo que el Estado no puede ser responsable); casos aislados (reconozco el hecho, pero son casos aislados y no sistemáticos). La negación justificativa se da por: negación de la víctima (no hay negros, entonces no hay racismo); contextualización y singularidad (los estándares normales no pueden aplicarse a las circunstancias particulares del país); y comparaciones ventajosas (ver las malas acciones de otros: mira como son racistas en los Estados Unidos). (Cohen, 2001, p. 110-111),

segunda parte, examino los mecanismos discursivos que exponen cómo el racismo antinegro se ha construido en el Perú a partir de la herencia de la esclavitud y su relación con la ideología del mestizaje. En la tercera parte, hago una reflexión sobre el concepto del racismo, los desafíos conceptuales y prácticos de comprender el fenómeno y de su complejidad. Finalmente, se formulan algunas propuestas para abrir el diálogo y avanzar a una mayor comprensión sobre el racismo antinegro y su impacto concreto en las vidas de los afrodescendientes.

LOS MITOS NEGACIONISTAS: MESTIZAJE Y DEMOCRACIA RACIAL

Actualmente, Brasil y Perú tienen enfoques ligeramente diferentes con respecto al antirracismo o sobre cómo el racismo se coloca en el debate público. Esto se da simplemente porque en Brasil, la implementación de cuotas para estudiantes negros por parte de algunas universidades públicas, “actualizó” la discusión como lo explica Sueli Carneiro (2011). Según Carneiro, las disputas en torno a las acciones afirmativas fueron un proceso pedagógico en Brasil porque todos se posicionaron, exponiendo las contradicciones y la omnipresencia de nuestra “democracia racial”. Sorprendentemente (o no) fuimos testigos de una defensa efusiva de la democracia racial y una repentina preocupación con “los pobres”, como irónicamente discutió Carneiro.

Un ejemplo ilustrativo que nos da la escritora, es la carta abierta firmada por 113 académicos y activistas, en 2008, titulada “Ciudadanos antirracistas contra las leyes raciales”, emitida cuando el tribunal constitucional debía decidir sobre la constitucionalidad de las acciones afirmativas o la discriminación positiva.¹⁶¹ La carta presenta varios argumentos contra la constitucionalidad de la política antirracista, sosteniendo que Brasil no es un país racista porque “la nación brasileña desarrolló una identidad basada en la idea antirracista del mestizaje y produjo leyes que criminalizan el racismo”, además de dar “privilegios” según las etiquetas de raza y representaría “una revisión radical de nuestra identidad nacional y la renuncia a la posible utopía de una ciudadanía universalizada”.¹⁶²

161 Las primeras universidades en implementar cuotas para negros, fueron la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ) y la Universidad del Estado de Bahía (UNEB) en 2000, seguidas por la Universidad de Brasilia (UNB) en 2004. Muchas otras gradualmente crearon su propio sistema de cuotas hasta que la ley nacional reguló las acciones afirmativas en las instituciones a nivel federal en 2012. El debate público generado por esas políticas también ha puesto en evidencia el racismo, revelando y confrontando las narrativas persistentes de las relaciones raciales pacíficas. Ese impulso se reflejó en el reconocimiento del racismo estructural en Brasil, y su dimensión institucional por las decisiones de la Corte Suprema sobre los casos de ADPF 186-2 DF y ADC 41-DF, sobre la constitucionalidad de las acciones afirmativas que estipulaban cuotas para los negros en la universidad pública y en el servicio público. El voto ganador del ministro Barroso en el último caso afirma que “[esas políticas] se basan en la necesidad de superar el racismo estructural e institucional que todavía existe en la sociedad brasileña y garantizar la igualdad material entre los ciudadanos”.

162 Original en portugués, traducción de la autora. Disponible en <https://fundacaoofhc.org.br/files/pdf/carta-cidadaos-anti-racistas-contra-as-leis-raciais.pdf>, acceso en 23.06.2020.

En el Perú, el racismo está en el debate público, pero el enfoque a veces está más relacionado con casos aislados, lo que refuerza la comprensión de que el racismo se trata de discriminación racial en el nivel interpersonal. Cuando se habla de políticas públicas, como las acciones afirmativas, por ejemplo, el rechazo es muy directo y el argumento con frecuencia recurre al mestizaje. La mayoría de mis entrevistados tenían una idea de Brasil que antagoniza con Perú, al asumir la mayoría negra de la población brasileña sin ser conscientes de la gran lucha que el movimiento negro ha emprendido (y aún lo hace) para desafiar la democracia racial y el argumento del mestizaje. En ese sentido, solamente existe una mayoría negra en el país porque logramos rechazar oficialmente la categoría “mestizo”,¹⁶³ pero al hacer la lectura demográfica del Brasil, encontramos que los resultados no serían tan distintos a los del Perú.

También escuché muchas veces que el racismo sigue siendo un tabú en el Perú y la gente evita hablar del tema. Las razones que se me presentaron fueron varias: “el tema es demasiado complejo”; “nos afecta a todos, pero no nos vemos racialmente”; o “¿por qué crear fracturas en nuestro país mestizo?” como lo ilustra este fragmento:

...yo me topé con situaciones donde mucha gente decía ‘que eso del censo no servía para nada y que lo que hacía era fragmentar al país, que estas personas que buscan nombrarse indígena, negros y que hablan de racismo lo único que logran es fragmentar al país, apelar a esas diferencias no construye país’ (...). Ese discurso lo vas a encontrar en mucha gente de a pie y lo vas a poder encontrar también en algunas personas que tienen determinados cargos, que tienen que tomar decisiones políticas respecto de tu vida. (AP -23)

Hablar sobre el racismo es inquietante, uno se convierte en el aguafiestas o el “killing joy”, como propuso Sarah Ahmed (2017). Para aquellos perturbados por los debates sobre el racismo, el mestizaje y la democracia racial es el lugar cómodo, proporciona la sensación de unidad que necesita la nación y “todos somos felices”. Cómodo resulta desplazar el racismo como ajeno a “nuestra identidad nacional” o excepcional. La gente pronto contesta: “¿por qué necesitas plantear eso?”; “Ves racismo en todas partes”; “Tal vez este es tu problema”; “¿Por qué no podemos vivir en paz? Déjalo”. Estos son ejemplos de reacciones que agentes de gobierno escucharon al intentar debatir políticas diferenciadas para el pueblo afroperuano, y que me fue relatado por los entrevistados.

Un argumento muy similar, utilizado para sostener la democracia racial en Brasil, también se aplica con el mestizaje en el Perú, porque la experiencia de los Americanos (Gonzalez, 1988) se comparte, esos

163 El trabajo de Lélia González y Carlos Hasenbalg (1982) reforzó lo que los movimientos negros ya habían afirmado: la muy pequeña diferencia, en los años 70, en términos de estatus socioeconómico, entre “pardos” y “pretos”, estableciendo las bases para consolidar una identidad unificada de los negros como los no-blancos. Este esfuerzo hizo posible decir que al día de hoy, Brasil tiene una mayoría negra, siendo el número del censo: 47.51% de blancos; 43.42% de pardos y 7.52% de negros (IBGE, 2010).

contextos están en relación, así como se intercambiaron las tecnologías y narrativas racistas. En el Perú, el mestizaje aún sostiene el argumento de “complejidad” de la realidad social y, por ende, lo problemático de la comprensión del fenómeno del racismo. El hecho de que más del 90% de la población se reconozca como no blanca, agrega un desafío para articular u observar el fenómeno y, así, puede conducir fácilmente a entendimientos que escuché tantas veces durante mi estadía en el Perú: “realmente no podemos identificar quién discrimina de quién es discriminado, porque todos somos mestizos”. Como me explicó un profesor universitario peruano: “como en el Perú hay mucho mestizaje, nunca sabemos con certeza, en el Perú las identidades también cambian. La misma persona puede ser blanca en un lugar o cholo en otro, o negra en otro. Por lo tanto, no es tan preciso saber quién es quién”. (AP - 28)

Sin embargo, cuando muchas de las denuncias de discriminación racial que llegaron a los debates públicos involucran a quienes se consideran mestizos (Ardito, 2015), se pone en evidencia que “no somos tan iguales como quisiéramos ser”, o como un entrevistado me dijo “algunos son más iguales que otros” (AP-20). En este sentido argumenta Rodrigo Rojas que, “si el Perú es mestizo y todos somos mestizos, no habría en el país diferencias, menos conflictos; pero una vez más la confusión de la realidad con los deseos, vuelve a aparecer como una expresión de una clara deshonestidad intelectual de los ideólogos de ese supuesto mestizaje y de la complicidad de gran parte de la sociedad”. (2013, p. 62)

Como me explicó otro entrevistado, que trabajó en el gobierno con políticas para la población afroperuana, uno de los mayores desafíos para implementar las políticas públicas sigue siendo el mito de la igualdad a través del mestizaje:

(...) pero el PlanDEPA¹⁶⁴ por ser un plan nacional, y un plan que debía ser concertado con otros sectores, con funcionarios que no entienden, por un lado la teoría de la política pública y la necesidad de generar un valor público en las políticas públicas, y que se entrecruzan con sus propias dinámicas, sus propias creencias sobre lo que es lo afroperuano, que se entremezcla con ese mito de la igualdad a través del mestizaje, en el que yo también tengo algo de afro porque mi abuelita, tatarabuela fue..., y en el que todos tenemos un poco de todo, todos somos iguales. Eso se convierte en un desafío. (...) al igual que el mito de la democracia racial en Brasil, en el Perú el mito del mestizaje como camino para la igualdad, está generando un conjunto de desigualdades donde directamente no todos somos iguales. Pero eso no es parte de la revisión de la ciudadanía ni de un funcionario público. (AP - 20)

La estricta relación entre peruanidad y mestizaje, o brasilidad y democracia racial, en la construcción de las identidades nacionales

164 PLANDEPA es el Plan Nacional de Desarrollo para la Población Afroperuana, aprobado a través del Decreto Supremo n. 003-2016-MC.

sigue viva y, por lo tanto, reproduciendo la invisibilidad de los pueblos históricamente racializados. Esos mitos nacionales aún representan un fuerte argumento de negación del racismo, impidiendo o dificultando que se establezca políticas públicas diferenciadas para esos pueblos. El censo de 2017 en el Perú, al incluir una pregunta de auto identificación étnica, ha dado avances para romper con la invisibilidad, pero las polémicas en torno a su metodología pueden poner en peligro su potencial para proporcionar evidencia. Es necesario dar el siguiente paso y generar más datos sobre los impactos del racismo en la vida de las personas negras a fin de superar los mitos negacionistas.

EL RACISMO ANTINEGRO EN EL PERÚ

La esclavización racial recurrió a la construcción del negro como subhumano y, por ende, como un objeto o pieza de engranaje del sistema económico de las colonias en las Américas. La construcción intelectual y política de la subhumanidad del negro a lo largo de la historia del Perú es explorada por algunos autores,¹⁶⁵ aun así, la comprensión de la antinegritud como un sistema que afecta a los afrodescendientes en la multitud de dimensiones de la vida está por investigarse en profundidad. La cultura, por ejemplo, actúa como un poderoso productor de subjetividades esencializadas y fue movilizadas como argumento de la inferioridad de los africanos (Carazas, 2019). Por otro lado, la misma cultura sigue siendo un elemento relevante para el reconocimiento de los derechos relacionados con la identidad en el Perú.

El racismo antinegro, en este contexto, actúa en dos frentes esencializadores e, incluso, contradictorios. Por un lado, el criollismo opera para incorporar la "cultura negra" en la nacional (Oboler, 1996), reforzando tanto el mestizaje como la regla, como el argumento de "asimilación" que muchas veces es utilizado para negar la identidad de las personas afroperuanas. Por otro lado, la "cultura negra" es por veces reducida a prácticas y memorias construidas a partir de la esclavización racial sin una crítica que permita revelar los procesos de violencia a ellos subyacentes. Como una activista afroperuana argumenta, "las representaciones que existen de mujeres y hombres afrodescendientes continúan reproduciendo absolutamente los mismos estereotipos y prejuicios que el sistema de esclavitud defendió" (AP-23). Según ella:

En tanto las mujeres afrodescendientes en el período esclavista se dedicaban a las labores más subvaloradas, desprestigiadas, vender, limpiar... la venta de animales supone matarlos, supone destriparlos y todo eso y evidentemente eso no lo hace pues en un quirófano, digamos, en las condiciones en las que estas, en la suciedad y estos elementos que se asignan hoy a las personas afrodescendiente tienen como punto de partida todo este marco de la actividad productiva que se le confirió a los hombres y mujeres afrodescendientes y yo creo que muchas de las representaciones que existen no han problematizado estos elementos que fueron asignados a la población negra esclavizada. (...) Entonces, lo

165 Ver en Aguirre, 2013; Arboleda Quiñonez, 2017; Carazas, 2019; Luciano, 2012.

que tú tienes ahora es un escenario donde hay un conjunto de representaciones sobre lo negro que termina construyendo la cultura a través de esas representaciones que se han asignado a los hombres y mujeres negras, el arte, la música, el baile como estos elementos que constituyen la cultura y por supuesto la religiosidad limitada a la procesión del Señor de los Milagros como si la religiosidad también no contenga otros elementos que pueden ser compartidos en los espacios más individuales o más familiares y no hay lectura de ese nivel de religiosidad (...). Y a partir de allí, instalado de tal forma en nuestra forma de aprender como peruanos que la gente lo va a decir sin dudar de que lo que está diciendo no es más que reproducir racismo, perpetuados, sostenidos en una estructura como la nuestra que además establece que a partir de allí está el dónde te coloco, ¿dónde te coloco en la estructura social? (AP -23)

La esencialización de “una cultura negra” como si estuviera congelada en el tiempo, pero que tampoco reflexiona sobre cómo estos estereotipos fueron moldeados por la esclavitud, refuerza una diferenciación que es negativa, que retira la subjetividad de las personas, ya que todas corresponden a un comportamiento descrito a partir de los estereotipos. Este extracto de la entrevista realizada con un servidor público del sistema de justicia, ilustra el discurso producido a partir del racismo antinegro naturalizado en el país:

...ellos [los afroperuanos] se han asimilado tanto a nuestra cultura porque casi toda la comunidad peruana es afro, todas las danzas peruanas de Puno y de la zona de Bolivia, por Potosí, son danzas negras, o sea, la cultura negra que ha entrado en el Perú es tremenda (...). Todo lo que es arte, música, el cajón es negro, toda la música y la comida entonces, nuestros principales héroes de fútbol son negros, o sea, al negro no lo vemos, como en otros lugares, no lo vemos tan mal, que sí debe haber cuando tú, por ejemplo, pasas por una zona y ves un negro ya sabes qué tienes que hacer, sino que te asaltan también, entonces muchos de ellos se han inclinado a la delincuencia, pero eso antes era así, ahora no. (...) Y además, eso ya fue en épocas pasadas donde había más prejuicio, no solamente con los afros, también con los andinos. (...) Además hay una mutua discriminación entre los negros y los serranos, con los andinos, es un enfrentamiento, no se pueden ver (...). Ya en nuestro país, de lo que hemos visto en todas las zonas que están no aplican, no tienen su propia justicia, ni códigos ancestrales, culturales, ellos no, ya se han desarraigado culturalmente de África y se han mimetizado con la zona donde se han desarrollado ya como pueblo, ¿no?. (AP-11)

Este extracto verifica casi todos los criterios de negación del racismo que Stanley Cohen ha categorizado ampliamente, además de presentar un fuerte discurso antinegro. Este discurso ha movilizó la mayoría de los estereotipos sobre los y las afroperuanas para negar el racismo. Primero,

la asociación simplista de los negros con el baile, la música y la comida, como parte de la cultura peruana. Segundo, y paradójicamente, la idea de que han asimilado “nuestra cultura”, por lo que no merecen un enfoque diferenciado del Estado. Tercero, el negro también discrimina a los andinos, por lo que todos son racistas. Finalmente, culminando con la idea de que el negro tiene una “inclinación a la delincuencia”, incluso si agrega un descargo de responsabilidad “ya no”, reconoció que ciertas áreas de la ciudad son percibidas como “peligrosas”. Como es notorio, la asociación de los negros con la criminalidad es uno de los trazos más perversos del racismo antinegro y, al ser reproducido por un agente de la justicia, es grave. Por otro lado, demuestra la naturalidad con que tales discursos son producidos, evidenciando la poca criticidad institucional para reflexionar sobre la propia institucionalidad del racismo antinegro.

Además, al negar a la propia víctima, o sea, al decir que los negros no son víctimas de racismo porque no tienen “otra cultura” y son “iguales”, refuerza el mestizaje como identidad nacional, así como demuestra la construcción de la diferenciación por medio de una comprensión reducida de la cultura, lo cual ha influenciado en gran medida la actuación del Estado peruano. Los debates acerca de la cultura son centrales en la teoría social en el Perú y su enfoque, históricamente, se ha centrado en la ‘cuestión indígena’ (Drinot, 2016), la comparación superficial ha reforzado tanto la invisibilidad del racismo antinegro como su negación.

Por otro lado, aportes teóricos que diferencian el “racismo de color” del “racismo cultural” son conceptualmente problemáticos. Comúnmente, este problema surge por establecer diferencias entre los grupos que “tienen raza” con respecto a los que tienen “etnia”, lo que impacta particularmente en las lecturas sobre las construcciones en torno a los “negros” y los “indígenas” en América Latina, pero no solo eso (Greene, 2010; Luciano, 2012). El argumento principal, coloca la diferenciación racial como “signo fenotípico” y la etnia como “patrimonio cultural diferenciado” (Segato, 2007, p. 66). Esta división también es una gran fuente de dificultades en términos de políticas públicas. Sin embargo, tomar un marcador racial particular, —como las diferencias fenotípicas, por ejemplo—, como la definición de racismo, ha creado “una enorme cantidad de problemas conceptuales y teóricos”, como alerta Ramon Grosfoguel (2016, p. 10).

El argumento de que “la raza no existe”, aún es utilizado para sacar la palabra de textos oficiales. En el caso del Perú, el Estado se niega a usar la categoría¹⁶⁶ y luego recurre a la etnia en el Censo nacional, como si esa fuera menos problemática. La posición de este profesor es explicativa de ese problema:

I. *En el último censo yo observé que el termino raza no aparece, aparece etnia. ¿Cómo lo ve?*

E. Para nosotros, dentro de la academia, dentro de lo que se dice en general, las razas no existen, son una construcción social, y

¹⁶⁶ El anti-racialismo, o la exclusión del uso de la palabra raza, es una tendencia del discurso político-jurídico en contexto europeo, muy criticado por terminar volviendo la comprensión de ‘raza’ a un aspecto biológico ya superado (Maeso, 2018).

normalmente ha sido usada con la intención de discriminar. Por lo tanto, hablar de raza, es una opción peligrosa, que la mayoría de gente no quiere usar, o sea, hay una visión muy negativa de la palabra. Eso es lo que creo que yo diría.

I. *El censo utilizó etnia...*

E. Lo que pasa es que yo cuando pienso, normalmente, la etnia no tiene que ver tanto con su color, si no la etnia tiene que ver con sus costumbres, con sus cosmovisiones, con sus creencias, la raza tiene que ver con los rasgos físicos. Entonces, cuando a una persona la discriminan, suele ser por sus rasgos físicos, no tanto... nadie sabe sus costumbres cuando te discriminan, entonces yo no sé si esa es la mejor forma de ver el tema, ¿no?. El tema del racismo tiene que ser analizado de una manera, evidenciando por qué la persona es discriminada. Yo puedo decir, tengo costumbres de blanco, pero... te discriminan porque tu cara es de negro, todos sus costumbres y creencias pueden ser... pero por tu cara, por eso te van a discriminar... (AP – 28)

Podemos percibir que esta separación de raza y etnia, particularmente para referirse al racismo hacia una persona negra, es recurrente y está en el centro de lo que trata el racismo antinegro. Describirlo solo como el “color de la piel” es una simplificación excesiva del proceso histórico que condujo a esta deshumanización de los negros y negras en la esclavitud racial. La misma suposición que el entrevistado ha hecho para hablar del negro de “costumbres blancas” podría ser utilizada para el indígena, pues el proceso de racialización que ambos sufrieron, contiene marcadores corpóreos, pero estos están constantemente mediados por una narrativa que los asocia a una cultura atrasada (Hesse, 2007).

Por lo tanto, la cultura siempre fue movilizada en el discurso colonial para justificar la esclavitud y la servidumbre y, en tiempos republicanos, sigue justificando el sistema de diferenciación, criminalización y explotación (Carazas, 2019; Drinot, 2016; Quijano et al., 2014). Alana Lentin (2017), expresando una preocupación similar, argumenta que los recursos empleados para la diferenciación, como pueden ser los “étnicos”, “religiosos” o la “nacionalidad”, podrían reforzar la idea de que la raza biológica sí existe, y eso, a estas alturas, es inconcebible.

Una activista *quilombola* de Brasil me explicó de manera muy ilustrativa la trampa contenida en la elección de la etnia como categoría en algunos estudios. Para ella, funciona como un lugar cómodo para académicos que estudian al “otro” y luego, “en la etnicidad no estás matando a nadie, pero el racismo sí” (AB -10). El uso de la etnicidad, como categoría, se convirtió en el lugar fácil para evitar discusiones que son bidireccionales en lugar de unidireccionales, es decir, que implica tanto al observador como al observado dentro de la estructura jerárquica del poder, tanto en las investigaciones como en las demandas de poder compartido. Como explica la entrevistada:

...lo fácil que es para el racismo recibir este pulido, este barniz de la etnia, existe y hay que decirlo, pero creo que no se puede hablar por separado del problema racial. De lo contrario, vamos a entrar en un debate sobre biología, y no creo que haya más espacio para eso, pero en este punto ves las atrocidades que les ocurren a los negros e indígenas y dices que no quieres hablar sobre el racismo porque quieres hablar sobre la etnicidad ¡No, es demasiada violencia, demasiada violencia!. (AB - 10)

Por ende, el combate del racismo antinegro implica superar las construcciones culturales esencializantes y visibilizar las diversas formas de violencia que aún reproducen la desigualdad entre los pueblos. En consecuencia, superar las diversas formas de negación constituye un ejercicio complejo, pues requiere visibilizar los mecanismos y dinámicas que históricamente fueron construidos y fundamentan las prácticas rutinarias para su institucionalización.

RACISMO: EL PODER DEL CONCEPTO

Cuando estamos en la lucha por la supervivencia, pensar en conceptos puede parecer demasiado académico. Sin embargo, para los profesionales legales o representantes estatales, los conceptos son cruciales, así como el poder de nombrar e interpretar una situación dada. Asimismo, aunque sea bastante evidente para los activistas negros de qué se trata el racismo, cuando el Estado tiene que definirlo con fines de políticas públicas, es algo muy diferente y, de repente, menos evidente. Además, algunas controversias teóricas o disputas, que también son disputas sobre el poder, han ayudado a desviar su comprensión.

Sobre este punto, nos atestigua una agente de gobierno, involucrada con la elaboración de políticas en contra de la discriminación, quien señala que había una gran resistencia por parte de las altas direcciones del gobierno del Perú, para utilizar la palabra "racismo", según ella:

...el discurso que defendíamos nosotros era que el problema del racismo era como cualquier enfermedad que no quieres reconocer, ¿no? Que, hasta que la nombres y sientas que en realidad está ahí presente, todo el tiempo, todos los días, si no lo podemos ni siquiera enunciar nosotros, decía yo, ¿ya de qué estamos hablando? ¿Qué le vas a decir a la gente que haga? ¿Qué vas a pedir que se interpele, si nosotros mismos no nos podemos interpelar? Ni podemos mencionar la palabra, ya, ¡por Dios! Entonces fue una resistencia interna, pero creo que había mucha voluntad también del Ministerio de empujar el tema de la lucha contra el racismo en ese momento. (AP - 4)

Hay que comprender que la resistencia en enunciar el racismo y la necesidad de tener un lenguaje "más propositivo", como decía la entrevistada, no es solamente porque el tema es un tabú o porque molesta

a las personas individualmente involucradas en el proceso. Como bien me enseña una entrevistada, activista negra de Brasil, cuando le pregunté si todavía había disputas sobre el “concepto” de racismo, ella argumenta que la cuestión no es conceptual, es una disputa por poder:

Habrà, porque es una disputa no en torno al concepto, se trata de poder, ¿verdad? Entonces, mientras exista el racismo, habrà disputas. Habrà gente diciendo que no existe, habrà gente diciendo que sí existe y que es bueno, y habrà gente diciendo que es inaceptable y que tiene que terminar, ¿verdad? Esta disputa, no es una disputa conceptual, quiero decir, es un concepto en disputa, pero una disputa de concepto es una disputa de poder, ¿verdad? Y esta disputa de poder que estamos haciendo en esta etapa, es una disputa por el Estado. No significa que el fin último de la disputa antirracista sea el Estado. Pero en esta fase estamos disputando el Estado: ¿de qué lado está? ¿Para quién opera? Hasta ahora, el Estado está operando para los racistas ... (AB-12)

Aunque históricamente algunos activistas mismos, al tratar de nombrar o explicar las diversas dimensiones del racismo, han movilizado diferentes adjetivos para el fenómeno, como el racismo estructural, el racismo institucional, el racismo cotidiano, etc., debemos evitar diluir el concepto. A pesar de reconocer que en algunos casos esta adjetivación tiene un camino histórico, principalmente al hacer visibles las diversas dimensiones de la violencia racista, hay el riesgo de naturalizar o legitimar esta fragmentación. Para la siguiente entrevistada, más que una deficiencia epistemológica, la fragmentación es el resultado del racismo mismo, como una forma de hacerlo sutil y, por lo tanto, superficial, incapaz de lidiar con lo que realmente se trata:

Nosésiesunaconfusiónconceptual,creoqueasonalgunasopciones sobre cómo abordar, cómo pensar, cómo actuar. Entonces, lo que sucede es que el rango de efectos interpersonales individuales es muy fuerte como el problema, cuando de hecho quieres hablar sobre estructuras, dices que es racismo estructural, cuando quieres hablar sobre racismo interpersonal se llama racismo o racismo religioso o racismo ambiental o racismo no sé qué, creo que también es una deficiencia epistemológica el pensar en el racismo por sí mismo [...] además, no puedo decir que sea una deficiencia epistemológica, creo que es producto del racismo. Esta idea de pensar que está fragmentado, que no es procesado, así como de pensar que es sutil, y de pensar que no tiene conexiones, es decir, puedo ser discriminado y no ver un ambiente racista, o sea, creo en la discriminación individual basada en mis problemas personales, mis talentos, mi condición individual cuando, de hecho, la forma misma de nacer, vivir y morir ya se basa en eso. (AB-13)

Como se percibe, el racismo actúa en las estructuras para reducir el acceso de negras y negros a espacios de poder y, por lo tanto, a las

oportunidades que permiten acceder a estos espacios. Pero, como todo es tan naturalizado, las posiciones de cada uno en la sociedad por vía del racismo, aunque la desigualdad de acceso sea evidente, no la cuestionamos, como nos ilustra con ironía una activista afroperuana:

Pero los afros siempre fueron iguales, ¿no? o sea, ¿no... es un grupo cultural? sí tal vez, pero bueno, tienen música específica, ok, no tienen territorio, es un grupo que camina entre nosotros, el hecho de que yo no lo vea, o sea, voy avanzando, una persona blanca o mestiza, voy avanzando en mi carrera, en mi vida y qué sé yo, miro al costado y sólo veo personas como yo, no veo afros, pareciera un accidente, ¿no? de repente es la culpa de ellos, de repente no han tenido las oportunidades, pero bueno, todos hemos tenido las mismas oportunidades, todos somos iguales. Entonces, creo que hay menos elementos y, obviamente estoy hablando de manera irónica, ¿no? Pero digamos, hay menos elementos ahí para ubicar cómo es que son diferentes, entonces cómo los traigo a ser iguales, en principio son iguales. (AP -13)

Además, una de las estrategias de negación justificativa del racismo presente en el discurso oficial es la igualación del racismo como discriminación racial. La discriminación racial es uno de los impactos del racismo, pero no corresponde a todo el espectro que el racismo produce en la estructura socioeconómica de nuestras sociedades. La tendencia a reducir el racismo como discriminación racial proviene de la comprensión del racismo como una mala acción o un problema de la mente racista de algunas personas (Maeso, 2018). Además, desde el derecho, dicha igualación reduce la responsabilidad del Estado, que solamente debe garantizar que no haya discriminación con la adopción de leyes, donde el problema se reduce a la esfera de la denuncia individual. Por otro lado, al reconocer el racismo como fenómeno presente en la práctica social, puesto que "somos todos un poco racistas", el Estado se excusa de toda responsabilidad y, por lo tanto, en implementar políticas públicas para cambiar las estructuras. La negación de responsabilidad queda evidente en este trecho de la entrevista a un agente de gobierno actuando en el Ministerio de Justicia:

El incorporar una norma penal, digamos, es populista ¿no?, está bien para casos que son extremos, pero a nivel administrativo también se solucionan casos de discriminación, Entonces, si que hay medidas que son un poco más eficaces ¿no? si las municipalidades locales o provinciales, distritales o provinciales, mejor dicho, tuviesen una ordenanza contra la discriminación, un procedimiento específico, digamos, hay mecanismos más inmediatos y menos gravosos que una sanción penal que, finalmente, no es efectiva. Si tuviésemos que encarcelar a todos los discriminadores en el país, o sea, además ese es una cuestión estructural, o sea, todos tenemos algo de racista en el país, es digamos, es fuerte la situación, y las 3/4 partes del país tuvieran que pagar prisión por algún acto de discriminación. (AP-7)

Mirar la criminalización como la única salida posible para el enfrentamiento del racismo es muy reduccionista y, aún, refuerza la idea de que el racismo es un acto 'anormal' en la sociedad que puede ser corregido con la sanción respectiva. Por más que la criminalización del racismo tengan un papel simbólico en la lucha contra la violencia racista, esta no es suficiente para cambiar las bases de su reproducción. Por otro lado, el hecho de reconocer que el racismo es estructural no puede llevar a la parálisis y, en el caso del Estado, a nuevamente huir de la responsabilidad en el combate al racismo con la justificación que es un fenómeno multifacético.

Además, a pesar de un inmenso esfuerzo teórico para demostrar que el racismo es estructural y, por lo tanto, reproducido por las instituciones en sus prácticas rutinarias, la reificación de imágenes y narrativas de "racismo abierto" —como planteado Ture Kwame y Charles Hamilton 1967 [1992]— en los medios de comunicación o en comparación con otros contextos, sigue conduciendo a una comprensión errónea. De esta manera, una activista negra en el Perú lo plantea como problema:

...esta construcción de racismo que tenemos en el imaginario y que todavía la vemos puesta en las películas, "no, racismo es si yo no te dejo entrar", "racismo son los actos agresivos", "y como yo no soy racista, la persona dice, no hay racismo en el Perú", se puede ir a cualquier lado, no hay racismo, ¿no? y cosas así. Entonces creo que eso también es un gran impedimento. {AP -13}

El problema conceptual es amplio, una vez que todos estamos atrapados en este bombardeo de información y desinformación. Como todos estamos implicados, no siempre conscientes de ello, nuestras historias personales están entrelazadas con nuestras construcciones teóricas o, incluso, ideológicas, que se formularon también para justificar diversas formas de violencia. Como ilustra este profesor y activista brasileño del movimiento negro:

Incluso en el movimiento negro en sí, (...) pensamos que había prejuicios, discriminación y racismo, ¿verdad? Entonces, el prejuicio era un concepto preconcebido, no racional, basado en ciertos valores y la discriminación sería discriminar entre "a" y "b" debido a sus condiciones y el racismo sería algo más estructurado, sería una forma de producción, un sistema construido a partir de un modo de producción agroexportador basado en la esclavitud negra que produjo una acumulación de riqueza para el capitalismo creciente al estructurar Estados racialmente establecidos, con superestructuras políticas, legales e ideológicas basadas en el estatus racial. (...) Pero hubo un error en estas declaraciones, que en relación con los prejuicios, es decir, el racismo realmente es algo que opera en el área de la compulsión, en el área del inconsciente, en el área donde no se refleja muy bien, pero esto, la operación, es el resultado de una mentalidad histórica, por lo que no es un prejuicio, no es un concepto no formado, sino todo lo contrario, está formado

por un concepto muy bien elaborado científicamente, es una estructura, una superestructura de justificación ideológica para tratar de demostrar que era necesario justificar la explotación de cierto grupo en la humanidad. (...) Necesitaban justificar esto y el racismo cumple una dimensión justificadora, el creador de este prejuicio, que moverá las acciones de discriminación, se debe a este sistema ideológico, justificación muy bien elaborada por la ciencia de la época y también por la ciencia de hoy, que continúa elaborando y es visible en algunas tesis que son justificación, enteramente justificación de las condiciones de subordinación de ciertos grupos. (AB -18)

Vemos nítidamente en este relato que diferenciar 'prejuicio', 'discriminación' y 'racismo' es un error, es no comprender el carácter estructural del fenómeno que tiene múltiples dimensiones. Al mismo tiempo, la idea de discriminación racial parte de la formulación de la equidad ante la ley de matriz liberal. En esa perspectiva, "se parte del supuesto de que la noción de intencionalidad y arbitrariedad son elementos indispensables para la caracterización de un acto discriminatorio" (Moreira, 2017, p. 17-18, traducción de la autora). Por lo tanto, es un problema llevado al ámbito individual, "donde un individuo discrimina intencionalmente a otro en base a sus ideologías 'incompatibles' con el estado de derecho" (Coelho, 2019).

Es una definición particularmente poderosa que llama la atención sobre la peligrosidad de diluir el concepto o, más bien, como él dice, de esterilizarlo. Para este entrevistado, debería advertirnos como un problema cuando nos sentimos demasiado cómodos para abordar el racismo. Según él, el racismo tiene sonidos, y suena a dolor, y tiene un olor, y huele a sangre, si nos estamos distanciando de esta carne, de los efectos mortales del racismo, no estamos hablando del racismo en absoluto.

Cuando podemos sentirnos demasiado cómodos ya no estamos escuchando ruido, olerlo, saborearlo no estamos hablando de racismo, porque ya no estamos hablando de un fenómeno que mata a las personas, ya no estamos hablando de un fenómeno que corta a las personas, estamos hablando de otra cosa, así que esto es un punto que me preocupa mucho. (AB -9)

APUNTES FINALES

El racismo es un proceso de deshumanización que cría una jerarquía de superioridad e inferioridad a lo largo de la línea de vida del humano (Fanon, 2008). La deshumanización de los negros africanos ocurrió como parte de un proceso muy concreto, que fue su esclavización. La raza fue el elemento que permitió la categorización de humanos y no-humanos para el fin de la explotación de la mano de obra gratuita, y aún la expropiación de sus territorios, y sigue reproduciendo la jerarquización entre grupos

“superiores” e “inferiores” por esencializar y generalizar estereotipos tanto positivos como negativos. Al mirar el esclavismo, necesitamos hacer el ejercicio de comprender que este sistema no impactó solamente las vidas negras del pasado, sus impactos son visibles en la construcción de la sociedad contemporánea que todavía se beneficia de las jerarquías raciales. Poner el Perú en relación con Brasil nos permite percibir las relaciones, las continuidades y, por lo tanto, salir de una mirada que refuerce las ‘excepcionalidades’ nacionales.

Los aprendizajes son muchos, cruzamos las fronteras de Amefrica Ladina, como nos plantea Lelia Gonzalez (1988) si miramos la experiencia de la diáspora africana en las Américas como correlacionadas. En este sentido, la construcción de la raza como elemento de deshumanización no es una particularidad, pero parte de un sistema mundial. La movilización de la cultura, por ejemplo, es uno de estos elementos compartidos y no excepcionales, y por eso debemos ser capaces de separar lo que fue los estereotipos culturales movilizados por el esclavismo de aquellos que los pueblos resignificaron en su lucha por la supervivencia. Por eso, comprender los mecanismos del racismo, identificar de qué forma actúan en diversos ámbitos para la manutención de privilegios, implica asumir que el racismo es estructural, pero que sus mecanismos elaborados desde la esclavización racial aún delinean la antinegritud.

Los conceptos son importantes para el derecho, pero para el ámbito jurídico-político los conceptos son opciones políticas. Como un entrevistado dice “escoger un término en detrimento de otro es una opción política, de allí que nosotros pensamos cual es la instrumentalidad de la opción política ¿Para enfrentar el racismo o para permitir que se continúe perpetuando?” (AB -2). Por lo tanto, se debe comprender como el régimen de negación se mantiene vivo y se renueva, adoptando nuevas y viejas estrategias para no reconocer el racismo en todas sus dimensiones. Atestiguamos como, las construcciones de nación en el Perú y Brasil, en sus narrativas de democracia racial y el mestizaje, perpetúan la negación como argumento central y, además, impeditivo de pensar en políticas públicas diferenciadas. Hay que superar la mirada desde el individuo y su identidad, para pasar a mirar los impactos concretos del racismo en la vida de las personas en su conjunto y la manera cómo sus dinámicas perpetúan el *status quo* de las desigualdades.

El racismo es un concepto desestabilizador y está en constante contención, por ser el que sostiene el poder y naturaliza la muerte. La negación también trata de distorsionar lo que estamos hablando, suavizarlo, diluirlo y abrirlo a la interpretación. Desafiar los regímenes de negación, también tiene que ver con el significado de la disputa y no permitir una interpretación restrictiva que nos desvíe de la comprensión del racismo como un régimen de opresión que causa tanto la riqueza como la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, C.

2013 "Nicomedes Santa Cruz, la formación de un intelectual público afroperuano". *Histórica*, 37(2), 137–168.

AHMED, S.

2004 *Declarations of whiteness: the non-performativity of anti-racism*. borderlandas, 3(2).

2017 *Living a feminist life*. Duke University Press.

ALMEIDA, S.

2019 *Racismo estrutural* (D. Ribeiro, Org.; p. 254). São Paulo: Pólen.

ARBOLEDA QUIÑONEZ, S.

2017 "La constitución del pensamiento afroperuano. Un acercamiento a la formación intelectual y a la producción artística y ensayística de Nicomedes Santa Cruz (1958-1991)". *Historia y Espacio*, 13(48), 245–276.

ARDITO, W.

2015 "El tratamiento penal del delito de discriminación en el Perú: Evolución y límites". *Foro jurídico*, 14, 24–31.

BENTO, M. A. da S.

2002 *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. <https://repositorio.usp.br/item/001310352>

CARAZAS, M.

2019 "Etnicidad, racismo y pensamiento peruano: Clemente Palma, José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez". *D'Cimarrón*, 4, 1–11.

CARNEIRO, S.

2011 *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. Selo Negro Edições.

COELHO, L. X. P.

2019 "Nem tudo é sobre raça": evadindo o debate sobre racismo no marco jurídico-político latino-americano". *Revista Direito e Práxis*, 10(3), 1981–2006. <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2019/43880>

COHEN, S.

2001 *States of denial: knowing about atrocities and suffering*. Cambridge: Blackwell Publishers.

DRINOT, P.

2016 *La seducción de la clase obrera: trabajadores, raza y la formación del Estado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos: Ministerio de Cultura, Viceministerio de Interculturalidad.

DULITZKY, A. E.

2001 "A region in denial: racial discrimination and racism in Latin America". *Beloynd Law*, 8(December), 85–107.

FANON, F.

2008 *Pele negra, máscaras brancas* (R. da Silveira, Trad.). Belo Horizonte: EDUFBA.

GONZALEZ, L.

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

GONZALEZ, L., & Hasenbalg, C.

1982 *Lugar de negro* (Vol. 3). Marco Zero.

GREENE, S.

2010 "Entre o índio, o negro e o inca: a hierarquia da diferença no Perú multicultural". *Tabula Rosa*, 13, 111–146.

GROSGOUEL, R.

2016 "What is racism?" *Journal of World-Systems Research*, 22(1), 9–15. <http://dx.doi.org/10.5195/jwsr.2016.609>

HESSE, B.

2004 "Discourse on Institutional Racism: The genealogy of a concept". In D. Phillips, L. Turney, & I. Law (Orgs.), *Institutional Racism in Higher Education* (p. 131–147). Trenthan Books.

2007 "Racialized modernity: an analytics of white mythologies". *Ethnic and Racial Studies*, 30(4), 643–663. <https://doi.org/10.1080/01419870701356064>

LENTIN, A.

2017, 02.18 *On relationality in race research*. Alana Lentin.Net. <http://www.alanalentin.net/2017/02/18/on-relationality-and-interactivity-in-race-research/>

LUCIANO, J. P.

2012 *Los Afroperuanos: racismo, discriminación e Identidad* (Segunda ed, p. 238). Lima: Centro de Desarrollo Étnico - Cedet.

MAESO, S. R.

2018 "'Europe' and the narrative of the 'True Racist': (Un-)thinking anti-discrimination law through race". *Oñati Socio-legal Series*, 1–29.

MOREIRA, A. J.

2017 *O que é discriminação?* (2a reimpre). Belo Horizonte: Letramento.

OBOLER, S.

1996 "El mundo es racista y ajeno. Orgullo y prejuicio en la sociedad limeña contemporánea". *Serie Antropología*, 45–45. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1942.937>

QUIJANO, A., Clímaco, D. A., & Quijano, A.

2014 *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial* (Primera edición). CLACSO.

MONTOYA ROJAS, Rodrigo

2013 "Racismo y negociaciones interculturales introducción". *Revista Diversitas*, 1(mar-set), 50–66.

SEGATO, R.

2007 "Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales". In J. Ansion & F. Tubino (Orgs.), *Educación en ciudadanía intercultural: experiencias y retos en la formación de estudiantes universitarios indígenas* (p. 89). Fondo Ed. de la Pontificia Univ. Católica del Perú.

SEXTON, J.

2012 "Ante-Anti-Blackness: Afterthoughts". *Lateral*, 1(1). <https://doi.org/10.25158/L1.1.16>

TURE, K., & Hamilton, C. V.

1992 *Black power: the politics of liberation in America*. Vintage Books.

VARGAS, J. C.

2017 "Por uma mudança de paradigma: antinegitude e antagonismo estrutural". *Revista de Ciências Sociais*, 48(2), 83–105.

AUGUSTO ASCUEZ RECOPIADOR, CREADOR E INTELECTUAL POPULAR

*Daniel Mathews*¹⁶⁷

Hay contienda sobre quien cantará las mejores letrillas

Juan Jacobo Rousseau

La marinera tiene distintas expresiones en el Perú: hay marinera norteña, limeña, arequipeña, huancaína y hasta amazónica. En realidad tiene distintas expresiones en toda América. Y es que nos vino con la colonia. En varias partes de América he escuchado el “Palmero sube a la palma” y los mexicanos me han dicho que es de ellos y los chilenos que les pertenecen. Es notorio que en verdad es de las Palmas Canarias. La palmerita es una mujer de esas islas, a los árboles no se les canta serenatas.

Como vemos en *Julia. La nueva Heloisa* de Rousseau la costumbre de cantar letrillas en competencia era propia de los campesinos europeos. En su relato sobre la vendimia, que afirma más agradable y más juiciosa que las saturnales romanas, cuenta que “después de cenar velamos todavía una o dos horas y cada uno a su turno canta su letrilla”. Nos dice que algunos de esos cantares son antiguos romances, seguramente como los 12 pares de Francia que aún se conservan... no en Francia sino en el Perú.

Pareciera que ahora que el campo europeo ha sido inundado por la comercialización de la vida que impone el capitalismo somos indígenas y negros los llamados a continuar la tradición. Esas letrillas se mantienen en los carnavales cajamarquinos:

*Yo me he casado contigo
Por no dormir en el suelo
Y ahora me vienes diciendo
Que la cama es del abuelo*

En la marinera de Malambo:

¹⁶⁷ Ha realizado estudios de literatura en la UNMSM, Universidad de Concepción y la Catedral del Criollismo. Es profesor invitado en el Doctorado de Literatura Latinoamericana de la UNMSM. Autor del libro “La ciudad cantada” publicado por el CEDET.

*Yo soy la campana de oro
Que en Malambo andan mentando
Váyanme formando coro
Y yo lo iré llamando*

O entre las cantaoras negras de Colombia

*Una vieja me dio un beso
Que me supo a cucaracha
Que vieja tan atrevida
Habiendo tanta muchacha*

Son coplas la mayor parte de las veces tradicionales. El primer trabajo del cantor de marineras es armarse un repertorio de ellas. Así se conservan de tiempos inmemoriales el “Palmero” canario o el “Moreno pintan a Cristo” andaluz. Solo después será creador, las más de las veces improvisador, como la copla de Malambo que hemos puesto hace un momento y que es de Augusto Ascuez Villanueva.

Augusto y Elías Ascuez crecieron en el barrio de Malambo, trabajaron como albañiles desde sus mocedades y en esa actividad continuaron hasta la vejez. Augusto nació el 7 de octubre de 1892 y Elías el 20 de junio de 1895. Fueron criados por sus tíos Mateo Sancho Dávila y Clara Boceta. Familia obrera y musical. El hijo de don Mateo, Braulio Sancho Dávila, diez años mayor que Augusto, también fue albañil y compositor. La hija, Bartola, campeona en el baile de la marinera. Como refiere Rocca, (2018, p.21): “Bartola Sancho Dávila era bailarina, cantante y tocaba cajón. Pero su vocación principal fue la danza de la vieja zamacueca, transformada en la marinera limeña, que aprendió desde niña en las últimas décadas del siglo XIX”

El barrio de Malambo corresponde a las cuadras 4, 5 y 6 de lo que hoy es la avenida Francisco Pizarro en el Rímac y recibe este nombre por los árboles homónimos. En ese barrio de Malambo de quintas y callejones, acequias y arboledas se fue gestando el legado sonoro de una cultura criolla mestiza, auténtica y tradicional, que afortunadamente no se ha perdido. Del tiempo de los Ascuez cabe mencionar a Francisco Florez “Pancho Caliente”, Arístides Ramírez, Manuel Quintana “Canario Negro”, Uldarico Espinel, Luciano Huambachano, José “Tato Guzmán”, Alejandro Arteaga “Agua Hervida”, Teodoro Ernesto Soto Agüero “Chino Soto” y Ricardo del Valle Barreda “Mil Quinientos”. Más tarde iría a vivir ahí Manuel Acosta Ojeda.

No eran tiempos de cantantes profesionales. No se cobraba por cantar o tocar. Tampoco por jugar fútbol. Y se iba de barrio en barrio, de callejón en callejón, cantando hasta más allá del amanecer. Cuenta Oscar Avilés que Augusto Ascuez tenía una larga memoria para las distintas estrofas de marinera, pero que además tenía el don de la improvisación, de modo tal que en medio de una conversación era capaz de hilvanar la

correspondiente copla o redondilla. Si no se cuenta con estos atributos, la jarana se pierde y se esfuma, cesa el diálogo y el contrapunto. Pero cuando Ascues notaba que el otro cantor se perdía, entraba en auxilio con una improvisación de su mente.

Alicia Maguiña, en su autobiografía, describe a Augusto Ascues como un maestro “fino, delicado, elegante incapaz de molestar a nadie”. Refiere que además de marineras también cantaban resbalosas, vales, polcas, amor fino y panalivio así como otros géneros de la población negra. Hay que recordar que Maguiña le dedica a Ascuez una marinera “Augusto, dueño del santo” el 7 de octubre de 1975 en que lo describe como “Señor de la Jarana”. En 1979 en el set de Telecentro presentan esta marinera por televisión con el acompañamiento de tres grandes guitarras: Luciano Huambachano, Carlos Hayre y Oscar Avilés. Cantaron en esa oportunidad la propia Maguiña y Lucy Avilés.

En 1958, fue de los primeros que llevaron la marinera a los claustros universitarios. El Dr. José Durand llevó a los hermanos Ascuez, Luciano Huambachano y Oscar Avilés a San Marcos para hacer marinera limeña. Se explicó a los alumnos y público concurrente el tema, mientras se podía gozar de la interpretación, repertorio e improvisaciones de los artistas. Por esa época debe haber sido la relación de los Ascuez con el entonces obrero textil Wendor Salgado, actual impulsor de la Catedral del Criollismo, uno de los pocos sitios donde se sigue conservando el gusto por la marinera limeña. Wendor reconoce a los Ascuez como sus maestros en las lides musicales.

Augusto Ascuez muere a los 97 años. Pero antes nos deja un tesoro bibliográfico que debe ser recuperado. Se trata de un conjunto de artículos periodísticos que publica, semana a semana, durante los años 1982 y 1983 en la revista *VSD* del diario *La República*. A eso está destinada la investigación que venía realizando cuando llegó el virus que nos paralizó a todos. A mi modo de entender, se trata de un tratado magistral para entender la Lima plebeya.

Podemos clasificar los artículos en varias categorías. La primera que quiero mencionar es la histórica. De la historia negra, el 16 de julio de 1982 escribe “Esclavos de la alegría” donde relaciona la negritud al mundo esclavista y colonial pero también al baile y el canto. Para él, la mayor derrota del esclavista es que no pudo matar el buen sentido del vivir de las poblaciones esclavizadas.

Un segundo grupo está relacionado a las costumbres de Lima. Ahí entran “Así es la marinera”, “Los 12 son de Francia”, “¡Amancaes! ¡Qué tal pampa!”, “Jaranas... las de mis tiempos”, “Vamos a la fiesta del Carmen, negrita!”

Un tercer grupo tiene que ver con los barrios de Lima. Es cierto que Malambo y el Rímac ocupan un lugar destacado. Pero podemos recorrer en su pluma los barrios más tradicionales de la capital y ver en ellos tanto las costumbres como los personajes que las practican. Cocharcas, los Barrios Altos, Monserrate, Limoncillo, Maravilla, el Callao. Interesante observar cómo algunas avenidas, como la céntrica Abancay por ejemplo, eran espacios de criollismo hace 40 años atrás.

Por último hay varios artículos ligados a los personajes que arman la historia de nuestra cultura popular. Algunos son parientes suyos. El 14 de enero de 1983 le hace un homenaje a su prima Bartola Sancho Dávila por el centenario de su nacimiento. También es familiar suyo el jugador que ha quedado como símbolo del Alianza Lima: Manguera Villanueva. Don Augusto lo vio nacer por partida doble: como persona y como jugador.

El 22 de octubre de 1982 escribe "Esta es Valentina". Se trata, obviamente de Valentina Barrionuevo de Arteaga. Gran señora del "Callejón del Buque" en La Victoria. Cocinera y bailarina, con manos y pies de oro. Perdonen un momento de autorreferencia pero fue uno de los sitios a los que alguna vez fui con mi madre. Recuerdo en mis años mozos haber encontrado por ahí a Oscar Avilés, Jesús Vásquez, Humberto Cervantes y otros grandes. En ese callejón nació o por lo menos dio sus primeros pasos "Perú Negro". Sobre todo por el concurso La Valentina de Oro. Los cumplidos deben hacerse en vida y la señora Barrionuevo recibió varios, uno de ellos el que ahora comentamos. Ella moría dos años después.

Dedica una nota también a don Domingo Giufra, aunque escribe mal su apellido (Yufra). Se trata de un italiano ("tano" en el decir de Ascuez). La historia de Giufra es muy interesante, al punto que nos ha dejado como herencia uno de los Centros Musicales más tradicionales del día de hoy. Tenía su panadería en la esquina de la Av. 28 de julio con Manco Cápac, en La Victoria. Sergio Salas nos dice que se trataba más bien de una bodega. Lo cierto es que en la trastienda había un lugar de reunión para músicos, futbolistas del Alianza Lima y boxeadores. Entre los asistentes más asiduos estaban don Oscar Avilés y los hermanos Ascuez. No es raro que desde Pinglo hasta nuestros días, el Alianza Lima este tan relacionado a nuestra canción popular.

Por lo que comentamos, podemos ver que los artículos de Augusto Ascuez no nos deben ser insignificantes. En ellos se relata buena parte de la historia de nuestro arte popular. Así, además de recopilador y creador de marineras, podemos considerarlo un intelectual de nuestro pueblo.

Dos cosas finales. La primera es que no quiero terminar esta ponencia, bastante incompleta, sin un compromiso con el Ministerio de Cultura. Es necesario terminar la recopilación de estos artículos y publicarlos. La segunda es mi solidaridad total con la rebelión negra que recorrió el mundo a partir de la muerte de George Floyd. Nuestro país fue uno de los pocos donde la indignación popular no logro romper la cuarentena. Signo de las debilidades de nuestro movimiento antirracista, más ligado a ONGs que a movimientos sociales. Lo único que me queda es hacerle una redondilla para ver si alguien le pone música

*George Floyd no ha muerto
Vive en nuestra rebelión
Con el pecho a descubierto
Le dedico mi canción*

VICTORIA SANTA CRUZ: RITMO, ACCIÓN, TRANSFORMACIÓN¹⁶⁸

Juan Felipe Miranda Medina¹⁶⁹

CONFESIONES

Escribir estas breves páginas ha sido un desafío mayúsculo, de lejos más grande de lo esperado. Este trabajo nace a partir de mi participación en el IV Encuentro de Investigaciones de Cultura Afroperuana organizado por el Ministerio de Cultura del Perú en el 2020.¹⁷⁰ En mi ponencia en dicho evento comparé el pensamiento de Victoria Santa Cruz expuesto en su libro *Ritmo: El Eterno Organizador* (2004) con el de varios filósofos de la tradición occidental; entre ellos Platón, Descartes y Spinoza. Mi motivación fue que he oído a cultores y a algunos investigadores referirse a Victoria Santa Cruz como filósofa, pero nunca he leído una justificación de por qué se le haría esta atribución. *¿Es Victoria Santa Cruz una filósofa?* La conclusión a la que llego en la ponencia es “no, no, sí”. “No” porque no he leído ninguna entrevista ni he visto documento alguno que indique que ella decía de sí misma ser filósofa. El segundo “no” es porque su pensamiento no dialoga directamente con el de otros filósofos. El tomar lo que otros filósofos y filósofas dicen o escriben para construir sistemas de conceptos propios es fundamental en la tarea de la filosofía. Mi ponencia sirvió para establecer un diálogo filosófico entre Victoria y la tradición occidental. El “sí” de Victoria como filósofa va porque su pensamiento es ciertamente filosófico. Victoria se ocupa de problemas metafísicos (por ejemplo el ser, el devenir,

168 Este capítulo corresponde a la ponencia titulada *Victoria Santa Cruz y la Filosofía del Ritmo* presentada el 11 de Julio del 2020 en el IV Encuentro de Investigaciones sobre Cultura Afroperuana organizado por el Ministerio de Cultura del Perú.

169 Licenciado en Musicología por la Norwegian University of Science and Technology (NTNU) y con doctorado en telecomunicaciones por la misma universidad. Es el primer peruano en graduarse, y con honores, de la prestigiosa maestría internacional *Choreomundus - Danza como Conocimiento, Práctica y Patrimonio Cultural*. Sus investigaciones en la música y la danza profundizan en una valoración de la cultura afroperuana, de sus procesos y prácticas, en particular del zapateo afroperuano. Desde 2019, en colaboración con Walter Manrique, dirige el proyecto *Contrapunto: Huellas vivas del zapateo afroperuano*, auspiciado por el Museo Británico, dedicado a documentar y difundir la práctica del zapateo en diálogo permanente con sus cultores más importantes. Actualmente se desenvuelve como artista e investigador en la ciudad de Arequipa-Perú y como docente en la Universidad Católica San Pablo..

170 La ponencia se encuentra disponible en mi canal de YouTube (Miranda, 2020).

la unidad y la ruptura, el cambio o la transformación), también propone una filosofía ética (respondiendo a cómo hay que vivir en el mundo) que está íntimamente vinculada a sus nociones metafísicas. Luego de la ponencia entrevisté a varios de sus alumnos en la Universidad Carnegie Mellon en los Estados Unidos, donde enseñó en la década de los 80 en el Departamento de Teatro. Esto cambió muchas cosas.

En este capítulo, me he propuesto exponer el pensamiento de Victoria según lo interpreto del único libro que escribí, *Ritmo: El Eterno Organizador* (2004). No me afano en contrastarla con otros filósofos, sino que más bien procuro comentar fragmentos de su texto. El libro de Victoria es desafiante y denso, tiene un orden que no es secuencial ni cronológico, sino intuitivo. Muchos conceptos no se definen sino que se exponen y se interrelacionan con otros. Así como en sus clases de ritmo, en su libro Victoria nos deja la tarea de comprender con la inteligencia integradora y no desde el intelecto aislado. Espero que los ejemplos que desarrollo y los comentarios que he acotado a las líneas de Victoria sean de utilidad para comprender lo relevante de su pensamiento-acción hoy. En su proceso, Victoria buscó la sabiduría de la vida a través de todas las artes, y esto mismo es lo que procuró para nosotros.

CONVERSACIONES

En las entrevistas con sus alumnos, e inclusive con docentes que fueron sus colegas, todos indican que el primer mantra de Victoria era “tienes que estar en el presente”. Otro precepto fundamental era “no analices, hazlo”, o en inglés, “don’t overthink it, just do it”. Victoria les proponía todo tipo de ejercicios a sus alumnos. Uno me contó, que en su primerísimo día de clases con ella entraron los alumnos al aula. Las sillas estaban dispuestas en círculo. Se sientan. Victoria no se presenta. Hay un silencio extraño para los alumnos, así no se suele manejar el primer día de clases. De pronto Victoria con ambas manos golpea sus muslos y mira a la persona de su costado. Nadie entiende nada y el silencio continúa. Victoria espera y al cabo de un momento repite el gesto: “pam”, pero los chiquillos, medio temerosos y asombrados siguen sin entender. Victoria insiste, y sólo al cabo de varios intentos una alumna responde con el mismo gesto: “pam”, y las manos percuten los muslos. De pronto se genera una dinámica responsorial. Victoria percute sus muslos y todos los estudiantes responden al unísono. Luego de un rato ella cambia el patrón rítmico y los estudiantes tienen que adaptarse. Está prohibido ponerse a contar los tiempos, está prohibido que uno le explique al otro lo que estaba sucediendo. Estás ahí, en esa situación, tienes que entender qué está pasando: *go and figure it out!*

No es extraño que no abunden documentos textuales ni audiovisuales donde Victoria se refiera a sí misma como filósofa. Probablemente diría que el puro pensamiento es división. Una ruptura radical de Victoria con gran parte de la tradición filosófica de occidente es que para ella el punto de partida está en el cuerpo físico. No es un cuerpo concebido como carne

y hueso. Es el cuerpo animado, sensible e inteligente, receptivo al mundo y a sus señales y cambios. Sin embargo, antes de actuar guiado por el mundo, antes de mover un sólo músculo, el cuerpo primero se conecta con el “sí mismo”, con el tú misma, con la *fuerza interna*. Aquí ya le doy un adelanto a mi lectora curiosa, a mi lector inquieto, de la filosofía de Victoria Santa Cruz. La división entre cuerpo y mente está presente en la tradición filosófica de occidente desde Platón, pero fue revitalizada por Descartes en el siglo XVII cuando afirmó que cuerpo y mente son dos sustancias separadas, y son, aparte de Dios, las únicas sustancias que existen (Descartes, 1641/1995). La ciencia hoy tiende a afirmar y hacernos creer que la conciencia, la mente, las emociones, es todo reductible a interacciones de la materia. En otras palabras, que la mente es reductible al cuerpo o al plano material. En la filosofía de la mente, sin embargo, los filósofos están lejos de un consenso en cuanto a este tema y queda aún mucha investigación por hacer (Mandik, 2013). En realidad la dinámica de ver cuál es reductible a cuál, e inclusive de enunciar la separación de ambos, mente y materia, es algo a lo que Victoria se resiste. Ella en su obra no se refiere específicamente a ningún filósofo, pero sí nos advierte con frecuencia sobre el intelecto aislado. “El intelecto aislado es división”, la mente se convierte en una especie de tirano queriendo darle órdenes al cuerpo. Si tuviéramos que traducir la postura de Victoria sobre intelecto o intelectualismo y materialidad, podríamos usar la cocina como ejemplo. Una receta de cocina puede decirnos qué cosas mezclar, sin embargo, todo cocinero o cocinera sabe que la cocina se aprende haciendo, que el sabor es justamente quitar o añadir ingredientes porque no se tenía esto o aquello, porque probamos lo que estábamos cocinando y al *saborearlo* nos dimos cuenta de que algo faltaba. Por supuesto que estamos pensando cuando saboreamos y decimos “esto falta”, pero ese pensar está ligado a una experiencia física. ¿Qué le importa al cocinero decir “en este momento estoy pensando, pero en cambio, en este otro momento estoy teniendo una sensación física”? No tendría sentido alguno, y eso es porque la cocinera que se precia, el cocinero con experiencia, se preocupa primero de su *hacer*, que para Victoria progresivamente evoluciona y se convierte en *acción*. La división mente-cuerpo no sirve cuando se trata de actuar puesto que poco aporta. La cuestión está en la experiencia, del cómo se logró lo que se quería o por qué no se logró, de cómo se puede mejorar, o de si tiene sentido seguir haciendo igual las cosas. Todas estas cuestiones las descubrimos cuando nos conectamos con nuestra fuerza interior y cuando desarrollamos una sensibilidad que nos permite afinar nuestro hacer, pero aquí ya me estoy adelantando.

HONESTIDAD

Victoria usa en su escrito expresiones inusuales como “Bien-estar”, “calidades de hacer”, “sabor-saber”, “el enemigo vive en casa”. No sería honesto de mi parte pretender reflexionar sobre su pensamiento sin prestar atención a las palabras de Victoria. Es por ello que en esta sección he escogido citas textuales cuidadosamente, las cuales presento numeradas

en la secuencia que me ha parecido más adecuada para familiarizarnos con la filosofía de Victoria. Cada tanto intercalo las citas con un comentario donde desarrollo interpretaciones y ejemplos sobre las mismas (espero, Victoria que concuerdes conmigo desde el enésimo cielo en el que estás).

PALABRA SOBRE PALABRA

En la obra de Victoria Santa Cruz identifico tres ejes fundamentales intrínsecamente interconectados: la metafísica (que trata sobre el ser, y el devenir o transformación), el conocimiento y la acción. En esta sección me permito citas textuales relativamente extensas, a fin de comentarlas cuando es pertinente, respetando el vocabulario, y por ende los conceptos, que Victoria propone.

Ritmo, orden y unidades

1. "El Ritmo, el eterno organizador, consecuencia y causa del Orden Superior, tiene la capacidad de establecer una relación entre fuerzas opuestas y, por lo tanto, componentes indispensables de toda unidad" (R:1).¹⁷¹

Comentario 1. La metafísica es la rama de la filosofía que habla sobre aquello que es antes que nada más sea, del Ser en general que en su generalidad escribo con mayúsculas, o de aquel ser del que derivan otros seres. Para Victoria el Ritmo es antes que nada más sea. El Ritmo es un organizador, es eterno, y es causa y consecuencia a la vez del Orden Superior. Esto es decir que el Ritmo no puede ser causado por nada más que sí mismo.

Por otro lado, el Ritmo relaciona fuerzas opuestas en unidades. La noción de fuerzas opuestas nos resulta familiar inmediatamente, puesto que la vivimos en el cotidiano. La luz y la sombra, el equilibrio y el desequilibrio, la permanencia y el cambio, el nacer y el morir. Si vamos a la música nos encontramos con el sonido y el silencio, o en la armonía con intervalos consonantes y disonantes. ¿Por qué relacionaría el Ritmo fuerzas opuestas? Si una es 'buena' y la otra 'mala', por qué no quedarse con una? Esta pregunta se la hicieron ya los antiguos griegos, y es que sólo a través de la diversidad (más de uno, y cuando menos dos) se da el cambio y el movimiento. ¡Cuán reducida quedaría la música si la condenamos a sonar siempre, sin silencios que le den forma ni sentido! Cuán terrible sería la rutina de la vida si el día de hoy fuese la repetición idéntica del día anterior. Las experiencias de vida de cada día son el resultado de múltiples cosas cambiando, de las dualidades operando juntas.

¹⁷¹ Para citar la obra de Victoria *Ritmo: el eterno organizador* (2004) de manera legible uso la nomenclatura (R:número de página). Por ejemplo, (R:1) corresponde a la página 1 de dicha obra. En las citas textuales utilizo *itálicas* donde me parece conveniente para enfatizar ciertos conceptos que considero fundamentales en mi interpretación de Victoria.

2. “La *unidad* está conformada de dos polos: activo y pasivo. Esta polaridad provoca la tensión rítmica justa, deviniendo los opuestos, al transformarse, en un determinado nivel de unidad. Siendo, cada unidad, una estructura dentro del ritmo-estructura”. “Desde la pluralidad, desde el desorden, va *organizándose* la vida, a través del crecimiento de nuevas unidades que nunca se repiten”.
3. “Sólo la unidad tiene la inteligencia de integrar unidades afines, dando nacimiento a otros niveles de jerarquía”.
4. “Este continuo devenir es acción, es presente, y, nada extraño puede entrar en el eterno devenir”.

Comentario 2. Las *unidades* al integrarse unas con otras forman una estructura. En el Ser en general transiciona del desorden al orden. El Ser no “es” simplemente, sino que está cambiando, está en un proceso de organización constante a través de unidades. Cada unidad es única. Las distintas unidades se integran o conectan con unidades afines en niveles de jerarquía. Un ejemplo simple de entender puede ser una banda de salsa. En la banda hay distintas unidades conformadas por grupos de instrumentos, por ejemplo (A) la percusión (las tumbadoras, los bongós, la clave, las maracas, etc), (B) los bronce (trompetas, trombones y saxofones), (C) el piano, (D) el contrabajo, (E) el coro, y (F) el solista. Podemos decir que la voz solista es fundamental en la jerarquía y, que dentro de las trompetas hay jerarquías también cuando las distintas trompetas hacen distintas voces. Esto organiza inclusive los ensayos para la banda y, luego de que cada unidad ensaya su parte, es posible hacer ensayos generales para la gran unidad, la banda completa.

El proceso de integración de unidades es el devenir. Este proceso implica una *inteligencia integradora*. Puede ser que en nuestra banda de salsa cada unidad ensayó su parte en conjunto, sin embargo, tocar todos juntos va a requerir de varios ensayos, de una nueva adaptación. Si en los primeros ensayos era un trompetista que tenía que devenir unidad con una trompetista, ahora son los distintos grupos de instrumentos que *inteligentemente* tienen que integrarse para formar una banda. En ese gran ensayo, con todos presentes, está el devenir en donde la unidad es acción, y se da en el presente (no en el pasado ni en un falso futuro (R:39)). Estar soñando en lo grande o famosa que va a ser la banda no me va a ayudar en el momento en que tengo que estar con el oído abierto escuchando las voces de cada uno de los instrumentos con los que estoy tocando. Para hacer arte hay que estar en el presente.

5. “Si la unión no se cumple en su rítmico *momento*, la tensión se dilata deviniendo en re-acción. Sepáranse los componentes que producirían la calidad *orgánica*, y, por *arritmia*, por *desconexión*, son rechazados por la estructura”.

Comentario 3. Hay un momento, un punto específico en el que la unión se puede dar y, cuando ese momento se nos pasa, se da la *arritmia*.

La consecuencia es caer en *re-acción*, que es el opuesto a la acción. La re-acción implica división, implica también estar fuera de la gran estructura del Ritmo. Volviendo al ejemplo de la orquesta de salsa, si es que el cantante entra a destiempo con la percusión, se tiene arritmia. El cantante tiene libertad para frasear, y de hecho saber frasear, conocer el ritmo preciso de las palabras en relación a su orquesta, es parte del arte de cantar. Sin embargo, un fraseo de las palabras que no es uno con el ritmo del resto de la orquesta produce *desconexión*. Esta desconexión la escucharán los demás miembros de la banda y probablemente el público también. Algo importante aprendemos aquí: la arritmia es relativa y no absoluta y, por tanto, el Ritmo es relativo, o más bien relacional y no absoluto. Decir que es relacional quiere decir que necesariamente relaciona o conecta dos cosas distintas. En este ejemplo, se trata del ritmo o arritmia del cantante en relación al ritmo del resto de la banda. Cuando decimos “canta desafinado” quiere decir que comparamos la melodía que está sonando con la canción como la conocemos y, por tanto, relacionamos dos cosas distintas. En el Ritmo como gran organizador y en el ritmo como manifestación, se trata entonces de la precisión del *momento*.

Por otro lado, Victoria no es muy explícita en cuanto a qué se refiere con *orgánico*. Sin embargo, si pensamos en la naturaleza y la vida que en ella se gesta y se desarrolla, un árbol ya nos da la idea de una criatura que se transforma de a pocos, que se comporta como una unidad indivisible, aún si es que sus raíces lo unen firmemente a algo más allá de sí mismo: el suelo que lo alimenta. La relación del árbol con sus partes es orgánica, la relación del árbol con el piso y el medio con el que vive también lo es. Lo orgánico está caracterizado por un flujo constante que preserva a la cosa orgánica en su momento de vida. Se cumple lo que dice Victoria en cuanto a la jerarquía. Jerarquía no se refiere a grados de poder o autoridad, sino más bien a funciones, roles, ciertas unidades agrupadas con ciertas otras con un propósito. En invierno serán las hojas las que se sequen y caigan para que el árbol pueda vivir. Las hojas caen y se renuevan en la primavera, mientras que la raíz bajo el piso se mantiene estable pero activa.

Pongamos ahora como ejemplo una danza. Imaginemos una bailarina que se aprende paso por paso una coreografía. Aprende la coreografía, pero sin embargo al verla bailar tenemos la sensación de partes puestas en secuencia. Aún como espectador ignorante, tal vez me doy cuenta de estas divisiones, no llego a tener la sensación de unidad y, en la calidad con que se ejecutan los movimientos, pareciera haber un atisbo de receta. En cambio otra bailarina, o inclusive la misma pasado un tiempo, logra *interiorizar* esa coreografía y en cada movimiento, en cada secuencia, todo el cuerpo interviene transicionando de un momento a otro, de una calidad de movimiento a otra. Como espectador ya no puedo analizar las partes de la danza, sino más bien veo una continuidad en la intención-acción de la bailarina. Las únicas discontinuidades las da

ella, si así lo desea. El gesto súbito no me remite ya a una labor externa de ejecución de algo, sino que me atrapa en ese algo mismo: en la danza en ese *momento*.

6. "En el código de la vida interior, sólo lo sano posee el ritmo y la capacidad de *inteligencia integradora*".
7. "La *ruptura* del hombre con el Orden Superior, deja una extraña división apareciendo dos extremos que podrían calificarse como: *exceso-ausencia*... ¿Cómo restablecer el *equilibrio* que compense el exceso y la ausencia propiciando así la vital comunicación y *re-unión*? Sólo una honesta buena *voluntad* de los hombres de ambos extremos divididos podría lograr esa suerte de milagro" (R:40).

Comentario 4. Lo que es sano integra (con inteligencia), conecta; lo que no, divide. Cada palabra de Victoria remite a pensamientos profundos. ¿Qué significa "sano"? Si pensamos en nosotros mismos, pensamos que la salud es algo permanentemente, deseable; queremos siempre tener salud. Por otro lado, estar sanos nos permite actuar en toda nuestra capacidad. Una simple gripe puede ser suficiente para inutilizarnos un par de días, aún si no es más que fiebre y malestar. El integrarnos, entonces, es un estado deseable que nos permite ser en todo nuestro potencial.

El exceso-ausencia que resulta del desequilibrio es una observación simple y a la vez profunda. Imaginemos una balanza de platillos. Sólo cuando en uno de los platillos colocamos un objeto más pesado que en el otro se generan el arriba y el abajo. Tanto el arriba como el abajo en los platillos (exceso y ausencia) son consecuencia del *desequilibrio*. Ingenuamente, muchas veces tratamos de resolver un desequilibrio fijándonos solo en los síntomas o las consecuencias. Es como mirar sólo el platillo de la izquierda y olvidar que forma parte de un sistema, de la balanza como un todo. Para remediar el exceso-ausencia es preciso entender las causas del desequilibrio. Para Victoria esto aplica también a ricos y pobres, o al exceso de tecnología que produce el distanciamiento del humano con su cuerpo (R:40). El remedio requiere de voluntad en las partes divididas.

Conocimiento

8. El *conocimiento* es conexión, es un nivel de unidad (R:32)
9. "La *experiencia* tiene el sabor del saber orgánico que revela, tanto el valor de lo logrado en el intento, como lo que encierra el no haberlo logrado. De allí que, en la experiencia, no hay fracaso". "Con re-acción no hay experiencia".
10. "La *experiencia* individual tiene características propias que no pueden establecerse mediante métodos analíticos. Es preciso recordar que

el *análisis* se inicia cuando la acción cesa". "En acción, los instantes *orgánicos*, reveladores de aspectos del interno proceso no pueden medirse desde el tiempo del mundo exterior".

Comentario 5. Victoria habló antes de *inteligencia integradora*. En este saber conectar y reconectar, en este saber devenir unidad está el conocimiento. Más bien, este saber conectar es conocimiento. Para Victoria la experiencia juega un rol fundamental en el conocimiento que la razón por sí misma no puede jugar. La experiencia tiene un *sabor*, es decir, cada experiencia es identificable, la saboreamos y sentimos desde adentro. Porque la experiencia es vivida desde nuestro interior tiene características que ningún análisis puede alcanzar. Si recordamos a nuestra bailarina que vive desde adentro su coreografía, el análisis que nosotros hagamos de lo que ella está haciendo no cambia su estar-danzando en ese momento presente. Más bien, en el momento en que nos ponemos a analizar sus movimientos probablemente perdimos ya la conexión con ella. Aquí Victoria comulga bellamente con el filósofo francés Henri Bergson (1889/2001). El estar en *duración* para Bergson parece ser el equivalente de vivir el momento para Victoria, de saborear la experiencia. Cuando estamos embebidos en lo que estamos haciendo, el tiempo exterior es sólo un número. Imaginemos nuestra canción favorita sonando en la radio que nos absorbe y nos llena de recuerdos emotivos. En ese momento no podemos contar compases, no sabemos cuantos segundos dura, sólo sabemos que dura lo que dura, que nos encontramos en profunda relación con ella. Este escuchar la canción, o este bailar siendo uno con lo que bailo es *acción*. La acción tiene un tiempo cualitativo, no cuantitativo y, por tanto, no se puede descomponer analíticamente el momento siendo vivido con intensidad plena.

11. "La *intuición*, me atrevo a afirmar, es la guía del ser humano y la *base del conocimiento*".
12. "Aprender, a través del hacer del diario vivir, es reencontrar el conocimiento que ninguna escuela puede proporcionar; es descubrir, a través de la vivencia del hacer, el *sabor* de la química del *estado anímico*. Esa calidad especial, consecuencia del *hacer* desde el *interior hacia el exterior*, propiciará las *conexiones afines*".
13. "Desde una *intuición-conocimiento* existente en el ser humano, percibió éste, desde tiempos remotos, la *fuerza interna* que lo habitaba. Fuerza que lo guió a *expresarse*, a desarrollar a través de *medios*, de formas, tales como la artesanía, la música, el canto, la danza, la poesía, el teatro. Estos medios posibilitarían el crecimiento de la *intuición*, deviniendo en niveles de conciencia, pudiendo así penetrar los sutiles diferentes aspectos de la aventura *vida*".

Comentario 6. La intuición como base del conocimiento nos permite percibir nuestra *fuerza interna*. Para Victoria toda transformación empieza de uno mismo y empieza de una conexión con nuestra fuerza interna. Cuando buscamos hacer desde el interior hasta el exterior

es que tenemos la posibilidad de conectarnos. El *sabor* juega un rol fundamental como conocimiento. Para Victoria toda acción verdadera expresa un estado anímico. Volvamos a la etimología y pensemos en “anímico” como refiriéndose a un ánimo que nos habita. Si se baila no se baila por exhibir el cuerpo y vender. El bailar como acto verdadero para Victoria sería el cuerpo físico expresando el estado anímico o el ánimo dentro de nosotros. Tenemos que poder conocer, sin embargo, estos distintos estados anímicos. Tenemos que conocerlos y reconocerlos. ¿Qué es el sabor? Es muy especial que Victoria en su pensamiento le otorgue al sabor tan especial rol. Para varios filósofos griegos, la vista era el sentido más importante, puesto que parecía permitir conocer a distancia, conocer sin alterar (Jonas, 1954). Sin embargo, para Victoria no hay cómo conocer algo ni a alguien sin una interacción profunda con ese algo. Tenemos que llevárnoslo a la boca, saborearlo, disfrutarlo no con la exterioridad de la vista, sino con la interioridad honesta, vulnerable de nuestros adentros. Se trata nuevamente de conectarse con el interior para poder conocer. Reflexionando más sobre el sabor nos damos cuenta de que podemos diferenciar el sabor de una torta de chocolate del de un estofado, o diferenciar un limón de una pera sólo por el sabor. El sabor es pues también una facultad de discriminar, de diferenciar lo uno de lo otro, de reconocer calidades. Saborear veneno puede matarnos, el acto de saborear supone un riesgo y para Victoria, podemos inferir, este riesgo es inherente a la búsqueda de conocimiento. Es el compromiso.

Nuestra fuerza interna como seres humanos nos guía a expresarnos a través de las artes, que son *medios* y no un fin en sí mismo. Esto contrasta con el ideal del Romanticismo Europeo que decía *art for art's sake* [el arte por el arte], buscando separar al arte de la ciencia y de la ética y darle una relevancia autónoma (Winner et al., 2013). La idea del arte como medio también puede golpear duramente a algunos artistas. “Si el arte es un medio, y yo soy artista, ¿entonces qué soy yo? ¿Para qué es un medio mi arte?”. La respuesta de Victoria sería: “para saber vivir”. La práctica del arte resulta en un desarrollo de la intuición, en la facultad de estar en el presente cuando se hace o se aprehende el arte. Esto, en términos de Victoria, nos lleva a niveles más altos de conciencia, lo cual nos lleva a un conocimiento, no sólo teórico, sino vivido de la vida. Victoria nos advierte que cuando las artes dejan de ser medios y se toman como metas esto resulta en división, desconexión. Un ejemplo clásico del medio transformado en fin es el hacer música o danza por dinero solamente. Para que las artes sean medios tienen que ser siempre consecuencia de nuestra fuerza interior, de la conexión con nosotros mismos. Si es el dinero lo que me mueve, entonces es el dinero quien dicta cómo me muevo, o qué canciones escribo, ya no es mi fuerza interior. En la danza es fácil dejarse seducir por el placer de usar trajes vistosos, o por el de causar reacciones en el público a través de movimientos sensuales, aún si estos movimientos no salen de uno sino que son dispositivos que producen nada más la reacción que nos gusta. Hay un sabor en el pensamiento de Victoria a lo que decía el

gran artista marcial Bruce Lee sobre las artes marciales: “to express yourself honestly” [expresarte honestamente]. Sólo hay honestidad desde la conexión interna proyectada hacia afuera a través del hacer y la acción.

14. “Un especial *estado anímico*, un *Bien-estar*; generará una química-vibración que *alimentará* la vida interna que nos habita y que, a la vez, esta *recíproca conexión* irá *afinando* a quien experimenta lo que es vivir un *proceso*. Un proceso que no se explica”.
15. “Es en la *práctica del hacer* que se va adquiriendo la *sensibilidad* de conectarse consigo mismo, empezando a ser consciente del placer que conlleva la química del *Bien-estar*. Ese bienestar que, por la misma conexión, es armonioso y no exuberante”.
16. “La Necesidad y la Evolución están íntimamente conectadas: “No solo de pan vive el hombre”. El ser humano al ir afinando su intuición (esto debe iniciarse desde que tiene la posibilidad de comprender), al alcanzar otros niveles de conciencia, debe, mediante la voluntad que va cristalizándose; educar, guiar su cuerpo físico no permitiendo se extravíe arrastrado por falsas necesidades que lo llevarán a la dispersión. La real necesidad no se impone, de hacerlo, perdería su inteligencia de conectar, atrofiando su facultad rítmica de renovación”.

Comentario 7. La *afinación* es un concepto clave para Victoria. Así como con muchos otros de sus conceptos, Victoria no define a qué se refiere con *afinación*. Sin embargo, usando la intuición a la que Victoria alude, podríamos decir que la *afinación* es la capacidad de ajustar nuestro hacer de acuerdo a las circunstancias y de acuerdo a lo que estamos buscando. La *afinación* implica en sí misma conexión. ¿Cómo podríamos decir que afinamos una guitarra antes de tocarla si no sabemos a qué frecuencias la queremos afinar? Si tengo un afinador a mano, contrastaré el sonido de la cuerda con el registro del afinador, tensando o destensando la cuerda según la frecuencia que el afinador indica. Una guitarrista más experimentada afinará las cuerdas una respecto a la otra, para que cuando rasgue los acordes suenen bien las armonías (*afinación relativa*). Este “sonar bien” lo sabemos porque estamos familiarizados con un género o tradición musical. Aún si no tocamos ningún instrumento, a fuerza de la radio, o Spotify, tenemos la noción de qué suena bien, que en palabras de Victoria significa que tenemos la noción de *Bien-estar*.

La *afinación*, sin embargo, no se aplica sólo a la melodía o la frecuencia sonora. Cuando se trata de una marinera limeña entra primero la guitarra, si se quiere en *síncopa*, y el cajón tiene que saber entrar. Tiene que estar ‘rítmicamente afinado’, entrar en el momento preciso respecto de la cadencia de la guitarra y del género en cuestión. La *afinación* es el ajuste para saber entrar en el momento y para saber permanecer en ese equilibrio. En el ejemplo, de un cajón que sabe entrar y luego marca el ritmo para la voz cantante, en esta trinidad

guitarra-cajón-voz, tenemos un ejemplo claro de devenir unidad. La condición para esto es sin embargo la intuición, distinguir calidades de hacer, como explica Victoria. Si es que no tengo el sentido del ritmo desarrollado, si como cajonero me da igual entrar ahora o una fracción de segundo más tarde, sino sé escuchar ni a la guitarra ni a mi propio cajón, este devenir unidad se hace imposible. Ahí la importancia de la intuición, la importancia del saborear y de tener sabor.

Pero si Victoria habla de las artes como medios, ¿qué significa la afinación en la vida? La necesidad de afinar se hace latente cuando percibimos una desafinación, cuando aparece problemas o circunstancias imprevistas. En el caso del amor que prospera, quienes han estado en relaciones comprometidas más allá del enamoramiento fugaz, saben que el amar es ajustar nuestro hacer para que haya armonía (Bien-estar) en la relación con la otra persona. El saber analítico en este caso se muestra limitado, pocas veces tenemos reglas o proposiciones inequívocas para resolver el problema con lógica pura. Nuestros recursos son la sensibilidad (sentir a la otra persona), nuestra intuición (ir aprendiendo cómo funcionamos como pareja, cómo tal acción nos afecta a ambos). Hay que notar que la voluntad puede estar íntimamente ligada a nuestras facultades reflexivas y racionales. A través de la memoria y la capacidad lógica de hacer inferencias, es que podemos ir fijando conductas sanas: si sé que mi pareja disfruta "esto", entonces puedo hacerlo cuando sea apropiado para hacerla feliz. También intervienen el compromiso (especialmente importante en los momentos difíciles) y nuestra noción de Bien-estar (saber cómo se siente el estar bien como pareja, reconocer claramente lo que es estar bien para buscar estar ahí).

Para Victoria, y en esto nos recuerda al pensador de la educación Paulo Freire (1987), la vida es un proceso de aprendizaje. En los colegios, como centros educativos, prima la imposición de obligaciones de conducta del profesor al alumno que recibe el nombre de disciplina. Victoria está en contra de esto. La disciplina no puede venir de fuera. Uno mismo busca y encuentra su propia *necesidad* de actuar de tal o cuál manera. Es así que se puede "educar" o "guiar el cuerpo físico" para no dejarse llevar, y a la vez estar en unidad con uno. Si nos obligan a hacer algo en contra de nuestra voluntad, sentiremos la división entre lo que estamos haciendo por obligación (¡o por tedio y costumbre!) y lo que quisiéramos haber hecho. Es por eso que el compromiso y la voluntad nacen de uno y, como veremos más adelante, son esenciales en la lucha por transformar, por 'unirnos a nuestro enemigo'. En el caso del amor, ¿qué sentido tendría que la otra persona me obligue a amar? Esta manipulación tarde o temprano deviene en desconexión o no-Bien-estar. El amor se procura a sí mismo a través de la voluntad-compromiso de los dos amantes.

El Bien-estar es una noción fundamental que amerita una discusión detallada. Poniéndolo en palabras distintas pero que resuenan con

el pensamiento de Victoria, el Bien-estar es nuestra *guía*, nuestra referencia. Imaginemos a una persona que ha sufrido maltrato desde la niñez, que no ha sido valorada, que tal vez no tuvo la fortuna de nacer en un hogar donde se le diera amor. Tal vez esta realidad continúa en la juventud. ¿Cómo podría esta persona buscar su Bien-estar si no sabe lo que es? ¿Si no he vivido lo que es estar-bien cómo puedo procurarlo para mi vida? Muchas veces nuestra realidad no es tan distinta a la de este caso extremo. En algunos ciclos de la vida nos encerramos en dinámicas 'tóxicas'. Esto es frecuente en las relaciones. "Me engaña pero sí me quiere". Un leve gesto de amor de parte de la pareja que nos maltrata, es suficiente para engañarnos a creer que somos amados. Victoria nos dice: ¡tienes que ir más allá! ¿Acaso es con una dinámica de vida así, de saltar de engaños a detalles románticos con la que sueña uno? Sólo podemos buscar el Bien-estar y procurárselo a otras personas si sabemos reconocerlo. Es por esto que la sensibilidad es importante (*sentir* cuando se está bien), la conexión con uno mismo es importante, así como lo es reconocer (ser consciente) del placer del Bien-estar, como dice Victoria. Si es que no sabemos qué es el Bien-estar, ¿hacia qué curso transformamos el mundo y nuestra vida? Iríamos tanteando desamparados, desprovistos de sentido, probando distintos haceres sin poder realmente encontrar esa conexión rítmica entre nosotros y la vida, entre nosotros y "la familia humana".

17. "Descubrir ese mundo interno en donde todo, absolutamente todo — podamos percibirlo o no— es un *nivel de inteligencia* y por ende de *vida* que, para subsistir necesita de *alimento*. Todo lo que estemos haciendo necesita de una presencia".

Comentario 8. Las cosas no se sostienen solas, mucho menos en el mundo interno. Alimentarse no es sólo ingerir, sino saber escoger. De aquello que nos rodea, escogemos aquello que nos es provechoso. Por otro lado, alimentarse implica ingerir y digerir. Es una metáfora de cómo algo que se ve como una exterioridad, un pedazo de pan, cuando nos sirve de alimento pasa a formar parte de nuestra sangre misma. El humano no puede escoger entre alimentarse o no. El alimento es necesidad, pero a la vez la sensibilidad y la intuición nos permiten hacer de los pequeños encuentros cotidianos un alimento. Bailar un zapateo jocosamente y escuchar las exclamaciones del público alegra al bailarín, o tocar una guitarra y sentir la caja resonando contra nuestro pecho, transportarse y perderse en la melodía de una canción, o en la sonrisa ingenua de un encuentro por la calle. El alimento, como parte de una cadena alimenticia, nos remite a otro concepto importante de Victoria, el *flujo*. Victoria es crítica de la tradición estancada. Es en la renovación donde se da la unión. El estancamiento, con la imagen evidente del estanque, es la ausencia de conexión - el agua no tiene a dónde ir, está aislada, se corrompe y pierde su esencia de fuente de vida. Hay que ser río y no estanque para que el agua sea viva. Hay que alimentarse y ser alimento para participar del Ritmo.

La mayonesa y el presente

18. "La *acción* es presente, la *re-acción* es pasado. Sólo en acción hay *renovación* y de esta renovación surge la pregunta que recibirá la inmediata respuesta, dando paso a la nueva calidad de acción... No es desde el *intelecto aislado* que se entra en acción... Al insinuarse, al percibirse las calidades de la acción, el discernimiento y el interés dejan de ser palabras racionales deviniendo en una suerte de *voluntad-compromiso*, indicio del proceso de acercamiento hacia el orden. A esta voluntad-compromiso no la atrae, no la excita lo que pueda ocurrir después. Ese "después" no existe en la acción. Comúnmente, nos proyectamos desde el pasado, y, desde "allí", evocamos un falso futuro. Esto es re-acción. Si se desconoce el Presente, no puede haber futuro" (R:40).

Comentario 9. Los estudiantes y colegas de Victoria que entrevisté de la Universidad Carnegie Mellon, me contaban que las clases de Victoria se basaban siempre en dinámicas para las que Victoria no daba ninguna regla explícita. Ella empezaba a hacer algo y tú tenías que entender qué estaba pasando. Uno de sus ejercicios era preparar mayonesa. Este ejemplo sencillo de la experiencia cotidiana nos permite entender los conceptos que hemos venido discutiendo como *afinación*, *intuición*, *experiencia*, *Bien-estar*, *conexión*, *sabor*.

En la cultura popular decimos acertadamente que agua y aceite no se mezclan. Si hacemos un esfuerzo podemos llenar un recipiente con la mitad de agua, la mitad de aceite y batir enérgicamente. Aún si logramos revolver ambos, al poco tiempo empezarán a separarse de nuevo. La mayonesa es un ejemplo de *emulsión*, es decir, de sustancia en la que dos líquidos inmiscibles ('in-mezclables') se mezclan de manera homogénea. ¿Cómo se realiza tal milagro? Gracias a la mediación de las proteínas en la yema de huevo (Sabaté, 2018). La yema de huevo funciona como sustancia emulsionante envolviendo a las gotas de aceite que se dispersan en el agua mientras batimos. El huevo impide que luego de batir, agua y aceite se separen de nuevo. Sin embargo, para lograr este efecto se requiere de una afinación precisa. La frustración de los alumnos de Victoria, así como la de muchos cocineros y cocineras que han hecho mayonesa casera, es que la mayonesa se corta fácilmente. ¿Por qué? Primero, el aceite debe añadirse gradualmente, sino las proteínas del huevo no se darán abasto para cubrir las gotas de aceite y no se produce la emulsión. Segundo, el movimiento de batido requiere de un ritmo estable a la velocidad apropiada. Si el ritmo es excesivo o inconstante las gotas de emulsión con aceite se vuelven a poner en contacto entre sí y aceite y agua se separan nuevamente (ibid.). Batir al ritmo adecuado y estable, a la par que se hecha el aceite en el flujo preciso nos exige estar ahí, en el momento, en el presente. Cada acción que vamos realizando preparando la mayonesa tiene un efecto; tiene su respuesta, como dice Victoria y nos toca responder a estar respuesta prontamente. Ponernos a meditar sobre las emulsiones al momento de batir, de poco servirá a que la mayonesa salga cremosa (el Bien-

estar), tampoco ayudará imaginarnos comiendo una rica mayonesa (desconectarnos del presente por pensar en el futuro) descuidando el batido y el mezclado. Al momento de actuar, sólo el presente existe. El después comienza cuando la acción cesa. Sólo luego de que terminamos de hacer la mayonesa podemos pensar en comérnosla.

Memoria ancestral

19. "Orientada por esta *intuición* y desde una *memoria ancestral*, en África conocí el sabor de la conexión, el sabor del silencio". "Al continuar ahondando —a lo largo de mi vida— en las formidables *bases rítmicas* heredadas, éstas me revelaron, con la claridad de lo orgánico, que, no obstante africanas, son cósmicas" (R:32).

Comentario 10. Este pasaje es misterioso, tal vez sea el único en el que Victoria expresa a qué se refiere con intuición. Tal vez la intuición para Victoria sea este saber sin saber cómo se sabe: "yo sé que esto es así, o que seguro es así, pero no me preguntes cómo lo sé, está dentro de mí". Creo que todos hemos sentido esto alguna vez.¹⁷² Un ejemplo es cuando, a partir de miradas, sospechamos que le gustamos a alguien. Este sospechar en el cortejo o flirteo es no verbal, ¡no hay garantía de nada! Parte del conocimiento intuitivo también consiste en aceptar que tenemos algo de incertidumbre en lo que sabemos, pero aún así tomamos el *riesgo*.

El dejarse guiar por la intuición remite a Victoria una memoria ancestral. La musicóloga Heidi Carolyn Feldman, en su libro *Black Rhythms of Peru* (2006), narra sus conversaciones con Victoria sobre la memoria ancestral. Este es un concepto poderoso y polémico que nos permite entender mejor el proyecto de Victoria. En 1964, Nicomedes está grabando, junto con varios otros músicos criollo-afroperuanos, el disco *Cumanana*. Este disco contiene la primera grabación de landó, el tema *Samba Malató*. En la grabación es Vicente Vásquez el que propone el patrón de la guitarra, se crea también un patrón especial de cajón, y sin embargo no había una coreografía para poder bailar el landó.

Revivir el landó fue estratégico por varias razones. Nicomedes, en el folleto del disco afirma una genealogía: el lundú de Angola da lugar al landó, este a la zamacueca y esta a la marinera limeña. Esta es literalmente una reescritura de la historia porque la marinera limeña, una de las danzas más populares a mitad del siglo XX, siempre se había asociado con Europa. Se tiene las acuarelas de Pancho Fierro del siglo XIX que contrastan la forma de bailar la marinera de una pareja blanca con una pareja negra (Tompkins, 2011, p. 109). Decir que la danza más popular que el blanco peruano había bailado con garbo por varias décadas es una reversión de centro y periferia: la negritud marginal hasta entonces en el Perú pasa a ser central. ¿Pero esté landó peruano,

172 La noción de intuición también ha estado muy presente, con distintos significados, en la filosofía de Occidente (Jenkins, 2014; Bealer, 1998).

danza madre de la zamacueca y la marinera, cómo se baila? Es ahí que interviene la memoria ancestral. Voy a expresar el pensamiento de Victoria en una paráfrasis de lo que ella hubiera podido decir: “no se trata de inspirarme en cómo se baila en algunos países de África hoy para saber cómo se bailaba el landó cuando ya no hay vestigios de esa danza. África también fue colonizada. Necesito remitirme a la memoria ancestral, a eso que existe y con lo que yo me puedo conectar en virtud de ser negra. Me conecto con la memoria ancestral a través de mi cuerpo, me dejo llevar a un conocimiento que está en el Cosmos a fuerza de que mis ancestros trabajaran el Ritmo por siglos de siglos”. Recordamos de nuevo: “creer es crear, y crear es creer”. Creer en la memoria ancestral le permite a Victoria no solamente coreografiar un landó, sino también cambiar la manera de bailar de la zamacueca, usando dos pañuelos en lugar de uno, y proponer, en general, nuevas formas de bailar a los ritmos afroperuanos que están resurgiendo en su tiempo.

Contrariamente a lo que la ciencia afirma categóricamente, como mencioné antes, los filósofos que se ocupan de la mente no están todos de acuerdo en que mente y cerebro son lo mismo, o en que la única realidad que existe es la materia. Hay entidades cotidianas pero misteriosas. ¿Dónde en el mundo encontramos el número 5? ¿0 el 3? ¿Existen los números así como existe una mesa o una silla, o existen en una especie de realidad aparte? Hay filósofos que responden lo segundo. Un número no es algo que puedo percibir con los sentidos de la manera en que percibo la silla o la mesa. Es algo que pareciera existir como una idea pero, sin embargo, a partir de colecciones de objetos puedo decir que en este mundo hay números por doquier. Si es que los números existen en una otra realidad, fuera de la experiencia sensible, ¿podría ser que haya otra realidad también para algo como el ritmo, o que el conocimiento de otros seres humanos esté en esta otra realidad y que nosotros podamos acceder a él?

Platón pensaba que en general existe otra realidad, con formas perfectas, Ideas o *eidos* y lo que percibimos en el mundo son sólo sombras o instancias de estas formas perfectas (Platón, 370 a.c./1870).¹⁷³ Por ejemplo, imaginemos una silla, o más bien, todos los distintos tipos de silla que existen en el mundo. Tal vez un diseñador de muebles podría inclusive hacer una esfera que se amolda al peso de quien se sienta y decir que es una silla, en contraste con la silla que tú y yo tenemos en la cocina que nada más tiene cuatro patas y un espaldar. Para Platón, todas estas distintas variedades de sillas presentes en el mundo, existen como manifestaciones, instancias o ‘sombras’ de la Idea de la silla. Lo mismo aplica a una mesa, o a cosas más abstractas como al amor. Ingenuamente solemos referirnos a un amor imposible como un amor Platónico. ¡Platón jamás hubiese suscrito esto! Para Platón el amor Platónico es la Idea del amor y cualquier amor que existe en el mundo representa algo de esta gran Idea, es una instancia de ella.

¹⁷³ La filósofa británica Anna Pakes (2013), por ejemplo, es una de las que estudia la posibilidad de esta existencia, llamada técnicamente “ontología Platónica”, en el caso de la danza.

¿Pero es Victoria Santa Cruz una Platonista? ¿Cree ella también en estas Ideas inmutables? Yo afirmo que sí lo es, en el sentido de que cree que las bases rítmicas para las danzas y la música tienen una existencia *trascendente* (fuera del mundo sensible). Sin embargo, ser una Platonista no quiere decir estar de acuerdo con Platón en todo. Una diferencia fundamental es que para Victoria estas bases rítmicas o Ideas cambian. Recordemos sus palabras: “Al continuar ahondando —a lo largo de mi vida— en las formidables *bases rítmicas* heredadas, éstas me revelaron, con la claridad de lo orgánico, que, no obstante africanas, son cósmicas”. Si es que la Idea del landó, por ejemplo, es inmutable, ¿por qué referirse a heredar, o a una memoria? Antes de invocar a la memoria ancestral, al conocimiento de los antepasados invocaríamos uno a la Idea misma del landó. En mi interpretación considero la noción de ancestralidad de Victoria como equivalente a la Idea de Platón. Sin embargo, la memoria ancestral no es inmutable ni eterna, es más bien el resultado de un trabajo colectivo de varias generaciones, donde cada generación le aporta a la siguiente. La memoria ancestral, aún si es trascendente, en tanto que memoria se transforma, cambia, está abierta a la contribución de lo que sucede en el mundo. Esto es importante porque nos permite a todos participar, desde el presente, en la construcción, en el darle forma a las memorias ancestrales. Otra diferencia radical entre Victoria y Platón será que el segundo afirma que el medio para conectarse con las Ideas es la razón o el intelecto. Para Platón, por ello, es la labor del filósofo conectarse con las Ideas, que son la realidad última, siendo el desafío mayor conectarse con la más grande de todas ellas, que es la Idea del Bien. Victoria está en profundo desacuerdo. Le dirá a Platón: “chiquillo, no vas a poder conectarte con nada si es que no empiezas primero por tu cuerpo. Descubre tu cuerpo físico y aprende a guiarlo, así te conectas con el Ritmo. Si buscas acceder a la mayor de las realidades, usando sólo tu intelecto, te estás dividiendo a ti mismo antes de empezar a buscar. ¡Baila!; ¡Siente!; ¡Saborea!; ¡Muévete!

Victoria y Spinoza: obstáculo, acción, transformación

20. “La primera victoria a lograr implica comprender, orgánicamente, que las *victorias* reales son *internas* y por lo mismo, no se adquieren extirpando el *obstáculo* sino convirtiéndolo, transformándolo”.
21. “Es el mismo hombre quien pone el *obstáculo*, olvidando que todo cuanto pueda sucederle, cumple un *rol*: crecer, es decir, transformar. *Transformar las condiciones externas*, es el principio de la *conexión* y transformación de *sí mismo*. En su hacer, el hombre *transforma* lo que hace y va siendo, a su vez, a través de su comprensión, *transformado*” (R:44-45).
22. “Si no puedes con tu enemigo, *únete* a él’. ¿No vive acaso el enemigo en casa? ¡Pues entremos en ella!...¡Transformarlo es la clave!... Sin embargo, esta clave no funciona desde el exterior” (R:38).

23. “¿Que es lo que nos impide entrar [en casa]? De acuerdo a lo que voy descubriendo, *crear es crear* y crear es creer. Imposible crear sin creer y viceversa. Este creer-crear, supeditado está a la ley de la conexión y ésta no se adquiere desde fuera pues no es la información la que conecta”.

Comentario 11. “Las victorias reales son internas”, nos dice Victoria. Esto tiene una implicancia fuerte. Esto puede reescribirse como “toda victoria es interna porque todo problema es interno”. ¿Acaso no vivimos en un mundo que afecta nuestra existencia con sus órdenes y designios? Ciertamente, pero todo esto tiene una proyección en nosotros. Luego de todos estos fragmentos comentados de la obra de Victoria nos queda claro una cosa. De nada sirve decir “es que yo soy así porque mi país es pobre o corrupto”. “El presidente debería...” decimos a menudo. Si no somos el presidente y no podemos influir sobre él, dejemos aquello de lado y enfoquémonos en la transformación que sí podemos lograr. Victoria hubiese podido pasarse la vida lamentándose sin hacer nada importante, y excusarse en el hecho de ser mujer negra discriminada (¡y ciertamente lo fue!), sin embargo, ella escogió resignificar lo que es ser negro como bellamente expresa en su poema *Me Gritaron Negra*. Decidió transformarse a sí misma y cambiar el mundo y desde el arte la relación del Perú con el afrodescendiente en general.

Una de las colegas de Victoria Santa Cruz me dijo: “creo que yo resumiría el pensamiento de Victoria en lo siguiente: *‘truth is grounded’*”. La verdad tiene raíces. Las raíces se asientan primero en nuestro interior, conectando a través de la fuerza interna. Sólo asegurando esta conexión, entrenándola y alimentándola, es posible transformar la realidad.

Quisiera hacer una salvedad muy importante respecto al comienzo por el interior. El pensamiento de Victoria no es de autoayuda, ni está ligado a los discursos más comunes y triviales de sanación. Victoria no siente compasión por la persona que vive en este perpetuo sanar heridas, que siempre parece estar en deuda respecto a un ideal de lo que es la salud. Tampoco simpatiza su pensamiento con la idea de que el amor más grande es el amor por uno mismo, y luego, como una especie de consecuencia, viene el amor a los demás. No. La salud no implica una normalidad a la que hay que retornar. La salud es una práctica que se alcanza a través del hacer, no un imaginario que se añora. La fuerza interior de Victoria no nos divide del mundo ni del Ritmo, nos conecta a los demás y a nuestra realidad. En una interpretación, diría que Victoria concordaría en que el ‘amor por uno mismo’ no es amor. El amor es siempre relacional: es siempre de alguien hacia alguien más distinto de sí mismo. Es bajo esta mentalidad que el obstáculo cobra sentido.

El obstáculo, aquello que bloquea nuestro propósito o nuestro Bien-estar, no se destruye, se transforma. Bajo este modo de pensar el “únete al enemigo” cobra especial relevancia. Unirse al enemigo que vive en casa implica saber entrar a casa, implica conocer nuestra casa, implica mantenerla regularmente habitable. No implica reventarlo de un bombazo

(‘solución’ que parecen plantear muchas películas de Hollywood), como si fuera posible destruirle sin destruir algo también de nosotros.

La noción de transformar y ser transformado, de lidiar constantemente con ese enemigo que nos reta y del que aprendemos, de encontrarnos siempre con obstáculos, hace un paralelo potente entre Victoria y uno de los filósofos occidentales más radicales: Baruch Spinoza (1632-1677). Spinoza fue un filósofo nacido en la Holanda de entonces, en el seno de una comunidad judía conocida por su carácter progresista y reflexivo respecto a su doctrina de fe. Sin embargo, el pensamiento de Spinoza les resultó tan insoportablemente original que literalmente lo maldijeron: “Maldito sea de día y maldito sea de noche; maldito sea cuando se acuesta y maldito sea cuando se levanta” (Punto Crítico, 2019). ¿Qué pudo haber escrito un joven en sus veintes para desatar la ira extrema de su comunidad? En su obra más importante, la *Ética Demostrada en Orden Geométrico*, Spinoza afirma: “Por sustancia* entiendo aquello que es en sí y se concibe por sí... Por Dios* entiendo el ser absolutamente infinito, es decir, la sustancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita” (Spinoza, 1677/2000, p. 39). ¡Cuánta similitud con el Ritmo como causa y consecuencia del Orden superior! El Dios de Spinoza no es el Dios católico, ni el judío, no es un dios rey que toma decisiones y opera sobre el mundo, ¡fue seguramente aseverar esto lo que le valió la maldición! El Dios de Spinoza es el Ser mismo, en palabras de Victoria, el Ritmo. El Ser no es bueno ni malo, *el Ser es, y el Ser deviene*. La virtud, la inteligencia, la voluntad, el poder, quedan entonces como cuestiones humanas, no divinas. Para Spinoza, así como Victoria, no hay un “afuera del Ser”. ¿Qué podría existir/ser fuera del Ser mismo? El Ritmo, el Ser, la Sustancia, lo abraza y ordena todo. Para Spinoza el Ser además de constar de infinitos atributos se organiza en modos. Tú y yo seríamos modos del Ser, cualquier cosa que existe y aún las que no han venido a la existencia lo son. Los modos son cosas que dependen del Ser para existir, y el Ser, como dijimos, es sólo uno.

Por que solamente existe una cosa; llámese Ser, Sustancia, Ritmo o Dios; los modos comprendidos en el ser no hacen sino interactuar entre sí, siempre en la dinámica de *afectar* y ser *afectado*. En nuestro caso, así como actuamos sobre algo, hay otras cosas que actúan sobre nosotros. Es más, como dice Victoria, en el mismo actuar sobre algo hay un algo a la vez actuando sobre nosotros. El concepto de obstáculo de Victoria, que al final es siempre un obstáculo interior, guarda un paralelo con el *afecto* de Spinoza. Para Spinoza nosotros actuamos cuando producimos una transformación de la que somos causa. En cambio, padecemos un afecto cuando dentro de nosotros se produce un cambio del que no somos sino la causa parcial (hay otra causa externa que ha influido en este cambio). Textualmente dice Spinoza: “Por *afecto* entiendo las afecciones del cuerpo, con las que se aumenta o disminuye, ayuda o estorba la *potencia de actuar* del mismo cuerpo...”. El concepto de afecto es fundamental, porque tenemos afectos positivos, aquellos que incrementan nuestra capacidad de actuar, y afectos negativos, aquellos que la disminuyen. Para una estudiante en el colegio, la noticia de que se sacó la máxima nota en el

examen puede ser motivo de alegría (afecto positivo). Para un bailarín que se traba siempre en el mismo paso esto puede llevar a la frustración que le disminuye la motivación para seguirlo intentando (afecto negativo). Los afectos se dan también sobre el cuerpo, y esto lo sentimos de manera intensa en la danza y en el teatro, o cuando hacemos música en grupo. La energía de los cuerpos que se mueven, esta química grupal que se da en algunos casos, todos nos estamos afectando los unos a los otros, haciendo más intenso el momento, maximizando a su vez nuestra capacidad de actuar. La definición de Spinoza de la *tristeza* es simple y a la vez tan clara: cuando estoy triste no quiero hacer nada. La tristeza es el primero de los afectos negativos, y puede ser difícil romper con el estado en que nos sume. ¿Cómo hacerlo? Agarrarnos de otros afectos que nos eleven, o en realidad, el método que propondría Spinoza: reflexionando sobre por qué estamos tristes, y sobre cómo podemos evitar esa causa, darle vuelta a nuestro favor.

Spinoza nos llama a manejar los afectos. “Hay que transformar al enemigo”, replica Victoria. “Hay que darle vuelta a los afectos para que se conviertan en potencia de actuar”, responde Spinoza. Con el predominio que se le daba a la razón en el tiempo de Spinoza, él nos dirá que a través de la razón podemos revertir los afectos negativos y acercarnos cada vez más a la Sustancia en la dicha de conocerla a profundidad (conexión con el Ritmo). Esta es su Ética, maximizar nuestra capacidad de actuar sembrando afectos positivos y dejándonos afectar positivamente. Victoria sin embargo complementa desde el cuerpo: “intuye, conéctate desde adentro, descubre el obstáculo, baila con él para entenderlo, busca como reconectarte y sabrás que lo lograste porque sentirás el Bien-estar”. ¿Pero qué nos impide entrar en casa y transformar el obstáculo o enemigo interno? Victoria nos remite al creer y crear. ¿Por qué? Pensemos en el *creer* como un acto de fe. Esta fe no tiene nada que hacer con la religión, sino fe como el creer concentrado, el imaginarnos una realidad distinta y la convicción de que podemos conseguirla, aún si no sabemos cómo, aún si no tenemos evidencia de que este sea el caso. Por otro lado, para lograr cambios que son verdaderamente difíciles, no basta con hacer lo esperado. Los recursos que usamos en el día a día para desenvolvemos en el mundo tampoco bastan. Es aquí que necesitamos de la *creación*. Creación, concepto potente, es de alguna forma hacer aparecer en un mundo algo que antes no existía en él. Nunca creamos de la nada y sin embargo el acto de creación excede todo lo que existía hasta el momento. Volvemos a la pregunta: ¿cómo entrar en casa y transformar al enemigo, que no es sino un aspecto de nosotros? Primero, conectando internamente con quien somos, esto es, recurriendo a la fuerza interior —que no es una fuerza bruta sino una fuerza reflexiva, activa desde la intuición, la sensibilidad, el sabor, la experiencia— luego activando la dupla de creer como fe, y creación como concebir algo nuevo y traerlo al mundo.

Si Victoria se encontrara con Spinoza me la imagino diciéndole: “chiquillo me encantan tus palabras, eso mismo digo yo, ¡pero ahora deja de hablar y báilate un alcatraz conmigo para que veas como soy puro afecto positivo!”

Victoria resuena

El mundo de hoy aparenta estar conectado, sin embargo, la división está en el núcleo de su dinámica. Con la virtualidad se pueden hacer reuniones desde casi cualesquier extremo del planeta, puedo comentar el estado de mi amigo que está en Nepal en sus redes sociales y, sin embargo, estando tan absortos en la dinámica cibernética, se hace difícil hacer una sola cosa a la vez, disfrutar el momento o compartir con quien está más cerca. Por otro lado, está el paradigma capitalista de que la unidad fundamental de la sociedad es el individuo, que es en principio 'libre', y que tiene primero que velar por sí mismo: procurar su propia salud y sus intereses primero, y en un marcado segundo lugar (que en la práctica es un último lugar) vienen los demás y el mundo. La reducción de la vida y del potencial de acción a un mero sobrevivir es ya división. La trampa del "solo luego de que yo, entonces tú" es también división. El individuo está además desconectado de sí por la dinámica del mercado. Somos libres... de elegir lo que el mercado ofrece. Vislumbrar otras opciones de vida, o procurar cambios en un sistema injusto para la mayoría es mal visto y hay una serie de adjetivos tergiversados para quien procura la transformación radical en beneficio de la familia humana.

El pensamiento de Victoria, así como su acción artística, es *político*. Victoria no utiliza la palabra una sola vez, sin embargo, sostengo que es político puesto que se trata de la necesidad de *poder actuar* y transformar para *poder vivir*. La política, entendida como el juego de relaciones de poder-hacer, está en la esencia y el cotidiano del ser humano. Nos interesa, como a Victoria, la política de la vida: la conexión interna que remite al exterior, la intuición y sensibilidad que nos permiten conducirnos y conducir al mundo hacia el Bien-estar. El Bien-estar, sin embargo, no es más que esa calidad que aprendemos a percibir que nos dice que vamos por buen camino. El pensamiento de Victoria es también ético puesto que a través del Bien-estar y de la conexión nos da una guía para *saber vivir*. El fruto mayor de nuestros esfuerzos es cuando logramos conectarnos con los demás y conectar también a los demás entre sí, reconociendo las unidades, aceptando el rol que cumplimos en el Ritmo-estructura. El arte es fundamental en esta misión que requiere de perseverancia, compromiso y voluntad. Antes que arte, seguro diría Victoria, la artesanía, entendida como saber de la gente. La danza, la música, el teatro, la pintura, la literatura y otras formas expresivas fuera de estas categorías, cultivan una sensibilidad y una creatividad que nos proyectan al mundo, nos empujan a algo fuera de nosotros, si bien este empuje viene desde nuestro interior. Las artes son medios para descubrir el saber vivir, y esto aplica a todo hacer que reflexiona sobre sí mismo.

Este texto no ha pretendido resumir el pensamiento de Victoria, ni tampoco hablar por ella. El afán es más bien hacerla hablar, porque necesitamos de su voz profunda y de su sentido de ritmo. Como artista le dedico estas líneas a mis colegas artistas, esperando nos ayude a iluminar nuestro quehacer y reconocerlo con humildad y responsabilidad. Como ser humano que busca el devenir, se lo dedico a la familia humana que se busca a sí misma.

BIBLIOGRAFÍA

BEALER, George

1998 "Intuition and the autonomy of philosophy". En Michael DePaul & William Ramsey (eds.), *Rethinking intuition: the psychology of intuition and its role in philosophical inquiry*. Rowman & Littlefield. pp. 201-240.

BERGSON, H., & Pogson, F. L.

2001 *Time and free will: an essay on the immediate data of consciousness*. Courier Corporation.

DESCARTES, R.

1995 *Meditaciones metafísicas*. Libresa. (Obra original publicada en 1641).

FELDMAN, H. C.

2005 "The Black Pacific: Cuban and Brazilian echoes in the Afro-Peruvian Revival". *Ethnomusicology*, 49(2), 206-231.

FELDMAN, H.

2006 *Black rhythms of Peru: reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Wesleyan University Press.

FREIRE, P.

1987 *Pedagogía de la liberación*. Editora Moraes, Sao Paulo.

JENKINS, C. S. I.

2014 "Intuition, 'Intuition', Concepts and the a priori". En Booth Anthony Robert & P. Rowbottom Darrell (eds.), *Intuitions*. Oxford University Press.

JONAS, H.

1954 "The nobility of sight". *Philosophy and Phenomenological Research*, 14(4), 507-519.

MANDIK, P.

2013 *This is philosophy of mind: An introduction* (Vol. 22). John Wiley & Sons.

MIRANDA MEDINA, J. F.

2020 *Victoria Santa Cruz y la filosofía del ritmo* [Ponencia en conferencia]. IV Encuentro de Investigaciones sobre Cultura Afroperuana. Ministerio de Cultura del Perú. <https://youtu.be/VSz5sf5TkPk>

PAKES, A.

2013 "The plausibility of a Platonist ontology of dance". *Thinking Through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices*, 84-101.

PLATÓN

1872 *Obras completas de Platón*. Patricio de Azcárate (ed.), Tomo 7. Biblioteca Filosófica. [Obra original publicada en 370 a.c.] <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf07007.pdf>

PUNTO CRÍTICO

(2 de agosto de 2019). *Decreto de excomunión de Baruch de Spinoza* (1656). <https://puntocritico.com/ausajpuntocritico/2019/08/02/decreto-de-excomunion-de-baruch-de-spinoza-1656/>

SABATÉ, J.

(7 de Noviembre de 2018). "¿Por qué se corta la mayonesa?". *El Diario.es*. https://www.eldiario.es/consumoclaro/ahorrar_mejor/dice-mujeres-regla-corta-mayonesa_1_1854976.html#:~:text=La%20ligazón%20se%20consigue%20a,se%20va%20añadiendo%20aceite%20progresivamente.

SANTA CRUZ GAMARRA, V.

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

2019 *Ritmo: el eterno organizador*. Seminario Afroperuano de Artes y Letras. [Obra original publicada en 2004]

TOMPKINS, W. D.

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. CEMDUC.

WINNER, E., Goldstein, T. R., & Vincent-Lancrin, S.

2013 *Art for art's sake?: The impact of arts education*. OECD publishing.

GUILLERMO LOBATÓN, GUERRILLERO AFROPERUANO¹⁷⁴

*Humberto Rodríguez Pastor y
Luis Rodríguez Pastor
(abuelo y nieto)¹⁷⁵*

A Héctor Béjar

Un interés de muchos años nos condujo a elegir a Guillermo Lobatón como tema de investigación. Estamos hablando de un afroperuano que tuvo la responsabilidad de conducir uno de los tres frentes guerrilleros con los que el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) pretendió alcanzar la Revolución peruana, en 1965. Ese hecho, de por sí, es estimulante. Pero hay más en su atípica trayectoria y en nuestro interés.

Desde hace muchos años hemos mantenido una permanente inquietud y compromiso con la población y cultura afroperuana, tanto por su riqueza musical-danzaria como decimística, gastronómica e, inevitablemente, futbolística, por ser hinchas de Alianza Lima, igual que Guillermo Lobatón. En ese sentido, surgió espontáneamente la

174 Queremos agradecer a Ricardo Gadea por permitirnos utilizar parte de la amplia biocronología de Guillermo Lobatón, que publicó en el libro *El MIR histórico. Luis de la Puente y Guillermo Lobatón* (Lima, Editorial Pueblo Unido, 2021), cuya segunda edición se encuentra disponible en formato virtual.

175 **Humberto Rodríguez Pastor** es doctor en Antropología por la UNMSM. Ha sido director del Archivo Agrario, del Instituto de Apoyo Agrario y del Área de Ciencias Sociales de CONCYTEC, además de catedrático en diversas universidades públicas y privadas, principalmente en San Marcos. Ha desplegado su interés académico en torno a la culinaria peruana, así como a las migraciones china (su gran tema de investigación), japonesa y africana en el Perú y a su aporte a la configuración cultural de nuestro país. En 2018 el Ministerio de Cultura le otorgó el Premio Nacional de Cultura en la categoría de Trayectoria.

Luis Rodríguez Pastor es director del Seminario Afroperuano de Artes y Letras, así como productor y conductor del programa de música afroperuana *Malambo*, que se transmite a través de Radio Filarmonía. Ha publicado los libros *Mario Vargas Llosa para jóvenes* (2012), *Las palabras de Victoria* (2016) y *Causas y azares. Cien anécdotas de personajes peruanos del siglo XX* (2020).

pregunta: ¿Cómo es que un afroperuano de la primera mitad del siglo XX se interesó por la filosofía siendo aún tan joven? Esta interrogante nos abrió, en realidad, un camino: era imprescindible conocer a las familias afroperuanas de la Lima de las primeras décadas del siglo XX. Ya teníamos avances académicos previos que nos abastecían de rutas de exploración; específicamente, un libro sobre la niñez y familia de José Carlos Mariátegui:¹⁷⁶ para conocer al padre del socialismo peruano era necesario conocer su endoculturación, aquel proceso por el cual se recepciona y asimila —silenciosa e inevitablemente— la cultura de la generación anterior. Así como hay una lengua materna, hay una cultura materna, esa cultura base que se lleva tan intensamente en las estructuras mentales y que nunca se va.

Así como pensamos y averiguamos de Mariátegui y su cultura de base, decidimos hacer lo propio con Lobatón. Por eso, ha sido muy importante conocer bien su mundo familiar y el de familias emblemáticas, como la Santa Cruz Gamarra, que nos ha permitido establecer algunas comparaciones.

En este artículo no pretendemos realizar una biografía integral de Guillermo Lobatón: nos enfocamos en su niñez, juventud y sus iniciales inquietudes políticas; no en su militancia en el MIR, de la cual hay numerosos aportes, particularmente sobre su accionar como guerrillero en el centro del Perú.

UNA FORMA DE TRABAJO

Esta investigación comenzó en octubre del 2014 con la visita a dos personajes fundamentales en la vida de Guillermo Lobatón: sus hermanas Victoria y Yolanda, para entonces las únicas sobrevivientes de la familia Lobatón Milla. Esta entrevista —que se extendió a lo largo de sucesivas conversaciones en las siguientes semanas— tiene la particularidad de ser la única que ellas han concedido. Si bien en primera instancia manifestaron reticencia, posteriormente recibimos de parte de ambas la generosidad de su trato y de sus recuerdos, que ahora constituyen un testimonio de inigualable valor, pues gracias a ellas pudimos conocer —de manera privilegiada y con información de primera mano— la infancia y juventud de nuestro personaje.

Guillermo Enrique Lobatón Milla nació el 30 de junio de 1927. Es el quinto de los ocho hijos de Lino Lobatón Monteblanco y María Alejandrina Milla Salinas, nacidos en el lapso de nueve años, entre 1922 y 1931. El padre, natural del Callao, nació en 1898 y falleció a los 88 años; la madre, natural de Áncash, nació en 1898 y falleció a los 90 años. Los hijos de la pareja fueron: Lino Eduardo (1922), Luzmila (1923), Victoria (1924), Carlos Augusto (1926), Guillermo Enrique (1927), María Mercedes (1929), Alicia (1930) y Yolanda (1931).

¹⁷⁶ Humberto Rodríguez Pastor, *José Carlos Mariátegui La Chira: familia e infancia*, Lima, SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1995

La familia vivió primero en La Victoria, donde nacieron los cuatro hijos mayores. Ante la proximidad del nacimiento del quinto hijo, Alejandrina conminó a Lino —que no estaba decidido del todo— a construir un nuevo hogar y, con mucha disposición, tomaron a sus cuatro criaturas, sus pocos muebles y solo con unas maderas se fueron a construir su nueva casa (que actualmente sigue en pie), ubicada en la Av. Perú 1075, Breña, donde nacieron Guillermo y los sucesivos hermanos y hermanas, y donde vivió la mayor parte de la familia hasta su muerte.

ALGO MÁS SOBRE LA FAMILIA

Fue aquella la casa que visitamos en octubre del 2014. Conocimos no solamente el lugar donde nació y creció Guillermo sino un espacio de memoria familiar, en el que los recuerdos de las hermanas dialogaban con objetos icónicos, como la mesa en la que estudiaba Guillermo, así como libros o recuerdos tales como una postal que le escribió al padre en su primer exilio, en 1954, de la que nos obsequiaron una fotocopia. Hay que tomar en cuenta que las hermanas nunca habían dado una audiencia, por lo que se percibió inicialmente cierto escepticismo, cierta desconfianza: se sentía que la muerte de Guillermo (cincuenta años atrás) había impactado de tal manera que generó un trauma familiar. En ese sentido, era frecuente que nos preguntaran con qué intención hacíamos las preguntas y para qué íbamos a usar las respuestas.

Hay datos que resultan reveladores: de los ocho hermanos, el único que estudió en la universidad, se casó y tuvo descendencia fue Guillermo; ninguno de los otros se casó, ni tuvo hijos, ni estudió una profesión universitaria. El caso de Guillermo fue excepcional, no solo por el impacto de su muerte, sino desde mucho antes, ya que su actividad política empezó en 1948, cuando ingresó a la universidad, lo que fue repercutiendo en el conjunto de la familia: la tensión, por ejemplo, de su primera captura, en 1953, el destierro a la Argentina y todo lo que vino después fue enorme.

Por lo demás, hay que tomar en cuenta que una vez emprendidas las acciones armadas, era imposible obtener información de lo que ocurría con él durante los hechos en Púcuta (Junín) y posteriores. Finalmente, es importante considerar que su muerte estuvo enmarcada, primero, en el silencio y luego en el misterio, que se mantiene hasta la actualidad, ya que el cuerpo de Guillermo no ha sido hallado.¹⁷⁷

177 Al respecto, conviene recordar la carta de los hermanos Luzmila y Carlos Lobatón Milla, escrita el 2 de agosto de 1967 y publicada bajo el título de «¿Dónde está Guillermo Lobatón?» en la revista *Caretas* N° 358, Lima, 14 de agosto de 1967, p. 53. La carta cuenta que el diputado Mario Villarán, en sesión del Parlamento del 21 de junio de 1967, indicó que Guillermo se encontraba preso en Puno; los hermanos viajaron a esa región, pero no obtuvieron resultados. En realidad, Lobatón fue capturado y muerto el 7 de enero de 1966 en el Gran Pajonal, entre Pasco y Junín. Dos meses y medio antes, el 23 de octubre de 1965, Luis de la Puente Uceda y Paul Escobar habían muerto en Mesa Pelada (Cusco) en un ataque del Ejército. Al respecto, conviene contar que el 27 de agosto del 2018 entrevistamos, en el asentamiento humano de Pachacútec, en Ventanilla, Callao, a una familia que asegura haber cuidado de Guillermo Lobatón durante sus últimos días de vida, previos a su captura y desaparición.

APORTE DE UNA AMISTAD

Alfonso Salcedo Rubio es militante aprista desde hace más de sesenta años, el mismo tiempo de nuestra amistad. Él, con su natural solidaridad, nos envió unas páginas sobre el colegio Salesiano y sobre Breña, que resumimos de acuerdo a las conveniencias de este relato.

Salcedo recuerda la frase de un sacerdote salesiano: «Egipto es un don del Nilo, el Perú es un don de la Cordillera de los Andes y Breña un don de los Salesianos». De parte de esta congregación, hubo en Breña influencias espirituales en calles y hogares desde, al menos, 1891. Con los estudiantes se empeñaban en brindarles un adoctrinamiento cristiano, fundado en el «amor al prójimo, como a ti mismo» y en

tener una vida sobria y plena, basada en la observancia de esos valores y en habilidades intelectuales y técnicas, concluyendo que todo esto serviría como motor del desarrollo de sociedades libres y justas. Esos curas se encaminaron a rescatar del abandono en que se encontraban los jóvenes de menos recursos. Todo esto como continuidad del pensamiento del fundador de la orden salesiana, Giovanni Melchiorre Bosco (1815-1888), Don Bosco.

Ese barrio se convirtió en el distrito de Breña (fundado formalmente el 15 de julio de 1949), en el que se vivía un ambiente socialmente democrático: convivían rancias familias, hogares de baja clase media y pobres de solemnidad. Los salesianos daban curso —sin discriminaciones— a actividades barriales integradas en juegos infantiles y, sobre todo, en la práctica del fútbol. La policía se hacía de la vista gorda y permitía que los vidrios de las ventanas cayeran hechos trizas por la acción de los futbolistas callejeros. En Breña, el auge futbolístico lo promovieron, indiscutiblemente, los salesianos;¹⁷⁸ además, formaron en sentimientos fraternos y de igualdad entre seres de todas las procedencias y colores. En el colegio menudeaban alumnos descendientes de chinos y japoneses, los pequeños afrodescendientes frecuentaban más escuelas de artes y oficios. En las bandas de música también se veía a estos jóvenes.

Entre el deporte, la devoción a la Virgen María Auxiliadora y la



Primera cuadra de la Av. Brasil en 1920. A la derecha, la Basílica de María Auxiliadora de Lima principal edificio religioso de la Congregación Salesiana en el Perú.

178 Es relevante contar, respecto a nuestro personaje, que desde los doce años de edad (1939) destacó como futbolista en el Club Lloque Yupanqui, de Jesús María.

viceparroquia¹⁷⁹ del mismo nombre, así como de los valores que fueran irradiados desde el cuartel general salesiano de la avenida Brasil, se forjó el distrito de Breña en el siglo XX.

Un vecino de Alfonso Salcedo le contó que «en las primeras cuadras del jirón Huaraz» vivía un jovencito negro muy aplicado en sus estudios y muy rebelde ante las injusticias que veía en su entorno. Este chico también practicaba fútbol en la cancha del Oratorio Salesiano, en la avenida Arica, y participaba en las actividades que se realizaban en aquel local juvenil. Solo recordaba su apellido: Lobatón. Un día desapareció, y al cabo de un tiempo apareció su nombre en los periódicos, convertido en miembro de las guerrillas que, con Luis de la Puente Uceda a la cabeza, se embarcaron en la patriótica tarea de liberar a pecho abierto al país de la sociedad oligárquica peruana.

ACERCAMIENTO A LAS FAMILIAS AFROPERUANAS DE LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930

La trayectoria de muchos afrodescendientes y sus familias, en las décadas de 1920 y 1930, estuvo llenas de dificultades y precariedad económica, por las que pasó también Guillermo Lobatón y su familia. ¿Qué sucedió con él para que desarrolle una trayectoria única?

Por ejemplo, llama mucho la atención su manejo de los idiomas. Guillermo se casó en Breña, el 21 de diciembre de 1961, con la activista política francesa Jacqueline Eluau: él la llamaba *mon petit lapin bleu* (mi conejito azul); para ella, él era *un héroe sudamericano, un Fidel moreno*. Se casaron una semana antes de viajar a Cuba. En el acta de matrimonio, Lobatón indicó que era traductor, algo que podría sonar irrelevante, pero que resulta extraordinario en el caso de un afroperuano de ese tiempo: no hemos encontrado hasta ahora en actas registrales matrimoniales un caso similar, en el que el oficio o profesión esté vinculado al trabajo intelectual. Incluso los grandes músicos o deportistas afroperuanos no firmaban en sus actas como tales sino, por lo general, como choferes, albañiles u obreros.

El caso de Lobatón, una vez más, resulta excepcional. Ricardo Gadea, destacado integrante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), en el que militó Lobatón, afirma que él manejaba cinco idiomas y que prefería leer a ciertos autores en sus lenguas originales. En la entrevista que le realizamos el 22 de octubre del 2015 (Rodríguez Pastor 2016) nos compartió el siguiente recuerdo:

Lobatón era diferente. Al menos en la época que lo conocí, que fue en un campamento guerrillero. Era un hombre reflexivo, con el

179 La viceparroquia de María Auxiliadora «luce su bella arquitectura en la avenida del Brasil, fue auspiciada por el Arzobispo de Lima, monseñor Dr. Pedro Manuel García y Naranjo, colocándose la primera piedra durante la administración del Presidente doctor José Pardo el 24 de mayo de 1916. El proyecto del templo y del colegio Salesiano, que está anexo, fue hecho por el padre Vespignani. El iniciador fue el Provincial de la Orden Pedro J. Rayneri» (Laos 1929: 341).

tiempo muy bien aprovechado, cada momento de descanso lo utilizaba para irse a su camastro, abrir su mochila, sacar un libro y ponerse a leer. Yo era su vecino de cama, y me llamaba la atención un hombre tan metódico, disciplinado y estudioso, que cargaba en su mochila sus propios libros, libros en alemán, en inglés, en francés. Él había pasado por varios países, había aprendido varios idiomas, y leía algunas obras en su idioma original, me dijo que era la única manera de que una obra tenga su total carácter, porque de otra manera se pierde.

La vocación por los idiomas continuó una vez asumida a tiempo completo la actividad política. En Cuba lo veían estudiando quechua, aprendiendo un diccionario de memoria, lo que resulta elocuente por significar una búsqueda no solamente política o ideológica sino un interés por conocer mejor a los quechua hablantes y su cultura.



Guillermo Lobatón, el 1949 con 22 años.

EN LA UNIVERSIDAD DE SAN MARCOS

Guillermo Lobatón ingresó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1948. En aquella época, eran mucho más duras las dificultades que tenía la población afroperuana para poder estudiar una carrera universitaria y, más aún, las adversidades para emprender una carrera como la que eligió: Filosofía.

No tenemos seguridad del año en que terminó el Salesiano; parece que no fue en lo que se denominaba media común, sino en media comercial, entre 1946 o 1947, cuando tenía 19 a 20 años. Era tan firme su decisión, que ya desde su ingreso sanmarquino se inscribió en dos cursos de lenguas extranjeras: alemán y griego, idiomas de los más importantes filósofos de la historia.

Lobatón ingresó a la Universidad junto a sesenta estudiantes, que por entonces debían llevar cursos obligatorios y opcionales; estos eran anuales y no semestrales, como es actualmente.

El curso de Literatura Universal lo llevó con Estuardo Núñez junto a otros 28 estudiantes, recibió las notas de 14 (primer examen), 13 (segundo) y 13 (nota final); en Historia Universal tuvo como profesor a Alberto Tauro

No. 100
 X Don Guillermo Lobatón Mella natural de Lima de 21 años de edad
 hijo de don León Lobatón Castellano y de doña Altagracia Mella
 domiciliado en la calle de Mr. Pineda 1877 No. 1825 Tell. No. _____ habiendo
 hecho sus estudios correspondientes al Primer Año, queda matriculado en las siguientes materias del SEGUNDO AÑO del
 Colegio Universitario, para seguir estudios en la Facultad de Letras.

| CURSOS BÁSICOS OBLIGATORIOS | HORAS | CREDITOS | CURSOS ELECTIVOS | HORAS | CREDITOS |
|------------------------------------|-----------|-----------|------------------------------------|----------|-----------|
| <u>Cultura Peruana (Actual)</u> | <u>2</u> | <u>10</u> | <u>Alemania</u> | <u>2</u> | <u>10</u> |
| <u>Biología General</u> | <u>3</u> | <u>15</u> | <u>Físico-Química</u> | <u>2</u> | <u>10</u> |
| <u>Historia del Perú - Sucesos</u> | | | <u>Introducción a la Filosofía</u> | <u>2</u> | <u>10</u> |
| <u>Lenguas</u> | <u>3</u> | <u>15</u> | <u>Frigo</u> | <u>3</u> | <u>15</u> |
| <u>Metafísica y Ética</u> | <u>2</u> | <u>10</u> | | | |
| <u>Sociología (Introducción)</u> | <u>2</u> | <u>10</u> | | | |
| <u>Latín</u> | <u>2</u> | <u>10</u> | | | |
| Total | 15 | 75 | Total | 9 | 45 |



Curso de Cargo _____

Cursos de Subsanación _____

Cursos esteroidados _____

Resolución No. _____ que autoriza la Matrícula

Recibo de Matrícula No. 70219

Recibo de Examen No. _____

TOTAL DE CREDITOS 120

Lima, 29 de Marzo de 1949

[Signature]
 Firma del Secretario del Colegio Universitario

del Pino y recibió las notas 12 (primer examen), 10 (segundo) y 11 (final); en Castellano compartió clase junto a 54 estudiantes, fue su profesor Guillermo Ugarte y recibió las notas 11 (primer examen), 15 (segundo) y 13 (final); Gonzalo Arizola fue su profesor de Psicología General, y recibió las notas 10 (primer examen), 13 (segundo) y 11 (final). Paradójicamente, en las actas del curso de Inglés, dictado por la profesora Thora Darsie, aparece su nombre, pero no la nota.

En su segundo año sanmarquino (1949), el desempeño fue el siguiente: Biología General, dictado por el profesor Carlos Morales Macedo; Literatura Castellana General, dictado por Luis Jaime Cisneros, al que asistió junto a otros 44 alumnos, recibió de notas 18 (primer examen), 17 (segundo) y 17 (final); Historia del Perú (Instituciones), curso que llevó con el profesor Carlos Neuhaus Rizo Patrón junto a otros 29 alumnos, recibió como notas 15 (primer examen), 16 (segundo) y 16 (final). Tomó como curso electivo Alemán, dictado por Federico Schwab, en el que recibió las notas 16 (primer examen), 13 (segundo) y 15 (final). Cabe destacar que en su segundo año universitario, Guillermo Lobatón ya era dirigente estudiantil.

En 1949, Julio A. Chiriboga era director del Instituto de Filosofía, quien condujo a que el Instituto hiciera un programa de un curso de filosofía destinado a los profesores de filosofía y ciencias sociales de la república. En este periodo fueron decanos de la Facultad de Letras José Jiménez Borja y Aurelio Miró Quesada Sosa. El rector de San Marcos era Pedro Dulanto.

En 1950 decreció la actividad universitaria de Lobatón.

DE LA VIDA POLÍTICA UNIVERSITARIA A LA POLÍTICA NACIONAL: LOBATÓN Y CHANG

El 27 de octubre de 1948 Manuel Odría encabezó un golpe de Estado contra el gobierno constitucional de José Luis Bustamante y Rivero, cuya gestión culminaba abruptamente luego de tres años de entrapamiento político y de disputas entre Ejecutivo y Legislativo. El 1 de noviembre, Odría, como jefe de la Junta Militar de Gobierno, tomó el poder y con él una serie de medidas represivas que atentaron contra las libertades y garantías individuales, y que bajo el nombre de Ley de Seguridad Interna representaron en la práctica un periodo de violencia, persecución, exilio y muerte, particularmente enfocado en los militantes del Partido Aprista Peruano y del Partido Comunista del Perú.

En esos años, el Centro Federado de Letras tenía como secretario general a Eliseo Reátegui y como secretario del interior a Juan Pablo Chang Lévano. Posiblemente, el Centro Federado fue el primer acercamiento de Guillermo Lobatón a la política, así como es probable que su cercanía a Juan Pablo Chang haya determinado el mutuo devenir.

Es importante destacar que ambos ingresaron a la Facultad de Letras de San Marcos en 1948 y, según las referencias biográficas de Chang, este también participó activamente en las asambleas y manifestaciones políticas de los universitarios. En aquella época, era natural que los universitarios simpatizaran con el APRA, así como fue inevitable el posterior alejamiento de numerosos y destacados militantes que acusaron al partido de inconsecuente. Ese contexto universitario es, sobre todo, político. En 1949, en su segundo año universitario, asumió responsabilidades en la dirigencia estudiantil.

En 1952, año clave en su actividad política universitaria, es uno de los principales organizadores de la protesta contra el rector de la Universidad, Pedro Dulanto, que finalmente renunció. En ese contexto se somete a una huelga de hambre durante dos semanas junto a quince estudiantes de San Marcos. Esta protesta —de la que Guillermo fue uno de los principales organizadores— tuvo un impacto nacional en tanto significó también una protesta contra el régimen de Manuel Odría. Es en esta experiencia que conoció a Paul Escobar, futuro compañero del MIR.

Como consecuencia de su actividad durante la protesta estudiantil, Guillermo Lobatón es apresado el 31 de enero de 1953, luego de que la policía allanara su domicilio. Permanecerá encerrado en la Penitenciaría, El Sexto y El Frontón. En ese periodo también realizará protestas y huelgas de hambre en defensa de un mejor trato a los presos. Saldrá de prisión un año y medio después, en 1954.

También fue encarcelado su compañero Juan Pablo Chang. Al respecto, nos cuenta Hilda Tísoc (2016): «[...] las condiciones insalubres de esta prisión pudo soportarlas [Pablo] estoicamente a base de autoeducación y debate de las tendencias ideológica y políticas [...] así

como sobre los problemas del Perú. Entraba así en la fase de ajuste de cuentas con el aprismo y de aproximación al marxismo». Si bien la autora se refiere a Pablo Chang, no dudamos que éste revolucionario estaba ingresado con Guillermo Lobatón.

El destacado historiador Pablo Macera (1929-2020) recordó en más de una ocasión la profunda admiración que tenía por sus compañeros universitarios Chang y Lobatón, a los que consideraba brillantes. Macera ingresó a la Facultad de Letras dos años antes que ellos.

Continuando con Hilda Tísoc (2016):

[...] al concluir [Pablo Chang] sus años de prisión en el penal de El Frontón, fue deportado a la Argentina, gobernada entonces por el general Domingo Perón. Sin pérdida de tiempo, Juan Pablo se inscribió en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires y se vertebró al movimiento estudiantil y revolucionario de ese país. La lucha contra el peronismo motivaría [...] que fuese [...] deportado a Bolivia. La Junta Militar de Bolivia, presidida por el general H. Ballivián Rojas, decidió entregarlo a su símil del Perú. Al ingresar a territorio peruano, Juan Pablo, haciendo gala de ingenio y habilidad, logro burlar la vigilancia policíaca y se «esfumó»; ingresó clandestinamente por Puno y se quedó a residir varios meses en el Cuzco, donde procuró conservar el anonimato. La policía inició su búsqueda en el sur y la capital del país, pero no logró ubicarlo.¹⁸⁰

Lo ocurrido con Lobatón luego de su obligada estadía en Argentina, fue diferente. No se trató de una separación definitiva y los camaradas se volverían a encontrar en París.

DE ARGENTINA A EUROPA

Desde Buenos Aires, en junio de 1954, envía una tarjeta postal a su padre. Lo que escribe es importante: «He tenido la suerte, padre, de encontrar una estampa que te diga de por sí todo lo que yo habría querido decirte». Esa estampa es el monumento llamado El Canto al Trabajo, es decir, Lobatón le envía a su progenitor el retrato de un monumento que lo reconoce, en toda su magnitud simbólica, como representación de los trabajadores que, sabemos, a partir de sus esfuerzos —desde la esclavitud hasta la actualidad— han sido los verdaderos creadores de la riqueza de esta nación y de todas las naciones. Exiliado desde Argentina con ayuda de camaradas, parte a Europa, específicamente a la República Democrática Alemana, donde aprende alemán y se matricula en la Universidad de Leipzig. Permanecerá en dicho país dos años, hasta 1957, en que se traslada a París.

Una vez en Francia se matricula en La Sorbona, en la escuela de Filosofía. Se dedica al *ramassage* (recolección de periódicos usados),

¹⁸⁰ Últimas líneas necesarias sobre Pablo Chang: en 1966 se plegó en Bolivia a las guerrillas del Che Guevara, y el 8 de octubre del siguiente año, en la Quebrada del Yuro, ambos fueron capturados y fusilados.



para vender los papeles al peso, como muchos otros estudiantes latinoamericanos en París, actividad que lo abastecerá de recursos básicos para la subsistencia. Es en ese periodo, en 1958, que pronuncia —a nombre de los estudiantes e intelectuales latinoamericanos residentes en Francia— un sentido discurso ante la tumba de César Vallejo, en el cementerio Père Lachaise, en París.

En Europa Guillermo refuerza su compromiso político e ideológico, al punto que en 1960 expone en París el Manifiesto para la Revolución Peruana, en el que expone —desde su perspectiva marxista— el contexto revolucionario mundial, particularmente en América y Asia. Como efecto de la flamante Revolución Cubana, considera necesaria la lucha guerrillera para la liberación del yugo oligárquico e imperialista.

TESTIMONIOS

Es asimismo reveladora la manera como Guillermo Lobatón es presentado en memorias, cartas, recuerdos e incluso novelas.

Conviene empezar con el perfil que realiza Mario Vargas Llosa en su novela *Travesuras de la niña mala* (2006: 46-47). Si bien estamos hablando de una novela —es decir, de una ficción—, la clara inspiración autobiográfica de la misma nos da una idea respecto del asidero del perfil realizado:

Guillermo Lobatón era otra cosa. De la muchedumbre de revolucionarios que gracias a Paúl me tocó conocer en París, ninguno me pareció tan inteligente, culto y resuelto como él. Era aún muy joven, apenas vencida la treintena, pero tenía ya un rico pasado de hombre de acción. Había sido el líder de la gran huelga de la Universidad de San Marcos de 1952 contra la dictadura de Odría (desde entonces era amigo de Paúl [Escobar]), a raíz de la cual fue apresado, enviado al Frontón y torturado. De esta manera se truncaron sus estudios de filosofía, en los que, se decía en San Marcos, competía con Li Carrillo, futuro discípulo de Heidegger, en ser el más brillante estudiante de la Facultad de Letras. En 1954 fue expulsado del país por el gobierno militar y, luego de mil pellejerías, llegó a París, donde, a la vez que se ganaba la vida con las manos, retomó sus estudios de filosofía en la Sorbona. El Partido Comunista le consiguió luego una beca en Alemania Oriental, en Leipzig, donde continuó sus estudios de filosofía y estuvo en una escuela de cuadros del Partido. Allí lo sorprendió la Revolución Cubana. Lo sucedido en Cuba lo llevó a reflexionar de manera muy crítica sobre la estrategia de los partidos comunistas latinoamericanos y el espíritu dogmático del estalinismo. Antes de conocerlo en persona yo había leído un trabajo suyo, que circuló en París impreso a mimeógrafo, en que acusaba a aquellos partidos de haberse cortado de las masas por su sumisión a los dictados de Moscú, olvidando que, como había escrito el Che Guevara, «el primer deber de un revolucionario era hacer la revolución». En

ese trabajo, en el que exaltaba el ejemplo de Fidel Castro y sus compañeros como modelos revolucionarios, había una cita de Trotski. Por esta cita fue sometido a un tribunal de disciplina en Leipzig y expulsado de manera infamante de Alemania Oriental y del Partido Comunista peruano. Así llegó a París, donde se había casado con una muchacha francesa, Jacqueline, también militante revolucionaria. En París encontró a Paúl, su viejo amigo de San Marcos, y se afilió al MIR. Había recibido formación guerrillera en Cuba y contaba las horas para regresar al Perú y pasar a la acción. Durante los días de la invasión a Cuba en Bahía de Cochinos, lo vi multiplicarse, asistiendo a todas las manifestaciones de solidaridad con Cuba y hablando en un par de ellas, en un buen francés, con una arrolladora retórica.

Era un muchacho delgado y alto, de piel ébano claro, con una sonrisa que mostraba su magnífica dentadura. A la vez que podía discutir horas, con gran solvencia intelectual, sobre temas políticos, era capaz de enfrascarse en apasionantes diálogos sobre literatura, arte o deportes, en especial el fútbol y las proezas de su cuadro, el Alianza Lima. Había en su manera de ser algo que contagiaba su entusiasmo, su idealismo, el desprendimiento y sentido acerado de la justicia que guiaban su vida, algo que no creo haber advertido —sobre todo, de manera tan genuina— en ninguno de los revolucionarios que pasaban por París en los sesenta. Que hubiera aceptado ser apenas un militante del MIR, donde no había nadie que tuviera su talento y su carisma, decía muy a las claras la pureza de su vocación revolucionaria. Las tres o cuatro veces que conversé con él quedé convencido, pese a mi escepticismo, de que, si alguien con la lucidez y la energía de Lobatón estaba al frente de los revolucionarios, el Perú podía ser la segunda Cuba de América.

El notable narrador Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) recuerda que su primera toma de conciencia política fue al lado de Guillermo Lobatón, cuando las personas que recogían los periódicos en París organizaron una huelga que tuvo la presencia de Ribeyro y Lobatón en aquella época en el que nuestro personaje también estaba en Europa, en la segunda mitad de la década de 1950.

Los de Vargas Llosa y Ribeyro no son los únicos casos de referencias entusiastas a Lobatón. Podemos recordar otras expresiones de admiración, como la de Ricardo Gadea, compañero suyo en el MIR, quien nos contó que en los campamentos de Cuba él era vecino de cama con Lobatón y que Guillermo cargaba sus propios libros en alemán, francés e inglés. Agrega que nuestro personaje había pasado por varios países, donde había aprendido diversos idiomas y por eso prefería leer las obras en su idioma original.

Por otro lado, le preguntamos a Federico Camino, notable filósofo peruano, cuántos filósofos afroperuanos conoce. Solo pudo mencionar a Guillermo Lobatón.

El guerrillero, sociólogo y catedrático Héctor Béjar (2015: 168) estuvo con Lobatón muchos meses en Cuba. Nos ofrece recuerdos de él:

Había estado preso en el Perú, desterrado en Buenos Aires, en el París de posguerra se había ganado la vida como los estudiantes pobres, recogiendo periódicos viejos, subiendo y bajando las escaleras interminables de las antiguas casas francesas, para reunir unos cuantos francos y comer. Había estado en Alemania del Este estudiando marxismo. No pudo soportar esa vida gris y rígida de la Alemania estalinista de Ulbricht. Regresó a Francia, pero ya era expulsado y dudoso para los comunistas ortodoxos. Contaba que la gente odiaba a Ulbricht, que las películas de la Polonia comunista estaban prohibidas porque no se sujetaban a las exigencias del régimen, para el que Gomulka ya era un sospechoso; que la vigilancia y el control le eran insostenibles. Cada estudiante extranjero tenía un traductor y asistente a su lado. Te buscaba para ir a clase, te resolvían cualquier problema.

COLOFÓN

Después de ocho años de exilio, Guillermo Lobatón volvió al Perú el 29 de junio de 1961, acompañado por Jacqueline Eluau, con quien se casó el 21 de diciembre de ese año, en Breña, y con quien tuvo su única hija, Marina Silvia, nacida en Lima, el 6 de mayo de 1964, quien vive en Francia. Del último quinquenio de la vida de Guillermo Lobatón —su compromiso personal y político— conviene exponer discutir en otra ocasión.

Del mismo modo, conviene discutir en una próxima exposición el factor étnico de su discurso, en qué medida este incide o finalmente está sometido por otros factores: económicos, de clase, etcétera. No hemos encontrado hasta ahora, en el trabajo de Guillermo Lobatón, un discurso de reivindicación étnica y cultural (como, por ejemplo, el caso de Nicomedes, personaje contemporáneo y de notoriedad en la década de 1950), sino más bien un discurso regido por la excluyente perspectiva política.

La historia de Guillermo Lobatón es excepcional, pero no es la única en la que un personaje afroperuano destaca política y socialmente: a su experiencia se suma la de María Elena Moyano, José Carlos Luciano, Andrés Mandros, Nicomedes Santa Cruz y otros que han luchado —a su manera y bajo sus propias ideas y prácticas— por un Perú mejor.

BIBLIOGRAFÍA

AÑI CASTILLO, Gonzalo

1967 *Historia secreta de las guerrillas*. Lima: Ediciones Más Allá.

BÉJAR, Héctor

1969 *Perú 1965: Apuntes sobre una experiencia guerrillera*. La Habana: Casa de las Américas.

2011 «La San Marcos que conocí». *Revista de Sociología*, Vol. XVII, N° 23, Lima, noviembre, págs. 228-243.

2015 *Retorno a la guerrilla*. Lima: AcHeBe Ediciones.

ELUAU DE LOBATÓN, Jaqueline

1967 «Tras las huellas de Lobatón». *Punto Final* 34, agosto, Santiago de Chile, pp. 15-16.

FERNÁNDEZ, Eduardo y Brown, Michael F.

2001 *Guerra de sombras. La lucha por la utopía en la Amazonía peruana*. Lima: CAAAP (Perú) y CAEA-CONICET (Argentina).

GADEA ACOSTA, Ricardo

2021 *El MIR histórico. Luis de la Puente y Guillermo Lobatón* (segunda edición). Lima: Editorial Pueblo Unido.

LAOS, Cipriano A.

1929 *Lima, «La Ciudad de los Virreyes»* (El Libro Peruano). Lima: Editorial Perú.

LUST, Jan

2013 *Lucha revolucionaria. Perú, 1958-1967*. Barcelona: RBA Libros.

MINISTERIO DE GUERRA

1966 *Las guerrillas en el Perú y su represión*. Lima.

PUMARUNA, Américo [Ricardo Letts]

1967 «Perú: Revolución, insurrección, guerrillas». *Pensamiento Crítico* 1 (febrero), págs. 74-128.

RODRÍGUEZ PASTOR, Luis

2016 «Es una obligación rendir nuestro homenaje a De la Puente y Lobatón para que la izquierda pueda recuperar su capacidad revolucionaria». Entrevista a Ricardo Gadea, realizada en Jesús María, el 22 de octubre del 2015. Publicada en *La Mula*, 7 de enero del 2016.

SIMON MUNARO, Yehude

1988 *Estado y guerrillas en el Perú de los '80*. Lima: Asociación Instituto de Estudios Estratégicos y Sociales.

TÍSOC, Hilda

2016 «Una biografía de nuestro tiempo, Juan Pablo Chang Navarro (1930-1967)». Lima: Colegio de Antropólogos de Lima.

VARGAS LLOSA, Mario

2006 *Travesuras de la niña mala*. Lima: Alfaguara.



PERÚ

Ministerio de Cultura



Siempre
con el pueblo



BICENTENARIO
DEL PERÚ
2021 - 2024