



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

El testimonio afroperuano

TESIS

Para optar el Grado Académico de Doctor en

Literatura peruana y latinoamericana

AUTOR

María Milagros CARAZAS SALCEDO

ASESOR

Dr. Mauro Félix MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2018

Dedico esta tesis a Gregorio Martínez Navarro (1942-2017), in memoriam

“Todo niño, sea blanco o de color, quiere pertenecer al mundo. Pero el mundo debe parecer un lugar completamente diferente cuando el precio de pertenecer a este es que quieres cambiar tu color de piel o la forma de tus facciones y de tu cara. Los verdaderos problemas parecen surgir cuando los propios niños empiezan a convertirse en adultos [...] y se dan cuenta que les espera una vida hostil. Un mundo en el que el vicio de colores parece entrelazarse e invalidar la inteligencia o aptitud o habilidad”.

Stuart HALL (1932-)

“Racismo y discriminación racial son dos actitudes irracionales, sustentadas en lo más retrógrados prejuicios de la estupidez humana. Se nutren de la explotación del hombre por el hombre y no desaparecerán mientras nuestras sociedades sigan divididas en clases antagónicas que pugnan por el poder político y económico”.

Nicomedes SANTA CRUZ (1925-1992)

“En el Perú la discriminación se expresa en diversas situaciones de falta de acceso, desigualdad en las opciones y trato y en un conjunto de situaciones que, en general, se resumen en exclusión y marginalidad social”.

José Carlos LUCIANO (1956-2002)

ÍNDICE

Introducción.....	7
PRIMERA PARTE: PLANTEAMIENTOS GENERALES.....	23
CAPÍTULO I. Una aproximación al discurso testimonial.....	24
1.1. Definiciones teóricas y rasgos característicos del discurso testimonial.....	24
1.2. La recepción crítica del testimonio afroperuano.....	27
CAPÍTULO II. Hacia el estudio del testimonio afroperuano.....	37
2.1. El <i>corpus</i> del testimonio afroperuano.....	37
2.2. La tradición oral y musical afroperuana como eje temático.....	46
SEGUNDA PARTE: ESTUDIO DE CASOS.....	54
CAPÍTULO III. <i>Erasmu. Yanacón del valle de Chancay (1974)</i>.....	55
3.1. La historia de vida de Erasmo Muñoz y su herencia cultural.....	58
3.2. Una lectura crítica de las décimas de don Erasmo.....	74
CAPÍTULO IV. <i>De cajón. El duende de la música afroperuana (1995)</i>.....	86
4.1. Carlos Soto de la Colina: un acopio de recuerdos.....	87
4.2. Memoria y canción en el testimonio de Caitro Soto.....	95
CAPÍTULO V. <i>Historia de Yapatera (2007)</i>.....	110
5.1. Don F. Barranzuela y la historia oral de una comunidad afroperuana.....	115
5.2. El análisis de la cumanana, canción de competencia.....	122
Conclusiones.....	135
Bibliografía citada.....	138
Discografía/CD.....	159
Anexos.....	161
1. Cronología.....	162
2. Danzas, géneros musicales y literarios afroperuanos.....	169

INTRODUCCIÓN

El 4 de junio de cada año se conmemora el nacimiento de Nicomedes Santa Cruz (Lima, 1925-1992), distinguido poeta, investigador, periodista y ensayista. Con tal motivo, desde hace diez años, se celebra, además en esta fecha, el Día de la Cultura Afroperuana, lo cual es un logro relevante para la valoración de lo nuestro. Sin embargo, pareciera que todo se reduce a ello, a un solo representante emblemático que ha dejado huella en la Historia y cuya extensa obra se mantiene todavía vigente. Sabemos bien que no es así. Entonces, ¿cuáles son las historias de vida de otros afroperuanos en nuestro país?

Hago esta pregunta cuando, en el ámbito exterior, la Asamblea General de las Naciones Unidas ha proclamado el Decenio Internacional para los Afrodescendientes, que comenzó el 1 de enero de 2015 y terminará el 31 de diciembre de 2024, cuyo tema es “Afrodescendientes: reconocimiento, justicia y desarrollo”. De modo que el objetivo principal, según el programa de actividades, es “promover el respeto, la protección y la realización de todos los derechos humanos y libertades fundamentales de los afrodescendientes” (p. 8). En este sentido, el Decenio busca promover su plena inclusión y la “lucha contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas convexas de intolerancia” (p. 9).

Por tanto, el Estado peruano está obligado a adoptar medidas concretas y prácticas que contribuyan en nuestro país a alcanzar ese objetivo, por ejemplo en lo concerniente al derecho a la igualdad y la no discriminación, el acceso a la justicia, la

disminución de la pobreza y el derecho al desarrollo, la educación, la salud, el empleo, la vivienda, etc. Como se puede apreciar, se trata de una tarea mayúscula que recién empieza y esperamos se cumpla con éxito para el beneficio de los afroperuanos de esta y las próximas generaciones.

Ahora bien, nuestra manera de contribuir a lo anterior es por medio de la presente investigación. Así para responder la interrogante inicial, intentaré describir y hacer una reflexión crítica sobre el testimonio del afroperuano. Pues, su estudio es limitado y la bibliografía casi inexistente. Lo que sí puedo adelantar es que, en las ciencias sociales y en el ámbito literario, hay una preferencia por el estudio del testimonio andino. Respecto a estas observaciones me referiré más adelante.

Lo anterior me lleva a preguntar, ¿por qué el testimonio del afroperuano ha sido descuidado durante tanto tiempo? La respuesta puede ser obvia, se trata de la voz y la historia del otro, el llamado subalterno, que no es escuchado ni visible para los sectores hegemónicos que detentan el poder político y económico en la sociedad peruana. Ciertamente es que se ignora este corpus por completo hasta el día de hoy.

Mi objetivo no es ingresar tardíamente a la discusión sobre el testimonio latinoamericano y su problemática, tampoco lo es realizar un estudio exhaustivo del testimonio peruano en general. Aunque considero que este es un tema inagotable y polémico; me concentraré tan solo en visibilizar el corpus del testimonio afroperuano, para incluirlo como un tema a ser debatido y estudiado con mayor ahínco en nuestro contexto posteriormente.

La presente tesis doctoral se centra en el análisis del testimonio, más específicamente en aquellos textos que recogen la voz del sujeto afroperuano y permiten conocer su cultura. Se trata de un corpus producido entre 1974 y 2018. La investigación sobre este campo de estudio ha sido emprendida por especialistas de las ciencias sociales y de las ciencias humanas, pero aún sigue siendo una exigencia de

los actuales estudios literarios afrontar el reto de un corpus que genera tanta polémica en la sociedad.

En el análisis de los testimonios se comprueba la riqueza discursiva de la oralidad. En buena parte la gran expresividad del discurso popular se logra debido a que este es original, carnavalesco y hasta desbordante. Existen varios planteamientos respecto a la definición y problemática que ha suscitado el testimonio en América Latina. Hagamos una revisión de algunos planteamientos ya clásicos. He elegido solo cuatro de los más polémicos y fundacionales.

Para empezar, Margaret Randall publica tempranamente uno de los primeros textos que asume el tema en nuestro continente. Desde el título, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, nos llama la atención una nota en la que se señala que este texto es un “manual” elaborado en 1979, publicado en 1983 en San José y reeditado una década después por la prestigiosa *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* en 1992, a propósito de un número monográfico titulado “La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa”, a cargo de John Beverley y Hugo Achugar.

El artículo, como lo indica su título, pretende responder dos preguntas básicas. En el caso de la primera, la autora explica que en el campo de la literatura no aparece todavía una definición de este vocablo y que más bien alude al derecho, a pesar de la ya existencia de una literatura de testimonio en América Latina. Basándose en el DRAE, Randall (1992) explica esta acepción, en la que aparecen el testigo que da cuenta de un hecho real o ficticio y, como ella sugiere, un “testimonialista” o autor. Esta, claro está, no es una definición satisfactoria, por lo menos, en el ámbito literario. Para ella, se trata de un género nuevo que bien merecería ser definido adecuadamente. Es lo que intenta realizar a continuación. En opinión de Randall (1992, p. 23), se puede hablar del “testimonio en sí” y el “testimonio para sí”. En el

primer caso, estamos hablando de la generalidad, de la existencia de una literatura testimonial, que bien se encuentra en novelas, obras de teatro, el periodismo, incluso en los discursos políticos y el cine. En el segundo caso, el testimonio como algo particular, un género basado en lo siguiente: a) el uso de fuentes directas, b) la entrega de una historia, c) la inmediatez, d) el uso de material secundario, y e) una alta calidad estética.

Para Randall (1992, p. 23), existe una estrecha relación entre el testimonio y la historia oral, este último es definido como “la historia contada por, y recogida de, los que la han hecho o la siguen haciendo”. Agrega que la historia casi siempre ha sido escrita desde los intereses de una clase social y que esta es una oportunidad de escribir la verdadera historia desde el punto de vista del proletariado.

Volviendo al tema central, Randall (1992) señala algunas pautas que debe seguir aquel que quiera cultivar el testimonio, como son: “la profundización de la ideología del proletariado, el conocimiento del tema a tratar, la sensibilidad humana, el respeto hacia el informante y su vida, la persistencia, la disciplina y la organización en el trabajo, y el oficio de escribir” (p. 26). Agrega que “el testimonio es también esto: la posibilidad de reconstruir la verdad” (p. 27).

La autora, preocupada en dar algunas ideas sobre el testimonio y guiar a aquel que desee recoger y escribir uno, sobre todo en el contexto nicaragüense sandinista de ese entonces, pasa a responder la otra pregunta, es decir, cómo se hace un testimonio. En un sentido práctico, para la recopilación de un testimonio habría que considerarse, por ejemplo, la preparación (escoger el tema y el informante), el cuestionario (o una guía de preguntas, no debe ser rígido), el arte de la pregunta (estas serán neutrales o abiertas), la libreta de apuntes (para anotar datos en el momento de la entrevista), el conocimiento de los aparatos técnicos. Después habrá que tenerse en cuenta la materia prima (las entrevistas, las fotos o cualquier material

gráfico) y la transcripción (fiel, cuidadosa y completa). A continuación viene el trabajo lateral, el cual significa la búsqueda de una material de apoyo complementario (en archivos, bibliotecas, etc.), y el material gráfico (sobre todo fotografías, mapas, documentos, etc.). Por último, ocurre el montaje (seleccionar el material) y la edición final (corrección de estilo y orden del material). Antes de concluir, Randall señala que es muy importante el valor estético del testimonio, ya que es determinante para su perdurabilidad.

Quizá el texto que más controversia ha generado respecto a este tema sobre el testimonio sea el producido por el etnólogo y escritor cubano Miguel Barnet (n. 1940). Es conocido por haber publicado el exitoso libro *Biografía de un cimarrón* (1966), que es completada luego con *Canción de Rachel* (1970) y *Gallego* (1983), conformando así una trilogía que tiene como centro de interés la historia oral y no oficial de Cuba. El texto en mención fue escrito posteriormente, a manera de reflexión y bien podría ser considerado una poética de la novela-testimonio, en la cual se propone un nuevo género híbrido que enlaza la narrativa realista y documental.

En un principio Barnet, en *La fuente viva* (1983), discute el uso del término novela por ser limitante para la fantasía, después plantea que la novela en Europa está agonizante por eso es difícil de hablar de nueva novela, ésta ha entrado en crisis. Así la literatura (latino)americana tiene que “luchar, oponerse, romper” (p. 17) y sitiarse debidamente, destaca eso sí la contribución de García Márquez y Rulfo. En este sentido, el autor afirma que “un aporte a la literatura de fundación es la novela-testimonio” (p. 20). Se hace necesario entonces definir y describir este innovador y original género. Empieza Barnet (1983, p. 22) por señalar que “la novela-testimonio debía ser un documento a la manera de un fresco, reproduciendo o recreando [...] aquellos hechos sociales que marcan verdaderos hitos en la cultura de un país”. Ahora bien, en la descripción explica que hay características que posee la novela-testimonio. La primera es “un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales,

los que más han afectado al sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de sus protagonistas más idóneos” (p. 23). Es relevante este punto porque Barnet insiste en la supresión del yo, a favor del ‘nosotros’, para dar voz a una colectividad representada por medio de un informante. La segunda característica sería “contribuir a un conocimiento de la realidad” (p. 25), dotar al lector de una conciencia de su tradición, ya que el “conocimiento de la realidad implica conocimiento de sí mismo” (p. 25). Esto significa que este género tendría una función social, repercute en el público lector. Por último, la tercera característica está en relación al lenguaje pues la novela-testimonio deberá apoyarse en la lengua hablada, sin embargo no es válida la simple transcripción sino la intervención del escritor en el estilo e incluso puede apelar a su “fantasía, inventando dentro de una esencia real” (p. 30). Esto es inquietante porque se propone un texto mediatizado, al intervenir el escritor en qué medida serían auténticas, realistas o inventadas la voz y la historia del informante. Este es sin duda uno de los puntos más polémicos en el texto de Barnet, que sigue en discusión hasta el día de hoy.

Para terminar, el autor explica en detalle el método a seguir para la elaboración de una novela-testimonio. Este proceso tendría varias etapas. Es vital ubicar a un informante idóneo y se recomienda una relación estrecha entre éste y el investigador, después se realizará una indagación histórica, luego el siguiente paso es recopilar el material, organizarlo, clasificarlo y redactar la versión final. Sin embargo, para Barnet, en el contenido de la novela-testimonio está la clave de su universalización. Asimismo, él tiene mucho entusiasmo en que este nuevo género crezca en el continente. Ciertamente así ocurrió.

Posteriormente, en 1984, se realizó un Symposium sobre Literatura y testimonio, organizado por la Universidad de Minnesota. Los trabajos presentados fueron publicados dos años después como un libro, cuyo título es *Testimonio y literatura*. En el breve prólogo, ya clásico, René Jara (1986) intenta definir el

testimonio. Para empezar, el autor establece algunas diferencias entre la historiografía y el testimonio. Después, Jara comenta algunas ideas sueltas para aproximarse cada vez más a esta categoría y al fin definirla debidamente. Por ejemplo, explica que en el contenido de un testimonio se encuentra la protesta, la afirmación, la acusación y la recusación; así este es “una forma de lucha” (p. 1). Esta forma discursiva da voz a los que no la tienen, resulta la visión de los vencidos.

Después Jara (1986, p. 2) sostiene que, atendiendo a su origen, el testimonio es “una imagen narrativizada que surge, ora de la atmósfera de represión, ansiedad y angustia, ora en momentos de exaltación heroica, en los avatares de la organización guerrillera, en el peligro de la lucha armada. Más que una interpretación de la realidad esta imagen es, ella misma, una huella de lo real, de esta historia que, en cuanto tal, es inexpresable”. Está visto que Jara se refiere al testimonio producto de un contexto ideologizado, de violencia armada, que refuta la versión de la historia oficial.

Más adelante, Jara (1986, p. 2) plantea que el testimonio tiene mucha relación con lo real. Es decir, este es “un modo de aprisionar lo real, de provocar un alto en el decurso de la historia para preciarla en su desnudez”. Aclara además que el testigo no puede capturar toda la realidad pero puede proyectar o trazar una imagen, así el testimonio puede “inventar la memoria”, remitirse al pasado e incluso al presente. En este sentido, el testimonio, para Jara (1983, p. 3), “produce una reconstrucción brutal” de lo oficial, de lo establecido, es como una especie de “golpe a las conciencias”.

Por otro lado, Jara tampoco descuida la relación entre el testimonio y la literatura, que es el tema central de su prólogo. Para él, el relato literario latinoamericano ha asumido el desafío testimonial y ha incluido algunos de sus aspectos, de modo que se ha establecido un *corpus* que cuestiona, denuncia, enjuicia, es decir, que exige la revisión de la historia. Este sincretismo, que enlaza la historia documental con la ficción narrativa, para Jara, se inicia a partir de 1960. Menciona a

algunos autores que han contribuido significativamente a este logro, por ejemplo Rodolfo Walsh, Miguel Barnet, Elena Poniatowska, etc. Así Jara (1983, p. 5) concluye diciendo que “las formas discursivas del testimonio se internalizan en la literatura y la impregnan de una combatividad nueva que es, al mismo tiempo, acusación y desafío”.

Como se habrá podido apreciar, el texto de René Jara, aunque brevísimo, ha sabido alcanzarnos una definición de la categoría del testimonio, por cierto una de las primeras, que destaca sobre todo dos aspectos: una primera que es la idea de “imagen narrativizada” que surge a propósito de un contexto de violencia, y otra que es la marca o “huella de lo real”, de la historia que no puede ser expresada.

Otro texto clásico del estudio del testimonio latinoamericano es el de John Beverley (1987). En su artículo, “Anatomía del testimonio”, el autor empieza haciendo algunas preguntas muy puntuales. Quiero centrarme en dos: qué es un testimonio y si es el testimonio un nuevo género literario. Para responder a estas interrogantes, el autor pasa revista a un material que conserva como parte de un *corpus* testimonial, conformado por más de una veintena de textos heterogéneos, entre panfletos, relatos, diarios, entrevistas, etc. Entonces pregunta qué es lo común en estos textos, a qué podríamos llamar literatura. Está visto que el testimonio escapa a las categorizaciones usuales, por lo que será mejor distinguir una forma general. Aquí viene lo interesante. Beverley (1987, p. 9) plantea que “un testimonio es una narración [...] contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato [...] Su unidad narrativa suele ser una ‘vida’ o una vivencia particularmente significativa. La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación [...] Su punto de vista es desde abajo”. El autor agrega que el modo de producción de un testimonio involucra un proceso, es decir, la grabación, transcripción y redacción de una narración oral por un interlocutor, que no es otro que un etnógrafo, un periodista o un escritor.

Más adelante, Beverley (1987) realiza una breve reseña histórica de lo acontecido hasta el momento alrededor del testimonio. Señala que el testimonio se ha concentrado en el Tercer Mundo y en el caso de América Latina comienza a generalizarse en los 60. Recuerda tres hechos importantes: la publicación de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet en 1966, el establecimiento del premio Casa de las Américas en esta categoría en 1970 y el éxito editorial de varios testimonios de ex guerrilleros en Venezuela en 1968 y 1975. Esto ha sucedido porque existieron cuatro factores: la tradición en AL de una serie de textos de carácter documental, la popularidad de la historia etnográfica en las ciencias sociales, a partir de 1950, la recepción de las *Memorias...del Che Guevara* y la popularización del testimonio guerrillero, y la importancia que da la contracultura de los 60 al testimonio oral como catártico, etc.

Además, Beverley (1987, p. 11) apunta que el testimonio posee una “lógica diegética esencialmente distinta”, debido a lo siguiente: a) el testimonio no es una obra de ficción, representa una historia verdadera, produce un efecto de veracidad; y b) el eje del testimonio no es un “héroe problemático de la novela” sino una situación social problemática, se trata de una situación colectiva, involucra una multiplicidad de voces. En seguida analiza estos aspectos en un testimonio muy conocido, *Me llamé Rigoberto Menchú...* (1985). Explica también que aunque la voz testimonial implica la pérdida de la oralidad, permite el acceso a la literatura de un grupo de personas excluidas de esta. Asimismo, en el testimonio se observa la presencia de un interlocutor directo que graba, transcribe el relato o el lector que escucha como un “tú”, “Uds.”, etc.

Ahora bien, Beverley (1987) añade que sería difícil establecer una división entre la autobiografía y el testimonio. El primero construye un yo autónomo que comparte su propia experiencia, en cambio el segundo revela la necesidad de un cambio social estructural y depende del desnivel social entre el narrador y el lector, es

decir, pertenecen a dos mundos distintos. Tampoco se puede descuidar que el testimonio es una manera de dar voz a un pueblo anónimo, se ubica por tanto en el intersticio entre las culturas del opresor y del oprimido. Este, aunque aparece como una forma extraliteraria, sin embargo ahí se centra su “efecto estético”, así como su “efecto de realidad” intensifica una postura contestataria del sistema establecido. Para terminar, Beverley (1987, p. 16) observa que cada vez aparecen más formas intermedias entre novela y testimonio o pseudos-testimonios, que darían cuenta de un nuevo género literario postnovelesco, que responde –demasiado entusiasta y algo exagerado el autor- al surgimiento “de un proletariado mundial”.

Considerando lo anterior, el testimonio tiene una gran complejidad y no siempre ha sido fácil conciliar una única definición entre los diversos investigadores y estudiosos. Considero que es un género híbrido en el ámbito literario y un producto sociocultural heterogéneo. En las ciencias sociales ha sido y es usado todavía como una fuente (oral) o un recurso metodológico para la recopilación de información, es decir, es un recurso narrativo que produce un conocimiento valioso.

Existen además varias propuestas de clasificación del testimonio. Desde mi punto de vista, la más pertinente es la de Mabel Moraña (1995, p. 497), quien estudia el testimonio hispanoamericano en “tres grandes apartados”, teniendo en cuenta el nivel temático. Estos son: 1) Testimonios de la lucha revolucionaria o políticos, que documentan los movimientos de liberación en Cuba y Centroamérica (principalmente, Nicaragua y El Salvador); 2) Testimonios de la resistencia popular en el Cono Sur, relacionados con la represión de las dictaduras de los años setenta en Argentina, Chile y Uruguay; y 3) Testimonio y biografía femenina, que expresa la condición de marginalidad de la mujer en un tono de denuncia y con un afán de reivindicación en la sociedad. Ese es el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985), gestado por la antropóloga Elisabeth Burgos-Debray y que da a conocer el

testimonio de Rigoberta Menchú, una indígena quiché que recibe el Premio Nobel de la Paz en 1992.

Respecto a este texto en mención, vale la pena añadir que, a finales de los 90, será cuestionado por algunos científicos sociales, sobre todo aquellos vinculados a la derecha estadounidense. Esto dio paso a una discusión académica en la que se criticaba la veracidad de los hechos narrados y la autoridad de la narradora, sin entenderse que el testimonio literario, dado su naturaleza, es un género híbrido que se inscribe en el ámbito ficcional y produce además un efecto de verosimilitud. Volveré sobre este tema más adelante.

Ahora bien, en el contexto peruano, el testimonio también tuvo cierta acogida. Se publicaron testimonios individuales, principalmente, de artesanos, músicos y dirigentes políticos. En 1974, *Huillca. Habla un campesino peruano* de Hugo Neira, ganador del mencionado premio cubano; y *Erasmó. Yanacón del valle de Chancay* de José Matos Mar y Jorge Carvajal. Después aparecieron, por ejemplo: *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977) de Ricardo Valderrama y Carmen Escalante, *La visión de Isua. Biografía de un intérprete de música folklórica* (1979) de José Gushiken, *Don Joaquín. Testimonio de un artista popular* (1982) de Mario Razzeto, *Juan H. Pévez. Memorias de un viejo luchador campesino* (1983) de Teresa Oré, y otros más.

Además se dieron a conocer testimonios colectivos, entre ellos destacan: *Basta. Testimonios* (1982), que reúne 23 historias de trabajadoras del hogar; *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* (1986) de José Matos Mar; *Habla la ciudad* (1986), editado por estudiantes sanmarquinos; *Madres solteras / Madres abandonadas. Testimonios* (1990) de Carmen Tocón Armas y Armando Mendiburi; *Nosotros los humanos. Ñuqanchik runakuna. Testimonios de los quechuas del siglo XX* (1992) de

los antropólogos Ricardo Valderrama y Carmen Escalante; *Músicos en los Andes. Testimonios y textos escritos de los músicos del valle de Chancay (sierra de Lima)* (2005) de Juan Javier Rivera Andía y Adriana Dávila Franke; *Historias para nuestro futuro. Yotantsi ashi otsipaniki. Narraciones autobiográficas de líderes asháninkas y ashéninkas* (2009), compilado por Hanna Veber, etc.

En este corpus habría que considerar también la voz femenina. Pues el sujeto femenino es quien habla o, mejor dicho, aquel que se apropia de la palabra y narra su versión de la historia. Por ejemplo, Delia Zamudio en *Piel de mujer* (1995), Irene Jara en *Soy señora* (2000) y Agustina Valera Rojas en *Koshi shinanya ainbo. El testimonio de una mujer shipiba* (2005), y Magaly Silva Cordero en *De tamales y tamaleros. Tres historias de vida* (2006). Es decir, la voz y la presencia de la mujer peruana recopilados gracias al discurso testimonial resulta más bien un fenómeno reciente que merece mayor difusión y estudio. En los últimos años las mujeres víctimas y sobrevivientes de la guerra interna, entre 1980 y 2000, han compartido valientemente su testimonio sobre la violencia sufrida, esto ha sido posible gracias al esfuerzo de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), al promover espacios para el diálogo.

El hecho es que el testimonio recoge también la voz del sujeto afroperuano así como describe ampliamente su realidad. Con lo que se hace necesario propiciar más espacios de diálogo y reflexión, en los cuales estas voces subalternas, excluidas y /o silenciadas al fin sean oídas democráticamente por la mayoría. En este sentido, esta investigación nos da la posibilidad de reflexionar acerca de este tema así como de su trascendencia en nuestra cultura peruana.

Hemos elegido en consecuencia tres testimonios de los más contemporáneos y paradigmáticos, a saber: a) *Erasmó. Yanacón del valle de Chancay* (1974), de José

Matos Mar y Jorge Carvajal; b) *De cajón. Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1985); y c) *Historia de Yapatera* (1995) de Fernando Barranzuela.

De este modo esperamos iniciar una línea de investigación que se ocupe del testimonio que se centra en la representación del sujeto afroperuano como parte del Imaginario nacional en el intento de describir toda la heterogeneidad cultural de la sociedad peruana.

Ahora bien, nuestra preocupación es responder las siguientes interrogantes:

- a) ¿Cómo es el tratamiento crítico contemporáneo de los testimonios afroperuanos por las ciencias sociales y la crítica literaria? ¿Cuál es el *corpus* del testimonio afroperuano entre 1974 y 2018?
- b) ¿Cuáles son los imaginarios de los afroperuanos de sí mismos y sobre su colectividad? ¿Constituyen estas autorepresentaciones un campo de tensión y cuestionamiento a lo establecido? ¿Qué tipo de relaciones de poder y conflictos interétnicos se establecen en los testimonios?
- c) ¿Cómo se va construyendo la identidad cultural (y étnica) del sujeto afroperuano por medio del discurso testimonial? ¿Qué elementos y/o manifestaciones de la cultura afroperuana aparecen descritos en los testimonios?
- d) ¿Cómo es el lenguaje del sujeto afroperuano en los discursos testimoniales? ¿Qué rasgos propios del habla del afroperuano aparecen? ¿Qué afronegrismos se registran en los testimonios?
- e) ¿Cómo es descrita la problemática de la migración del campo a la ciudad, las relaciones de género y la marginación de la comunidad afroperuana en el testimonio actual?

Sabemos que para responder estas preguntas necesitaríamos estudiar gran parte del *corpus* de la literatura de no ficción y que este proyecto no podría abarcarlo todo, así que hemos preferido limitar nuestro trabajo al género testimonial. Pero eso no significa que descuidemos lo demás, es nuestra intención alcanzar un panorama muy general de lo ocurrido en el testimonio peruano en otros momentos de la historia.

Para ello, establezco los siguientes objetivos de mi investigación sobre el testimonio afroperuano, a saber:

1. *Objetivo general:*

Examinar el papel sensibilizador y concientizador del discurso testimonial en el contexto peruano y en la formación de la identidad cultural del sujeto afroperuano contemporáneo.

2. *Objetivos específicos:*

- 2.1. Revisar el marco teórico del estudio del discurso testimonial que intenta explicar su naturaleza paradigmática.
- 2.2. Realizar una lectura crítica y reflexiva del discurso testimonial afroperuano.
- 2.3. Analizar los testimonios en los que aparezca la voz y la representación de la imagen del sujeto afroperuano que contribuyen a la construcción de su identidad cultural.

Un trabajo de esta naturaleza es importante en la medida que logre mostrar al lector que el discurso testimonial es un elemento vivo del proceso cultural y social de este país, ya que a través de las diferentes realidades literarias representadas intenta reflexionar permanentemente sobre sus problemas, dilemas y contradicciones.

En nuestro caso, esta investigación no sólo es pertinente por la trascendencia que ha tomado la cultura afroperuana en la postmodernidad en la cual la diversidad, la diferencia y la alteridad son componentes esenciales para comprendernos a nosotros mismos y a los demás; sino porque el tema de la identidad es un tema todavía vigente e inagotable para un país como el nuestro, en que todo está por hacerse.

Creo que una tesis doctoral como esta contribuye significativamente al estudio del testimonio peruano en nuestro país. Es sobre todo un aporte que alcanza información y analiza el *corpus* del testimonio afroperuano que había sido largamente descuidado por la crítica literaria local. En este sentido, esperamos que su impacto en la comunidad científica sea lo suficientemente importante para que estimule posteriores investigaciones en los Estudios Afroperuanos, un campo de estudio todavía incipiente y que, día a día, está logrando mayor acogida e interés por los académicos, tanto nacionales como extranjeros, como ya puede apreciarse en las cada vez más numerosas publicaciones de artículos, ensayos y libros al respecto.

Más aún, cuando estamos en el Decenio Internacional para los Afrodescendientes. Es por eso que de alguna manera esta tesis rinde homenaje a nuestras comunidades afroperuanas; pero, sobre todo, a nuestras hermanas y hermanos afroperuanos que luchan contra la discriminación, la exclusión, el racismo y la pobreza estructural e histórica que los afecta diariamente.

Esta tesis doctoral tiene como hipótesis principal lo siguiente: *La lectura crítica del discurso testimonial peruano contemporáneo, que registra la voz y la representación del sujeto afroperuano, demuestra que, en aquellos textos, se desarrolla temas relevantes como la problemática de la identidad cultural y étnica así como la construcción de una imagen en conflicto de la sociedad peruana.*

Desde el punto de vista metodológico, preferimos sobre todo el análisis textual de las fuentes primarias, por ello los procedimientos a seguir son:

- 1) Inicialmente la investigación se centra en el acopio de información bibliográfica y hemerográfica sobre el testimonio peruano en general.
- 2) Se realiza el estudio del discurso testimonial, a partir de casos bien concretos en los que aparece representado el sujeto afroperuano.
- 3) Se discute el significado y los sentidos del discurso testimonial y la construcción de la identidad del sujeto afroperuano así como la representación conflictiva de la sociedad peruana.

Para lo cual, he dividido la tesis doctoral en dos partes bien concretas. En la primera desarrollo los planteamientos generales y abarca dos capítulos. El primero lleva por título “Una aproximación al discurso testimonial”, en el que se define el testimonio, se describe uno a uno sus rasgos característicos, así como se realiza un balance de cómo ha sido recepcionado el testimonio peruano, pero sobre todo el testimonio afroperuano, por la crítica literaria y las ciencias sociales a nivel local. El segundo capítulo, “Hacia el estudio del testimonio afroperuano”, está destinado a la descripción pormenorizada del corpus del testimonio y el discurso (auto)biográfico afroperuano, publicado entre 1974 y 2018; y se plantea la tradición oral y musical como eje temático de los testimonios analizados.

La segunda parte de la tesis está dedicada al estudio de casos, es decir, al análisis de los testimonios afroperuanos, uno para cada capítulo. Como ya se adelantó, se trata de los siguientes textos: 1) *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay* (1974), de José Matos Mar y Jorge Carvajal; 2) *De cajón. Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1985); y 3) *Historia de Yapatera* (1995) de Fernando Barranzuela. En ellos me interesa analizar, destacar y valorar la tradición oral y musical recopilada, pues cada uno constituye un aporte significativo a la difusión y mayor visibilización de la cultura afroperuana en nuestro país.

PRIMERA PARTE: PLANTEAMIENTOS GENERALES

CAPÍTULO I

UNA APROXIMACIÓN AL DISCURSO TESTIMONIAL

Este capítulo tiene por objetivo explicar las definiciones teóricas y los rasgos que caracterizan el discurso testimonial y dar a conocer cómo ha sido la recepción crítica del testimonio afroperuano durante los últimos años.

1.1. DEFINICIONES TEÓRICAS Y RASGOS CARACTERÍSTICOS DEL DISCURSO TESTIMONIAL

En cuanto al testimonio latinoamericano se ha dicho y escrito demasiado, tanto en las ciencias sociales muchas veces responsables de su publicación, como en las ciencias humanísticas que trataron de analizarlo y comprenderlo. Pasado el entusiasmo casi exotista, que tuvo repercusiones en cada uno de nuestros países, bien vale la pena volver a este tópico con una mirada más objetiva.

Como se recordará, los antecedentes del género testimonial se remontan a la década de los sesenta, marcada por los ecos de la Revolución Cubana, y se prolongan en los setenta, años de efervescencia ideológica de izquierda, dictadura militar y movimientos sociales, sobre todo en Centro y Sudamérica. Se suele considerar a *Los Hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana* (1961) de Oscar Lewis y *Biografía de un cimarrón* (1966) del cubano Miguel Barnet, como las obras más paradigmáticas e inclusive modélicas¹. Aunque el texto con mayor polémica de este corpus, es sin duda *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elisabeth Burgos-Debray, libro que fue traducido a varios idiomas y

¹ Sobre el testimonio latinoamericano, vale la pena revisar los trabajos de Beverley (2004), Duchesne (1987), Franco (1992), Skłodowska (1993), Gugelberger (1996), entre otros.

reeditado masivamente cuando Menchú, una indígena quiché de Guatemala, ganó el Premio Nobel de la Paz en 1992.

Lo que habría que destacar es que del testimonio etnográfico, referido a las ciencias sociales, se dio paso al testimonio como género literario, es decir, entre los 80 y 90, se convirtió en un problema para la teoría literaria y un tema de discusión frecuente en los ámbitos académicos estadounidenses, donde fue bien acogido por los investigadores de izquierda y sometido a severas críticas por los otros. Cualquiera que fuese el caso, convertido ya en moda pasajera, el testimonio fue dejado de lado para finales de la década del noventa. Lo más cuestionable es que, en la fervorosa discusión, nunca se llegó a considerar el aporte de los estudiosos de países hispanohablantes. A pesar de esta miopía académica, el interés por el testimonio no ha disminuido del todo y la producción del mismo continúa alentadoramente en el resto del continente en la actualidad.

En el análisis de los testimonios se comprueba la riqueza discursiva de la oralidad. La gran expresividad del discurso popular se logra debido a que este es original, carnavalesco y hasta desbordante. Existen varios planteamientos respecto a la definición y problemática que ha suscitado el testimonio en América Latina, ya bastantes difundidos en los cuales no voy a ahondar. Interesa saber que el testimonio es considerado, ahora, como un género híbrido dentro del campo literario y un producto sociocultural heterogéneo. Por lo general, es usado como un recurso metodológico para el acopio de información y un recurso narrativo que produce conocimiento.

Además, una característica esencial es que, en esta narración, el testigo (o si se quiere testimoniante) es quien declara sobre un acontecimiento que presenció o vivió, del cual da cuenta apelando a su propia memoria. Por ejemplo, para nuestro caso del testimonio afroperuano, desarrolla la experiencia personal de la

discriminación étnica y el racismo. También puede ocurrir que, a manera de calidoscopio, se trate de varios testigos informando sobre un único hecho del pasado, que es capaz de verificarse. En tal sentido, el testimonio nos da la posibilidad de cuestionar, enriquecer y hasta subvertir la historia oficial; de ahí, su atractivo para ciertos sectores ideológicos de izquierda. Considerando el testimonio del afroperuano, por ejemplo, se obtiene diferentes versiones de los estragos negativos que el sistema de esclavitud ha producido en nuestro contexto al paso de los siglos.

Pero ¿cuáles son los rasgos que caracterizan al testimonio? Tras el estudio del corpus de los testimonios hispanoamericanos y los aportes de diferentes críticos, el colombiano Francisco Theodosiadis (1996) enumera ciertas características en común. Me tomaré la prerrogativa de clasificarlos y comentar cada uno. Así propongo dividir los rasgos en cuatro grupos bien diferenciados. En primer lugar, señalo el rasgo paratextual. Entiéndase bien, está referido a los componentes no verbales como la imagen en la carátula, las fotografías, las ilustraciones al interior, los mapas, etc., acompañantes de la obra, que ofrecen información adicional sobre el testimonio y su importancia.

En segundo lugar, indico los extratextuales o que están fuera del texto, como: a) el carácter contestatario (el testimonio surge para denunciar y contraponerse a la versión oficial de los hechos); b) la intencionalidad del testimonio (el hecho de que el testigo quiera declarar, significa que ya tiene una intención probatoria y hasta política de esclarecer lo sucedido); y c) el valor de praxis inmediata (el testimonio surge como una narración de urgencia durante una crisis para denunciar un hecho que se considera injusto y por lo mismo busca que no continúe o se repita en un futuro inmediato).

En tercer lugar, están los rasgos intratextuales relacionados a la situación comunicativa entre el autor y el lector, a saber: a) la autoría y la mediación (se transita

entre el testimonio de autor-testigo y el testimonio mediatizado, en el que el sujeto del enunciado es distinto al sujeto de la enunciación, ya que interviene un mediador (o gestor), aquel que recopila, transcribe y edita el testimonio); y b) el establecimiento del contrato de veridicción (el testimonio establece una comunicación entre un emisor que busca convencer o persuadir sobre la veracidad de los acontecimientos a un receptor (o lector) que asume la credibilidad de los mismos).

Y, en último lugar, ubicamos los rasgos narrativos como, por ejemplo: a) el carácter colectivizante (pues, no se trata de contar la historia de vida individual sino más bien la que comparte además todo un colectivo); b) los aspectos de identificación biográfica (el testigo da a conocer datos biográficos personales que extrae de su memoria en el marco del acontecimiento social de trascendencia); c) los personajes reales del testimonio (el testigo es un ser real y no ficcional, que ha tenido un papel protagónico o presencial sobre lo cual puede emitir un testimonio); d) la presencia de hechos socio-históricos (el testimonio se refiere a un hecho determinado y fechado con claridad, como una versión opuesta y controvertida a la versión establecida por un sector dominante); y e) el empleo de marcas de la oralidad (se reproduce el habla del informante así como la presencia de un interlocutor a quien se dirige lo narrado).

Como se aprecia, para entender mejor el discurso testimonial y su complejidad, se hacía necesario desarrollar cada uno de sus rasgos. Ahora, prefiero cambiar de asunto y concentrarme en el contexto peruano, es decir, cómo los críticos locales han recepcionado la producción del testimonio peruano en general y qué se ha dicho sobre el testimonio que representa al afroperuano en particular.

1.2. LA RECEPCIÓN CRÍTICA DEL TESTIMONIO AFROPERUANO

En cuanto a los críticos literarios que han tratado el tema del testimonio peruano, veremos que estos no son numerosos. Se han publicado propiamente dos

libros bastante ambiciosos. Uno es de Andreu (2000), que fue el primero en aparecer en nuestro contexto y arriesgarse a analizar la relación entre el testimonio y las ciencias sociales. El otro es posterior y pertenece a Huaytán (2013) que, desde una perspectiva de género, se aproxima al testimonio que rescata voces femeninas en la década del setenta. También puede considerarse importante el libro de Silva Santisteban (2008), pues dedica un par de capítulos al análisis de testimonios de la CVR.

Después se tienen varios artículos que aparecieron en revistas locales y de especialidad. Algunos autores trabajan este tema de manera muy general, preocupándose de cuestiones teóricas dentro del contexto latinoamericano, como Andreu (2002), Huaytán (2008) y Zevallos (2002). Otros se han concentrado únicamente en los testimonios andinos, el más atractivo de ellos es sin duda *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977), así es el caso de estudiosos como Díaz (1996), Noriega (1997), Zevallos (1998) y Altuna (2008), entre otros. Unos pocos investigadores hacen referencia a los controversiales testimonios de la CVR, como puede comprobarse con los aportes de Espinoza (2003) y Silva Santisteban (2007)². Para terminar este apretado recuento, en lo referente al testimonio afroperuano, ya se han publicado algunos textos iniciales que merecen ser mencionados, tales como Carazas (2003), (2008) y (2010).

Me parece oportuno también mencionar la existencia de tres tesis universitarias en el ámbito sanmarquino. En primer lugar, Grillo (2006) demuestra cómo los testimonios de informantes andinos dan cuenta de una nación escindida. En segundo lugar, Huaytán (2009) prefiere abordar la representación en los testimonios de artistas andinos. Y, por último, Ramos (2009), se centra en un testimonio de la CVR que narra lo acontecido en Huasahuasi.

² Desde las ciencias sociales, los testimonios de la CVR y la violencia política han dado motivo a estudios colectivos como los de Degregori (2009) y (2003), Bracamonte (2003) y Del Pino (2013).

Considerando lo anterior y para no extenderme más de lo debido, he preferido centrarme en los dos libros que han intentado analizar el testimonio peruano. Para empezar, Alicia G. Andreu (2000, p. 9) tiene como objetivo el “análisis de la relación entre el testimonio peruano en las últimas décadas y las ciencias sociales responsables de su publicación”. Desde la perspectiva de la autora, existe una contradicción ya que si bien los relatos orales provenientes de testigos migrantes sirven como ejemplo e ilustran los cambios sociales al investigador, sin embargo su compleja construcción lingüística y estética hacen que desborden sus parámetros científicos establecidos por las ciencias sociales.

Se trata de un libro que tiene como contenido una introducción y cinco capítulos, entiéndase bien: uno dedicado al testimonio peruano y los otros al análisis de casos muy concretos. En la introducción la autora propone que existen tres etapas que posibilitaron la formación del testimonio en nuestro continente. En la primera, que se remonta a los inicios, en los años 60, el testimonio se entiende como un producto latinoamericano, cuyos orígenes surgieron en Cuba después de la revolución para manifestarse luego en Bolivia. La segunda etapa se constituye como una respuesta crítica realizada por los progresistas estadounidenses que se interesan por esta literatura. Y, por último, la tercera etapa corresponde a la respuesta de los críticos de origen latinoamericano en EE. UU., que cuestionan la “poética de la solidaridad” de la izquierda y se reafirma el género. Es de mi opinión que Andreu acierta en dividir este proceso en etapas, pero pierde de vista un detalle, que la academia estadounidense se centra al inicio en el estudio del testimonio producido en el Caribe.

Después Andreu comenta lo sucedido con *Me llamo Rigoberta Menchú.....*, y la reacción que suscitó en el profesor y antropólogo David Stoll, quien dio a conocer *Rigoberta Menchú and the Story of all Poor Guatemalans* en 1999. Este fue un vano intento por desmentir y desacreditar a la pacifista indígena. El libro de Stoll generó el

debate sobre el tema de lo real y la veracidad en el testimonio, creo que hasta agotarlo por completo, por lo menos en ese contexto.

Ahora bien, en el primer capítulo, Andreu revisa los antecedentes del testimonio peruano que se remonta a la crónica de los siglos XVI y XVII. Le interesa también el trabajo realizado por el grupo *Narración* en las décadas de los setenta y de los ochenta así como el aporte de escritores y críticos, como José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Manuel Scorza, Mario Vargas Llosa y Antonio Cornejo Polar, al estudio del indigenismo y la representación de la alteridad. Lo llamativo es que en el corpus del testimonio peruano que menciona con rapidez, parece desconocer la existencia de *Erasmó. Yanacón del valle de Chancay* (1974), cuando este ya es un clásico. Esta es una inexplicable ausencia.

Para terminar, Andreu (2000, p. 12) intenta “esbozar una reflexión en torno a las cuestiones que plantea la presencia de dos discursos culturales distintos en el documento científico: la palabra oral del testigo, y la otra, escrita, del científico”. Para lo cual en los próximos capítulos se dedica a la lectura crítica de cinco testimonios, a saber: “18 biografías de pobladores” que aparecen en *Las barriadas de Lima, 1957* (1977) de José Matos Mar; *Madres solteras / Madres abandonadas. Problemática y alternativas* (1990) y *Madres solteras / Madres abandonadas. Testimonios* (1991) de Carmen Tocón Armas y Armando Mendiburu; *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1979) de Ricardo Valderrama y Carmen Escalante; y *Habla la ciudad* (1986). Así ella concluye afirmando que el texto popular termina por subvertir la documentación profesional y la oralidad termina por utilizar la escritura para expresar una sensibilidad independiente.

El siguiente libro a tratar es el de Eduardo Huaytán Martínez (2013). Este está compuesto por una introducción y cinco capítulos bastante extensos. Como se indica al inicio, se plantean tres objetivos: 1) definir y describir el testimonio de mujeres a

partir de la crítica del testimonio latinoamericano y la teoría de género; 2) contextualizar el testimonio peruano considerando la influencia de la literatura, la antropología y el feminismo de la década del setenta; y 3) analizar la representación de las mujeres en el corpus seleccionado.

De esta manera los tres primeros capítulos están dirigidos a desarrollar aspectos teóricos como, por ejemplo: las definiciones y las características de la producción testimonial, el debate sobre el testimonio latinoamericano generado en la academia estadounidense, los postulados de la teoría de género así como la relación del testimonio con la antropología culturalista y el indigenismo en el contexto peruano. Para finalizar, los otros dos capítulos están dedicados a los primeros testimonios de mujeres en nuestro país, publicados en la década del setenta, los que se inscriben en una mayor marginalidad y subalternidad. Ese es el caso del testimonio de mujeres indígenas como el de Agustina Huaquira en *Huillca: habla un campesino peruano* (1974) y Asunta Quispe en *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977). Además se analizan los testimonios colectivos de mujeres urbanas de clase media, tal como se aprecian en *Ser mujer en el Perú* (1978) y *Cinturón de castidad* (1979), gestados por periodistas y activistas feministas. He ahí la contribución de este libro.

Lo que llama la atención es que el autor al analizar *Ser mujer en el Perú*, destaca la etnicidad como una variable que cuestiona los límites discursivos y temáticos del proyecto gestado, desde una clase media urbana blanca. De los catorce testimonios del libro colectivo, se observa el de Zelmira Aguilar (1952-), mujer afrodescendiente, conocida conductora de televisión y modelo en las décadas del setenta y ochenta. Aunque Huaytán realiza un análisis brevísimo de este, apenas una página, señala que a pesar del éxito alcanzado ella debe enfrentar los estereotipos impuestos y reproducidos en los medios de comunicación masiva. En realidad, el libro de Huaytán confirma que todavía está pendiente la representación de las voces femeninas de los sectores más subalternos de la sociedad.

Ahora me referiré a los estudios del testimonio peruano realizados desde las ciencias sociales. Teniendo en cuenta el tema de mi interés en este artículo, solo mencionaré aquellos que dieron apertura a las voces de afrodescendientes. Para empezar, en 1982, se realizó el Seminario de Investigación “Lima obrera 1900-1930”, en la Universidad de Lima, en cuyo equipo participaron tanto profesores como estudiantes de dicha universidad y de universidades estadounidenses. El profesor que organizó y dirigió el proyecto fue el historiador Steve Stein. El objetivo era estudiar cómo Lima se transformó en una ciudad de masas en las primeras décadas del siglo XX, gracias a que en este proceso intervinieron los sectores populares, cada vez más visibles, en el panorama urbano.

Este inicial proyecto dio paso al Primer Seminario de Historia Oral: Metodología y casos, que reunió a investigadores de diferentes disciplinas. El resultado fue la publicación de *Testimonio: hacia la sistematización de la historia oral* (1983), el que reúne las ponencias que se presentaron en el seminario. Posteriormente, para dar a conocer los trabajos del proyecto inicial, apareció *Lima obrera 1900-1930* (1987), cuya compilación estuvo a cargo del propio Steve Stein. En el segundo tomo, se incluye “Etnicidad y clase social: los afroperuanos de Lima, 1900-1930”, de Susan C. Stokes. Aquí se demuestra cómo el racismo con la explotación clasista afectó a un sector de la masa popular limeña, que tuvo como identificación colectiva un club deportivo (es decir, Alianza Lima) y una hermandad religiosa (dedicada al Señor de los Milagros). Lo más aleccionador de este estudio es que recurre tanto a fuentes orales como documentales, así se puede acceder al testimonio de varios afroperuanos³.

³ Aunque se enumera varias personas entrevistadas para la realización de este trabajo, solo aparecen los testimonios fragmentados de Miguel Rostaing y José María Lavalle (futbolistas y adoberos), Pedro Méndez (trabajador albañil), Enrique Acosta Salas (devoto religioso), Juan y Ricardina Ramírez así como Elena Tenaud (quienes narran la vida cotidiana de las familias afroperuanas en la capital).

Por entonces, el sociólogo Luis Rocca Torres publicó uno de los más interesantes trabajos sobre una comunidad afroperuana del norte. Se trata del voluminoso libro *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)* (1985), que consta de cinco partes, a saber: en las cuatro primeras, se describe con detalle la historia de Zaña, desde tiempos prehispánicos hasta llegar al siglo XX; mientras que la última parte del libro está dedicada a la rica creación artística de sus pobladores, esto es un corpus compuesto por tonderos, yaravíes, coplas y décimas. El mérito de Rocca es haber combinado una metodología que apela tanto al documento histórico, la bibliografía escrita y, sobre todo, el testimonio oral de los habitantes para reconstruir la historia de Zaña⁴. Es así que el libro se enriquece con esta pluralidad de voces y se vuelve un aporte monumental.

En las décadas del ochenta y noventa, se organizaron otros congresos en el ámbito académico, cuyas reflexiones y conclusiones se publicaron como libros. Uno de ellos fue *Actas del Congreso Nacional de Investigación Histórica* (1991), en el que apareció el artículo “Castigos, fuentes orales e historia (aspectos metodológicos y tratamiento)”, de José Campos Dávila, Hugo Oyola Ancajima y José Carlos Luciano. Este trabajo tiene por objetivo la recuperación de la historia sobre la esclavitud, a partir de las fuentes orales recopiladas en las poblaciones negras de la costa sur. Así por medio de la entrevista se obtienen los testimonios⁵ que evidencian que el castigo, como mecanismo de represión y forma psicosocial de dominación, era una práctica usual y violenta en tiempos de la hacienda.

Más tarde, Jacobo V. Alva Mendo (2003) se ha dedicado al análisis de los testimonios orales en los andes centrales del siglo XX. Ha escrito un artículo extenso y

⁴ Se distingue sobre manera el testimonio de decimistas afroperuanos como, por ejemplo, Cristian Colchado (1910-1979), Hildebrando Briones (1943-) así como del afamado cajoneador Medardo Urbina Sánchez (1916-1993), entre otros.

⁵ El artículo reproduce parcialmente el testimonio de Valentina de Casalino y Policarpio Cerón (de Chocavento, en Acarí), José Felicitó (de San José, en Chincha) y Jillo Panalillo (de San Luis de Cañete).

panorámico del testimonio peruano. El antropólogo sanmarquino Alva Mendo (2003, p. 65) opina inicialmente que el testimonio oral es un “recurso narrativo, que construye un discurso coherente en informantes supuestamente provenientes del territorio de sociedades simples para explicitar su inserción en una sociedad compleja, moderna que expresa una lógica posible de construir un mundo propio, dialogante con los procesos de modernización en curso y la apropiación de espacios para la convivencia en la sociedad”.

Ahora bien, el autor analiza los testimonios orales que han sido motivo de reflexión en los andes centrales que aparecieron en el siglo XX. Este corpus tiene como referente la literatura antropológica. Es decir, ya existe una tradición en la que el investigador usa el testimonio como una fuente de acopio de información y al mismo tiempo se ha convertido en una herramienta metodológica, que por medio de un informante se recoge una visión del mundo y de una cultura. Esta práctica se remite a un antecedente ya conocido, como es la inaugurada, en nuestro continente, por el etnólogo estadounidense Oscar Lewis, quien da a conocer *Los hijos de Sánchez* (1961), obra clásica que reúne el testimonio de una familia mexicana de los años 50.

En cuanto al testimonio oral en los andes, Alva (2000, p. 65) plantea algunas premisas, a saber: “la preeminencia de lo oral en la cultura e historia andinas, la tradición antropológica en las ciencias sociales peruana, las conceptualizaciones subyacentes para abordarlas y algunas ideas primarias sobre metodología”. En seguida el antropólogo opina que, por entonces, no había un estudio sistemático en las ciencias sociales sobre el testimonio oral.

Es importante que Alva considere con acierto a *Erasmus, yanacón del valle de Chancay* (1974) de José Matos Mar y Jorge A. Carvajal, como uno de los estudios pioneros de las ciencias sociales del Perú. Este testimonio de un anciano afroperuano fue recogido en 1963. Informa sobre la explotación de la tierra por medio del sistema

del yanaconaje y la llegada de la reforma agraria. En pocas palabras, es un testimonio oral que recurre a un informante, en este caso don Erasmo Muñoz, para explicitar la vida rural de un valle costeño.

Por último, Alva (2000) comenta brevemente cada uno de los testimonios recogidos entre 1974 y 2000, incluso menciona los recopilados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación. El corpus estudiado es bastante aleccionador. Se trata de un recuento que cita, desde mi perspectiva, algunos títulos menos conocidos y otros que proceden de provincia. Si observamos con atención, hay una predominancia por los testimonios de informantes artistas (músicos, artesanos o compositores) o dirigentes (obreros, campesinos, etc.). Al final, este es un artículo que sirve para tener un panorama muy general del discurso testimonial en nuestro país.

Finalmente, comento el libro *Procesos de descolonización del imaginario y del conocimiento en América Latina* (2004b), de la socióloga Carolina Ortiz Fernández. A partir de categorías teóricas como colonialidad del poder y heterogeneidad, trata de discutir y comprender los testimonios andinos, la autobiografía y los textos entre el testimonio y la ficción. Así el libro dedica varias páginas al análisis de los testimonios de Asunta y Gregorio Condori Mamani y, lo más atractivo desde mi punto de vista, a la autobiografía *María Elena Moyano: en busca de una esperanza* (1993). Como es sabido, esta última fue una lideresa afroperuana de Villa El Salvador. Según Ortiz, el discurso de Moyano devela un conjunto de prácticas cotidianas y el mundo subjetivo femenino y juvenil de la zona que se constituye en saberes con voluntad descolonizadora que cuestionan la autoridad estructural e institucional, la violencia política y las organizaciones sociales hegemónicas.

He intentado hasta aquí ofrecer un balance de la recepción del testimonio afroperuano en el ámbito de la crítica literaria y las ciencias sociales en nuestro contexto. Como ya se habrá notado, se trata de un balance provisorio. Considero que

el estudio del testimonio peruano en general es una tarea encomiable que amerita mayor dedicación y, por supuesto, mucho más páginas elaboradas. Lo que no es pertinente hacer ahora dado el poco espacio; por ende, paso a describir el corpus del testimonio afroperuano que se ha venido gestando casi silenciosamente hasta el presente.

En resumen, solo basta decir que el testimonio posee una gran complejidad y varios rasgos que lo definen como un género híbrido en el ámbito literario. En América Latina su producción todavía sigue siendo continua y alentadora. En el contexto local, está todavía por hacerse un estudio completo del testimonio peruano, solo hay trabajos parciales que se orientan con preferencia a la representación del andino. Se ha generado un corpus de testimonios afroperuanos bastante heterogéneo y enriquecedor, pero se ha descuidado su análisis crítico en los últimos años.

CAPÍTULO II

HACIA EL ESTUDIO DEL TESTIMONIO AFROPERUANO

Este capítulo describe el corpus del testimonio afroperuano producido entre 1974 y 2018. Además, se explica en qué consiste la tradición oral afroperuana y musical y cómo esta resulta ser el eje temático de los testimonios analizados.

2.1. EL *CORPUS* DEL TESTIMONIO AFROPERUANO⁶

Como ya lo anuncié con anterioridad, el corpus⁷ al que me voy a referir está comprendido en un lapso de más de cuarenta años, entre 1974 y 2018. Se trata de una producción de textos testimoniales e incluso (auto)biográficos que centra su atención total o parcial alrededor de algún afrodescendiente, casi siempre un personaje reconocido a nivel nacional, regional o local, cuya historia de vida es ejemplar.

Si se observa con atención los testimoniados seleccionados, estos realizan oficios menores o se desempeñan como músicos, cantantes criollos, deportistas, trabajadores de campo, dirigentes sindicales y cocineros. En otras palabras, representan la condición social y económica bastante conocida en que se suele desenvolver el sector étnico afroperuano, según las estadísticas y los estudios de las ciencias sociales. Pero, lo más estimulador es que no sólo se trata de personajes

⁶ He publicado información sobre este tema con anterioridad. Ver Carazas (2015).

⁷ En esta tesis no estoy considerando obras publicadas en el extranjero. Ese es el caso de *Oía mentar la hacienda San Agustín* de Elizabeth Lino Cornejo *et al.* (2007), publicado en Colombia. Se trata de un encomiable texto que ganó el Premio Andrés Bello de Memoria y Pensamiento Iberoamericano 2006. En la numerosa recopilación de testimonios de los pobladores de la ex hacienda San Agustín en el Callao, se comprueba una diversidad étnica y cultural asombrosa. Por ejemplo, se distingue la presencia de los afroperuanos Pablo Prado Castilla (de Chincha) y Norma Gálvez.

históricos en su mayoría, sino que son, principalmente, los productores y los difusores de la riqueza cultural afroperuana, sea esta artística, musical, culinaria o literaria.

Para empezar, entre 1960 y 1980, la antropología peruana se interesó por el estudio de áreas como, por ejemplo, el valle de Chancay, donde se buscaba estudiar el yanaconaje, sistema de explotación de las tierras que fue cancelado con la Reforma agraria posteriormente. El proyecto estaba dirigido por José Matos Mar y contó con la participación de investigadores del IEP y de la UNMSM. Es en este contexto que, en 1963, Jorge A. Carbajal, joven estudiante entonces, entrevista a don Erasmo Muñoz Zambrano (Chancay, 1895-1966), un anciano de 69 años de la ex hacienda Caqui, para recopilar su biografía por considerarlo un campesino costeño representativo de la región. Pero no será hasta 1974, cuando se publica como libro⁸, que se da a conocer la riqueza cultural del afroperuano de la zona, en lo concerniente a danzas, fiestas locales, tradición decimista, culinaria, gallística, prácticas religiosas, medicina folclórica, etc. Sin lugar a dudas, este es su valor más significativo hasta la actualidad.

Con el objetivo de visibilizar la realidad cotidiana de las mujeres peruanas y denunciar la discriminación a la que son sometidas, dos periodistas y feministas socialistas, me refiero a Esther Andradi y Ana María Portugal; se involucran en un proyecto bastante novedoso, es decir, reunir alrededor de trece testimonios femeninos de diferentes sectores sociales y económicos de la capital. El resultado fue *Ser mujer en el Perú* (1978), en el que destaca la participación de Zelmira Aguilar (1952-), por entonces modelo y conductora de televisión. Su testimonio devela lo difícil que es contrarrestar los estereotipos raciales y cómo ella ha asimilado, contradictoriamente, el discurso discriminador de ciertos sectores sociales.

Como parte de un taller surgido en las aulas sanmarquinas, *Habla la ciudad* (1986) es un trabajo colectivo que reúne una diversidad de testimonios con el objetivo

⁸ Casi no hay estudios sobre esta obra. Ver Carazas (2010) y (2011a).

de recopilar la historia popular urbana de Lima, contada por sus propios habitantes, sean estos ciudadanos o migrantes. Aunque el volumen consta de cuatro partes, me concentraré solo en la primera, ya que está dedicada a la zona del Cercado, en especial Barrios Altos. Sin proponérselo, los recopiladores recogen las historias de Teófila “Coco” Ramírez (Lima, 1920-2004), la mejor intérprete de las composiciones de Felipe Pinglo, y Rómulo Varillas⁹ (Callao, 1925 - Lima, 1998), la primera voz y segunda guitarra de “Los Embajadores Criollos”. Ambos narran sus vicisitudes y logros en el ámbito artístico limeño. Son testimonios que pasaron desapercibidos en un principio; pero, hoy, pueden ser considerados como una apreciable fuente para la historia de la música criolla en el Perú.

En 1992, con motivo de la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, la revista *Cuadernos Laborales*, convoca al concurso de testimonios, denominado “La vivencia del racismo”. El corpus compilado de veintinueve textos, con el título de *Cuestión de piel. Testimonios de racismo en el Perú* (1993), confirma que el racismo es el principal problema de integración en el país. En cuatro de ello se relata la experiencia del racismo vivido por los afroperuanos. Curiosamente, los testimoniantes no pertenecen a esta etnia y más bien relatan historias ajenas¹⁰.

En medio del periodo de crisis y violencia política que vivía el país por entonces, la feminista Diana Miloslávich edita *María Elena Moyano: en busca de una esperanza* (1993), como homenaje póstumo a la esforzada lideresa del cono sur de Lima, asesinada por SL un año antes. El trabajo reúne curiosamente varias entrevistas, una autobiografía y unos cuantos poemas. Es sabido que la autobiografía es un género diferente al testimonio, ya que presenta un discurso escrito muy

⁹ Es recomendable leer la entrevista que le hiciera Gregorio Martínez (1982a) y Maruja Muñoz (1983), respectivamente.

¹⁰ Las historias corresponden, al parecer, a Fernando Rivera Cienfuegos (de Sullana) y a otros tres casi anónimos, que responden al nombre de Teófilo (de Piura), Miriam y Manuel. No se da mayor información.

individualizado¹¹. En este caso particular, María Elena Moyano (Lima, 1958-1992) comparte hechos relacionados con su infancia, la vida cotidiana y familiar, el aprendizaje organizacional, la dirigencia vecinal de Villa El Salvador y la violencia política.

A manera de reconocimiento, bajo el auspicio de Telefónica del Perú, se edita el CD *De Cajón* de Carlos Soto de la Colina (Cañete, 1934 - Lima, 2004), el que viene acompañado de un libro con muchísimas fotografías, que lleva por título *De Cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1995). Además de los artículos de varios investigadores, este texto proporciona una sección en la que el propio Caitro Soto “relata un acopio de recuerdos” (42). Es decir, ofrece datos biográficos, anécdotas familiares y del mundo artístico así como importantes comentarios sobre la música y la letra de sus canciones. Esta historia de vida descubre también la penosa condición económica del afroperuano y del campesino en la costa sur y cómo el arte musical suele ser una actividad que posibilita su ascenso social.

Después que la ONG Fomento de la Vida organizara la Escuela de Dirigentas Populares en las zonas aledañas a la capital, se editó *Piel de mujer* (1995) de Delia Zamudio (Chincha, 1943-), ex líder sindical de izquierda y actual activista vecinal de San Juan de Lurigancho. Este es un extenso testimonio que devela varios de los problemas de nuestra sociedad, como la migración del campo a la ciudad, las relaciones de género, los conflictos étnicos, el abandono y la marginación de los sectores populares; pero, sobre todo, evidencia la lucha de la mujer afroperuana para sobreponerse al silencio y la invisibilización histórica y social¹².

¹¹ La autobiografía es uno de los géneros literarios más antiguos que consiste en la versión escrita de la vida de una persona. Para ampliar información al respecto, es recomendable la lectura de Leonor Arfuch (2013), entre otros.

¹² En 2008 se publicó un artículo sobre el tema, una versión más completa se incluye en Carazas (2011a).

Por iniciativa del Congreso de la República, se reunió connotados intelectuales y representantes afrodescendientes para reflexionar sobre la influencia de la cultura afroperuana en nuestra sociedad. Fruto de ello es *Lo africano en la cultura criolla* (2000), que está dividido en tres secciones, las dos primeras presentan las ponencias en torno a diferentes aspectos históricos, religiosos y culturales; en cambio, la última se orienta a la historia de vida de un miembro de alguna destacada familia afroperuana. Se aprecia el significativo testimonio del ex futbolista Teófilo Cubillas (Lima, 1949-), la ex voleibolista Luisa Fuentes (Ica, 1954-), el músico Eusebio Ballumbrosio (Chincha, 1963-), el fallecido actor y cajoneador Rafael Santa Cruz (Lima, 1960-2014) y el catedrático y escritor José Campos Dávila (Lima, 1949-). Cada uno describe la experiencia del racismo y su lucha por superarlo, mediante el apoyo familiar y el trabajo tenaz que los llevó al reconocimiento nacional. No obstante una lectura más detallada expone también la difícil situación que vivía el afroperuano por entonces en el país.

Al cumplirse el Centenario de la fundación del club Alianza Lima, se suscita un interés por recoger su historia y difundir cómo el equipo del barrio de La Victoria se ha convertido en un signo con múltiples significados y un espacio integrador de diversas identidades en la sociedad peruana. Así pues se publica *En el corazón del pueblo. Pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001*, de Luis Millones, Aldo Panfichi y Víctor Vich. El libro combina el texto y la imagen fotográfica para dar cuenta de la historia de este club deportivo. Su estructura está conformada por algunos ensayos de reconocidos intelectuales y las historias de vida de afamados futbolistas.

En particular, se menciona el testimonio de Miguel Rostaing (Lima, 1900-1983), Cornelio Heredia (Chincha, 1920 – Lima, 2004) y Teófilo Cubillas (Lima, 1949-). Para cada caso, se ha seguido una metodología que se basa inicialmente en la entrevista y luego opta por presentar el discurso continuo del informante. El objetivo es mostrar la vida cotidiana de cada jugador aliancista. De hecho el texto ahonda en cómo los

sectores populares, a los que pertenecían estos jóvenes, buscan integrarse a la modernización del siglo XX y cómo por medio de su lucha personal o colectiva llegan a impregnar con sus valores y cultura afroperuana a todo un país.

En 2002, aparece un modesto volumen titulado *Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha*. El proyecto surgió en las aulas sanmarquinas diez años atrás, y tenía por finalidad la recopilación de textos orales en la provincia de Chincha. El equipo de investigadores estaba conformado por Hernán Becerra, Milagros Carazas, Digmer Justiniano y Antonio Ureta. El resultado fue un libro que logró reunir un corpus plural y rico en el que confluían, por un lado, adivinanzas, canciones y relatos populares y, por otro lado, el testimonio del entrañable zapateador y violinista Amador Ballumbrosio (Chincha, 1933-2009)¹³. En el fondo, la historia personal dio paso a la historia de la localidad de El Carmen, hoy convertido en distrito. Es decir, la memoria de un pasado de esclavitud en común, el sistema de explotación en la ex hacienda algodonera, la Reforma agraria durante el régimen de Juan Velasco Alvarado, la migración andina de pobladores sobre todo de Ayacucho o Apurímac a Chincha y la adversa situación del campesino afrocosteño.

En provincia ha habido también un interés marcado por el discurso testimonial. Fue usado como una fuente para recoger información. Esto se aprecia en *De la pampa. La presencia afroperuana en el desarrollo de la agricultura en Cañete* (2003), de Antonio Quispe Rivadeneyra. En el libro se explica que, entre 1900 y 1970, la provincia de Cañete logró un gran desarrollo agrícola, basado en el cultivo de la caña de azúcar y el algodón. La historia oficial lo consigna así pero olvida que esto fue posible gracias al trabajo de, primero, los esclavos y, luego, los asalariados

¹³ Una primera versión de este testimonio apareció en la revista *Aura*. Ver Becerra y Carazas (1998).

afroperuanos de la zona. Los testimoniados¹⁴ inciden en la exclusión histórica en el proceso de la Reforma agraria, que les negó la posesión de tierras en su localidad. Lo que acentuó más la pobreza en el valle y motivó la migración a la capital.

El antropólogo Humberto Rodríguez Pastor anuncia *De tamales y tamaleros. Tres historias de Vida* en 2006, como consecuencia de la investigación acerca del tamal y los tamaleros peruanos, por lo que se constituye en un aporte novedoso. Interesa destacar en este trabajo la participación de Magaly Silva Cordero¹⁵ (Lima, 1972-), una tamalera artesana tradicional, y Víctor Hugo López Parrillón (Lima, 1965-), un empresario del tamal. El libro recalca que el tamal es más que un simple producto popular de la cocina peruana, por el contrario se presenta como un fenómeno económico, social y cultural. De hecho la tradición del tamal se hereda en el círculo familiar y con su comercialización se transforma en un medio de subsistencia para afrontar la pobreza. Así los testimonios recogidos en este libro refieren que la producción del tamal adquiere una connotación mayor, histórica y culturalmente en nuestro país.

Bajo un título engañoso como lo es *Cantar de golondrino. Testimonio de vida* (2007), el francés Roland Forgues rescata el testimonio de Leoncio Bueno¹⁶ (La Libertad, 1920-), periodista y poeta de la generación del Cincuenta. Este libro es producto de varias sesiones de entrevistas realizadas en la década del ochenta y que, al cabo de muchísimos años, se edita a manera de homenaje. Tiene una estructura singular compuesta por más de treinta breves secciones e incluye dos cartas y dos

¹⁴ Este trabajo presenta varios testimonios, principalmente, de los pobladores afroperuanos más veteranos de San Luis de Cañete, a saber: Basilio Joya Bravo (1920-), Carmen Rivadeneyra López (1929-), Javier Arana Lazarte (1929-), Alberta Dávila Velásquez (1903-), Pedro Genaro Ayaucán Spencer (1922-), Alida Rojas Dávila (1923-), Toribia Cárdenas Quispe (1928-), Matilde Bravo Laguna (1937-), Irene Bravo Laguna (1939-) y Luis Carbonell Ramos (1914-).

¹⁵ He de indicar que este testimonio se complementa con otro en Silva (2008).

¹⁶ Un testimonio posterior aparece en Bueno (2009).

poemas. Es un texto que narra cómo un modesto peón de hacienda migra a la capital para convertirse en un escritor con una obra contestataria e irreverente.

También el cumananero y poeta Fernando Barranzuela Zevallos (Piura, 1933-2017) publica *Historia de Yapatera* en 2007¹⁷. Este es un testimonio gestado en provincia. Recopila la historia de una de las comunidades afroperuanas más emblemáticas, ubicada en el norte del país, a 5 kms de Chulucanas. Para la realización de este trabajo, se ha apelado tanto a la información bibliográfica y documental así como a las fuentes orales. De este modo se recoge las diferentes versiones de los pobladores más ancianos para contar la historia oral del pueblo, principalmente la de Víctor León Cornejo¹⁸, quien puede ser considerado el depositario de la memoria oral de la zona. La voz individual se entremezcla con la de un colectivo para denunciar la invisibilización y la marginación sufrida históricamente. En otro capítulo, ampliaré más sobre este libro en particular.

El periodista Lorenzo Villanueva Regalado, con *Tributo al "Zambo" Cavero. Vida y gloria de un grande* (2009), emprende un proyecto extraordinario que deviene en homenaje póstumo. El voluminoso libro reúne abundante material fotográfico y algunos artículos que tratan de complementar la información sobre el medio musical limeño. Sumado a ello hay referencia a varios autores y compositores que han contribuido a la historia del criollismo. Pero lo más aleccionador es el testimonio del propio Arturo Cavero Velásquez (Lima, 1940-2009), que narra la vida de un sencillo maestro de educación especial y cajoneador que, con el paso de los años, deviene en un indiscutible representante de la música criolla peruana.

¹⁷ En ese mismo año, el fotógrafo Lorry Salcedo difunde *A la sombra del guayabo*, un libro dedicado íntegramente a la cultura afroperuana, en especial a la comunidad de Chincha. Algunas imágenes se acompañan con microtestimonios, cuya extensión no sobrepasan la media página. Aquí se observa los textos de la coreógrafa Victoria Santa Cruz, la chef Carmen Rosa Paredes, el boxeador chinchano Raúl Zambrano, el comediante y fotógrafo José Luis Ramírez "Toto África", el electricista Lino Pasquel Pérez, el florista Ricardo Ruiz Crisóstomo, la cantante Lucila Campos y la religiosa Magda Caicho.

¹⁸ El texto menciona otros informantes como Dolores Moncada, Francisco Merino, Manuel Cruz, Pedro y Mercedes Ortega, Juan Carrasco, entre otros.

Ahora bien, en los últimos años, han aparecido otros textos biográficos más¹⁹. Recientemente, el profesor universitario, guitarrista y decimista Octavio Santa Cruz (Lima, 1943-) dio a conocer *Mi Tío Nicomedes* (2015), el que cuenta con breves ensayos, que ya habían sido publicados con anterioridad, aunque no se precisa la referencia bibliográfica. Por ejemplo, es relevante “Mi vida con los Santa Cruz”²⁰, en que el propio autor describe, de manera casi confesional, varios acontecimientos relacionados con su vida familiar y artística.

Para terminar, en el libro *Rostros de violencia, rostros de poder* (2017)²¹, de la poeta Mónica Carrillo Zegarra, es el resultado final de un proyecto interdisciplinario que busca dar a conocer indicadores e información actualizada sobre la violencia racista y sexista contra la mujer afroperuana, para lo cual se recoge nueve historias de vida en primera persona que relatan su propia experiencia, que provienen de distintos contextos socioeconómicos pero que comparten un mismo origen racial. Las autobiografías, como también las llama la compiladora, son breves y dan cuenta de lo acontecido a mujeres afroperuanas nacidas en Chincha (Ica) en su mayoría; otras dos, en Lima y sola una, en Yapatera (Piura). Es decir, se trata de un estudio sobre la violencia contra la mujer afroperuana para lograr que ingrese en la agenda pública y política con el ánimo de prevenir, sancionar y eliminar este problema.

¹⁹ Vale la pena mencionar algunos libros de reciente publicación. El primero es un homenaje póstumo y se trata de *Teresa Izquierdo en familia. Vida y receta de la “Mamá de la Cocina Peruana”* (2014), de Elena Santos Izquierdo, en el que aparece la historia de vida de la prestigiosa cocinera Teresa Izquierdo. El segundo texto es *Personajes Afrodescendientes del Perú y América* (2015), que compila extraordinariamente veintinueve biografías de los más connotados afroperuanos del pasado y sobre todo del siglo XX. El tercero es *Luces y enigmas de Manuel Quintana “Canario negro” el mejor artista de la Guardia Vieja* (2016), de Luis Rocca Torres, que descubre al lector la vida de uno de los intérpretes y guitarristas de la música tradicional costeña muy meritorio. Y, por último, *Bartola Sancho Dávila, bailarina de Malambo* (2018), de Luis Rocca, que indaga en la biografía de la más afamada triunfadora de las Fiestas de Amancaes de principios del siglo XX. A no dudarlo, estas producciones representan valiosísimos esfuerzos por visibilizar el aporte afroperuano a nuestra cultura e historia.

²⁰ Este se publica por primera vez como artículo en la revista *Casa de Cartón de OXY*. Ver Santa Cruz (1998).

²¹ Estas autobiografías corresponden a Delia Zamudio, Mercedes Acevedo Aguirre, Reyna Ormeño Acevedo, María Catalina Robles Izquierdo, Cruz Cartagena Ballumbrosio, Ony Alzamora, Matha Gallardo Milaní, Ysabel Correa Salazar y Graciela Sánchez.

Como se puede observar, los informantes del testimonio afroperuano comparten algunas características, así hay más varones que mujeres, ya sean limeños o de provincia, con alguna vocación que les ha permitido desarrollarse con éxito en los ámbitos artísticos o musicales y, en menor medida, en la culinaria, el periodismo o la literatura; pero, eso sí, la gran mayoría de testimoniantes presentan una situación socioeconómica que los ubica muchas veces en lo más bajo de la pirámide social.

Considerando que la diáspora africana al continente americano tiene más de 500 años y que, en la actualidad, alrededor de 90 comunidades afroperuanas luchan denodadamente para sobreponerse a la pobreza, el desempleo, el racismo y la discriminación étnica; concluyo afirmando que el testimonio (y, por extensión, el discurso (auto)biográfico) es una estrategia alternativa para difundir, valorar y visibilizar la historia del afroperuano y su aporte cultural a nuestro país.

2.2. LA TRADICIÓN ORAL Y MUSICAL AFROPERUANA COMO EJE TEMÁTICO²²

¿Qué es la tradición oral y musical afroperuana? El etnólogo belga Jan Vansina (1967) considera la tradición oral como el conjunto de narraciones (habladas y cantadas) referentes al pasado que se conserva en la memoria colectiva. En este sentido, dichos “testimonios”, transmitidos verbalmente, son fuentes históricas de gran significación social y portadores de valores culturales. Obviamente comparto esta definición y me parece que es el momento de dar una mirada a nuestro *corpus* en mención.

El *corpus* de la tradición oral y musical afroperuano ha sido recopilado gracias al esfuerzo de algunos investigadores nacionales y extranjeros. Escapando al

²² Una versión de esta sección fue publicada inicialmente en Carazas (2013b).

centralismo y al trabajo meramente documental de escritorio, estos recorrieron las comunidades con grabadora en mano. El resultado es un conjunto de textos que se ha publicado en antologías o artículos, y en los que no siempre se observa un estudio en profundidad. Habrá que trabajar más en ello en el futuro.

Sin embargo, uno de los aspectos que percibo al cotejar estas fuentes; es la dificultad en clasificar lo recopilado; es decir, cada investigador propone agrupar los textos de diversa manera. No se trata de elaborar una engorrosa taxonomía en común, pero sí de evidenciar que dada la naturaleza de este *corpus*, a medio camino entre la literatura y la música, toda clasificación es problemática. No es mi propósito definir cada una de las expresiones afroperuanas a continuación, basta con enumerarlas, pues me ocuparé de su descripción detallada más adelante.

¿Cómo se clasifica el *corpus* de la tradición oral y musical afroperuana? Desde la perspectiva de la musicología, autores como William D. Tompkins y Rosa Elena Vásquez han planteado alguna clasificación meritoria. Para empezar, Tompkins (2011), quien a propósito de la elaboración de su tesis doctoral viajó por las comunidades entre las décadas del setenta y ochenta, logra reunir un conjunto muy significativo de canciones (letra y música), todo un repertorio musical de la zona investigada. Su trabajo distingue entre géneros de canciones de competencia y poesía (como la cumanana y la décima), formas musicales y bailes (el tondero, el festejo) y otras formas musicales (el panalivio, el pregón). Es indudable el aporte de este trabajo para el mejor conocimiento de lo nuestro.

En cambio, Vásquez (1996), más detallista, establece la diferencia entre danzas (el hatajo de negritos, el son de los diablos, la marinera), géneros musicales (como el festejo, el landó, la zamacueca), la canción (la saña, el amor fino, el panalivio, el villancico) y los géneros y formas literarias (la copla, la cumanana, la décima de pie forzado y el socavón). Es oportuno señalar que en ambos casos; no se

ha desestimado la presencia de géneros literarios al lado de las prácticas musicales en general.

Desde la perspectiva de la Historia del Arte, el guitarrista y docente sanmarquino Octavio Santa Cruz (1996) plantea etapas en el folklore afroperuano²³ así como una clasificación de sus géneros. Estos estarían divididos en tres grupos. En primer lugar, los géneros perdidos, es decir especies o géneros discontinuados, olvidados o en proceso de extinción (como la mozamala, la conga, el golpe-tierra, el agu'enieve, el amorfino, la zaña, el maicito y otros más). En segundo lugar, los géneros rescatados o sea que han sido retomados o reconstruidos (por ejemplo, el festejo, el landó, el toro-mata, el son de los diablos, el alcatraz, el ingá y la zamacueca). Y, en tercer lugar, los géneros vigentes o aquellos que no han perdido continuidad (v.g.: el penalivio, la marinera, el tondero, la danza de negritos, la danza de pallas, la yunza, las cumananas, el socavón y el zapateo). Como se aprecia, O. Santa Cruz plantea una clasificación teniendo en cuenta la perdurabilidad en el tiempo, el cambio y la tradición de las expresiones afroperuanas.

Desde la perspectiva de la historiografía literaria, son apenas dos autores los que se han preocupado de la literatura afroperuana, como son César Toro Montalvo y Ricardo González Vigil. Es preciso mencionar que estos autores priorizan los textos escritos y no el acompañamiento musical ni las tonadas que suelen ser parte del repertorio del afrodescendiente. Como si en el caso de la canción, la letra pudiese separarse de la música, cuando entre ambas existe una interacción esencial. Habrá que reconsiderar este planteamiento que nos conduce al estudio parcial de este *corpus*.

²³ Considerando las expresiones del folklore afroperuano como un proceso, existen tres etapas, a saber: primero, desde la llegada de los negros al Perú hasta 1959 cuando ya estaba en franca declinación; un segundo momento, entre 1959 hasta 1968, cuando ocurre una revisión y replanteamiento a partir de nueva generación de artistas y maduros cultores (como los hermanos Vásquez, los hermanos Santa Cruz con el conjunto Cumanana y el Teatro y Danzas Negros del Perú); y, por último, un tercer momento o etapa que se inicia en 1968, cuando hay mayor producción teatral de tipo comercial, promoción de concursos y festivales (destaca Perú Negro).

Pasemos revista a lo propuesto por estos autores. En primer lugar, Toro Montalvo (1994) considera que la “literatura negra del Perú” está conformada por un conjunto amplio de expresiones, en la que incluye los pregones, las coplas, la saña, el lundero, las canciones, las décimas, las canciones de Navidad, las canciones de cuna, los dichos populares, los ¿mitos?, las leyendas y las narraciones de costumbre. Como se aprecia, se trata más bien de una enumeración y no así de una taxonomía propiamente dicha, en la que se suele confundir lo recopilado y/o producido por escritores “criollos” con aquella obra de los propios representantes de esta comunidad afroperuana.

En segundo lugar, González Vigil (2004) propone discretamente una división en la que se contempla la tradición oral (las coplas, los pregones y las décimas), cantos y danzas (la marinera, la saña, el tondero, el landó y la danza teatralizada) y la literatura escrita (esto es, el cuento y la novela). Es notable la ausencia de varias formas expresivas, quizá por desconocimiento o con ánimo de restarle importancia. Lo cierto es que, como señala este crítico, se “ofrece algunos alcances sobre el aporte literario” del afroperuano en unas cuantas escuetas páginas, con más exactitud en cinco.

Considerando lo anterior, se evidencia la dificultad en clasificar este *corpus*. Se entiende mejor que la expresión “tradición oral y musical”, que hemos preferido usar, es más englobante y acorde con la producción cultural de nuestras comunidades afroperuanas. Atendiendo a estas tres perspectivas recientemente desarrolladas, he elaborado unos cuadros didácticos que aparecen en la sección Anexos de esta tesis.

Ahora bien, ¿por qué la tradición oral y musical afroperuana es considerada como patrimonio cultural? Para responder esta pregunta, paso a definir dos categorías, como son: cultura y patrimonio. Uno de los vocablos más complicados de definir en cualquier idioma es “cultura”. Para Terry Eagleton (2001), este posee varias acepciones tan solo en el idioma inglés (por ejemplo: “producción”, “actividad”, “cultivar

y habitar”, “civilización”, etc.). Al prestigioso académico le toma más de doscientas páginas para dar cuenta del significado y su nueva dimensión política que ha adquirido en la sociedad postmoderna. No es mi intención resumir lo expuesto por este autor en las siguientes líneas, es suficiente con la observación hecha para comprender que no es fácil tratar el tema.

Aparte de ello, existe una bibliografía abundante al respecto. Por eso, he elegido estratégicamente la obra de dos autores que, desde diferentes perspectivas y metodologías, nos ayuden a desarrollar este tópico. Primero, Jurij M. Lotman, el máximo exponente de la Escuela de Tartu, desde la perspectiva de la semiótica, plantea que la cultura, al igual que el lenguaje, es un sistema de signos; o sea, es un sistema de comunicación que se sirve de signos organizados, en definitiva un sistema modalizador secundario. Además, Lotman (1979) sostiene que la cultura es memoria de la colectividad, ya que se relaciona con la experiencia histórica pasada; por lo tanto, es un fenómeno social y puede representarse como un conjunto de textos. Habría que añadir que la esencia sémica de la cultura nos lleva a entender que esta tiene sentido y es interpretable.

Por último, desde la perspectiva sociológica de orientación marxista, Raymond Williams (1981, p. 13) explica que la cultura es “el sistema signifiante a través de cual necesariamente (aunque en otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga”. Está claro que la definición de Williams tiene coincidencias con la anterior, pero es el aspecto social lo que más le interesa, tanto así que la cultura no solo se restringe a las artes y formas tradicionales sino que incluso involucra a otras prácticas, tal como la moda, la publicidad, etc. Esto hace de la cultura un campo extenso y todavía más complejo.

Me interesa ahora centrarme en la noción de la cultura como creación material o inmaterial. En el primer caso, lo que se crea objetivamente son artefactos culturales,

por ejemplo los instrumentos musicales (el cajón afroperuano, el checo, la marimba, la angara, etc.); en cambio, en el segundo caso, subjetivamente, se trata de actos culturales como, por ejemplo, las danzas (el festejo, el tondero, el son de los diablos, etc.), las canciones de competencia (la cumanana), las formas musicales (el panalivio, el pregón), etc. Obviamente, todas estas producciones y manifestaciones culturales afroperuanas tienen un valor apreciable e inigualable en nuestro contexto.

Volviendo a la sociología de la cultura, Raymond Williams (1981) anota que no es suficiente el estudio del sistema de producción y reproducción de la cultura en la sociedad, ya que esta está estrechamente relacionada con la ideología, otro término complejo. Para Williams, la ideología nos remite, por una parte, a las creencias formales e inconscientes y, por otra parte, a la visión del mundo o perspectiva general; de este modo, gracias a la cultura se pone de manifiesto las creencias y visión del mundo de un grupo social. Por extensión, en la cultura afroperuana, queda expresada también nuestra manera particular de entender el mundo.

Precisado esto, me centraré en el vocablo “patrimonio”. Según el DRAE, existen varias acepciones al respecto, interesa sobremanera la siguiente: ‘Hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes’. Por ende, el patrimonio cultural es aquella herencia cultural (material e inmaterial) recibida de nuestros antepasados. A no dudarlo, parte de esa herencia es la tradición oral, la misma que hemos definido como el conjunto de narraciones ligadas al pasado que se transmite oralmente y se conserva en la memoria colectiva de un pueblo.

Para José Antonio Lloréns (1986), la tradición oral como patrimonio cultural cumple dos funciones imprescindibles, a saber: a) la tradición cultural constituye una fuente valiosa para estudiar la historia del Perú, pues esta es depositaria de la memoria de un colectivo; y b) la tradición oral es una fuente de ingresos económicos, ya que puede ser integrada a la economía del turismo en la zona.

En este punto, me parece necesario ilustrar lo dicho con un caso. En Zaña (Lambayeque), como parte del circuito turístico por los restos de la Zaña colonial, arrasada por las inundaciones del río muchísimos años atrás, se narran algunas historias como aquella en que los pobladores se salvaron del desastre porque se ubicaron en lo alto del cerro El Ahorcado, el cual históricamente se sabe era el espacio para el castigo severo de los esclavos. Este es un relato oral que actualiza un hecho traumático que padeció la población pero que debidamente valorado es integrado al turismo local. Es urgente entonces tomar conciencia de la importancia del patrimonio cultural heredado.

Lloréns (1986) señala también algunos problemas para la preservación y promoción de la tradición oral como patrimonio cultural, a saber: 1) la dificultad en la investigación y ausencia de un archivo general (habría que agregar que no contamos con un archivo de la palabra o un archivo de la historia oral, como sí se tiene en otros países vecinos, que es un interés que viene desde el Estado y es asumido directamente por algún ministerio, ya sea del sector educación o cultura); 2) la falta de apoyo económico (quisiera comentar que el presupuesto para la investigación, en un país como el nuestro en vías de desarrollo, es limitado e insuficiente. Es obvio que existen otras prioridades, lo cual es comprensible); y 3) la falta de continuidad (es común observar que los proyectos de investigación por falta de recursos y otros inconvenientes, no logran concretarse debidamente y menos desarrollarse en varias etapas).

A pesar de todas estas dificultades, entre investigadores, docentes y pobladores se ha venido preservando y rescatando nuestra tradición oral y musical afroperuana de manera precaria pero persistente. ¿Cuál es la situación actual? Veamos: a) esta está amenazada por la globalización, que tiende a homogenizar la cultura y las personas; b) es ignorada por los afrodescendientes en su mayoría; c) es notoriamente desvalorada por la población peruana en general; y d) se encuentra

desaparecida u olvidada parcialmente. En opinión de Luis Millones (1986), el rescate de la tradición oral en el Perú es una tarea inmediata.

Por esta razón, considero que es prioritario realizar algunas acciones, tales como: 1) recopilar, investigar y estudiar este heterogéneo *corpus*; 2) impulsar su difusión en todas las modalidades, como la grabación, la imprenta, el audiovisual, e incluso a través de los medios de comunicación y la Internet; 3) aprenderla y difundirla en la escuela para contribuir en la autoestima y la reafirmación de la identidad cultural, en especial de los niños y los jóvenes afroperuanos; y, por último, 4) comprender que es parte del patrimonio cultural del país y, como tal, es también una riqueza histórica invaluable y, sobre todo, es la expresión más original de nuestra visión del mundo, la del afrodescendiente.

En definitiva, la tradición oral y musical de nuestras comunidades afroperuanas está todavía por descubrirse e investigarse a cabalidad. Es por este motivo que considero de vital importancia el estudio del *corpus* que aparece recopilado en tres testimonios, como son: *Erasmó. Yanacón del valle de Chancay* (1974), en el que se evidencia la tradición popular de la décima; *De cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1995), que engloba varias expresiones musicales afroperuanas; e *Historia de Yapatera* (2007) de Fernando Barranzuela, el cual comparte un repertorio meritorio de cumananas.

Desde mi punto de vista, este es el eje temático que domina los tres libros seleccionados. Por lo tanto, cada uno representa tanto la voz e historia de un miembro de la comunidad afroperuana como la expresión de su tradición oral y musical; de ahí su relevancia e interés para la presente tesis doctoral. En la segunda parte, denominada “Estudios de casos”, le dedicaré un capítulo completo a cada uno de estos libros, para su respectivo análisis e interpretación literaria.

SEGUNDA PARTE: ESTUDIO DE CASOS

CAPÍTULO III

ERASMO. YANACÓN DEL VALLE DE CHANCAY (1974)

En este capítulo se realiza presenta la lectura crítica de *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay* (1974), compilado por José Matos Mar y Jorge Carbajal, centrándose en la historia de vida del protagonista principal y su herencia cultural, así como se analiza sus décimas.

Entre mediados de la década del sesenta y casi a lo largo de la siguiente década, la antropología peruana presenta un cambio en los estudios sobre las comunidades al interior del país, que propició varios trabajos guiados por preguntas e hipótesis nuevas. Según Ramón Pajuelo (2009), el interés se centró en el estudio de áreas como el valle de Chancay, donde se buscaba estudiar el yanaconaje, sistema de explotación de las tierras que fue cancelado con la Reforma agraria (1969-1975) posteriormente. El proyecto estaba dirigido por el reconocido antropólogo José Matos Mar y contó con la participación de investigadores del IEP y de la UNMSM. El resultado fue una bibliografía encomiable entre tesis, artículos y libros al respecto.

Es en este contexto que se da el estudio de la zona rural de Chancay, que entonces contaba con alrededor de 17 haciendas, entre ellas Caqui de propiedad de los Mujica. Se trataba de latifundios algodoneros de la costa peruana. Como es sabido, en el Perú, unas cuantas familias adineradas concentraban las tierras en la hacienda, que habían sido obtenidas ya sea por compra, expropiación y herencia. El yanaconaje, según Matos Mar (1976a, p. 40), era una forma de explotación indirecta de la tierra en la cual “la hacienda otorgaba al yanacona los recursos y elementos de producción de que carecía, a cambio del pago de una merced conductiva, fija o

variable, estipulada en producto o dinero. La primera proporcionaba tierra y agua, capital para la explotación, es decir dinero, insumos, maquinarias y servicios, y organización. El yanacona aportaba su fuerza de trabajo y conocimiento agrícola”. El lento proceso de desyaconización comenzó en la década del cuarenta, porque perdió rentabilidad y se dieron nuevos cambios tecnológicos en el sector agrícola²⁴.

Como parte del proyecto, entre agosto y diciembre de 1963, Jorge A. Carbajal, por entonces joven estudiante, logra entrevistar a don Erasmo Muñoz Zambrano (Chancay, 1895-1966), un anciano de 69 años de la ex hacienda Caqui, para recopilar su biografía como una muestra de cómo la situación estructural de un grupo social afecta el destino de un individuo. Pero, no será hasta agosto de 1974, que la monografía se publica como libro y se da a conocer la situación del campesino costeño y la riqueza cultural del afroperuano de la zona, en lo concerniente a costumbres, creencias, danzas y fiestas locales, culinaria, gallística, medicina folclórica, prácticas religiosas, tradición decimista, etc.

*Erasmo. Yanacón del valle de Chancay (1974)*²⁵ está dividido en dieciocho secciones agrupadas en cinco extensas partes, estas últimas son: I) Sus padres, II) El ambiente, III) Su familia, IV) El trabajo, y V) Un día con los Muñoz. El libro en mención tiene, además, una presentación y un epílogo, a cargo del propio José Matos Mar, quien ofrece inicialmente datos referenciales sobre el yanaconaje en el valle de Chancay. Para al final, comentar brevemente el fallecimiento de Erasmo Muñoz, ocurrido en 1966, y los acontecimientos posteriores como la Reforma agraria y la

²⁴ El escritor Gregorio Martínez (2018, pp. 236-238) explica que existían tres maneras de manejo agrario en Coyungo y, por extensión, en la costa, que se utilizaron hasta mediados de la década de 1950. La primera modalidad era el “arrendatario” quien recibía una parcela, mejor dicho un terreno sin preparar, por el que pagaba un alquiler o arriendo en producto como el algodón; a cambio, recibía “habilitación”, es decir un capital de inversión como herramientas, maquinaria, semillas, fertilizantes y pesticidas. La segunda modalidad era el “partidiario”, por medio del cual el peón recibía una parcela y obtenía la mitad del valor del producto, después de descontar los salarios. Y, por último, el “locatario” que cuidaba y vivía al lado de la parcela para velar el cultivo todo el día.

²⁵ Este libro ha sido analizado previamente. Ver Garzas (2010) y (2011a).

situación de la Cooperativa Agrícola en la zona, así como la de los ex yanaconas a mediados de la década del setenta.

Como se aprecia, estructuralmente, el libro no presenta la historia de Erasmo Muñoz de manera cronológica o lineal, atendiendo al ciclo de vida del informante. Hay una preocupación por ordenar los hechos de acuerdo a la relación entre el hombre, el medio y el tiempo. Lo cual metodológicamente se observa en los estudios etnológicos de la época, como anota Ramón Pajuelo (2009), todavía influenciados por cierto determinismo geográfico y racial. Como ya se puede intuir, se trata de un testimonio mediatizado, en español estándar, que se concentra mayormente en la historia de vida de Erasmo Muñoz, contada por un narrador homodiegético, a lo largo de las cuatro primeras partes.

Pero, en la última, denominada “Un día con los Muñoz”, se observa, primero, la intervención de un narrador extradiégetico que describe la cotidianidad de la familia Muñoz en Caqui; por consiguiente, se evidencia cómo el investigador realiza el trabajo de campo para contemplar la cultura del otro, es decir la observación participante ayuda a recopilar más datos. Segundo, hay también una polifonía de voces, pues se reproducen algunos diálogos y el breve testimonio de otros familiares, como el de la esposa Delfina y los hijos mayores, Eusebio y Lolo. Este es un claro intento por proporcionar además una mirada caleidoscópica de la situación socioeconómica de los Muñoz.

Considerando lo anterior, mi objetivo es analizar el contenido temático del testimonio de Erasmo Muñoz, desarrollado principalmente en las cuatro primeras partes del libro. Mi intención no es estudiar detenidamente el proceso del yanaconaje o las consecuencias de la Reforma agraria en la región. Estoy interesada en los aspectos culturales afroperuanos que presenta este testimonio, en relación a las

danzas y fiestas locales, el curanderismo, la culinaria, los afronegrismos y, sobre todo, la tradición decimista²⁶.

Entonces, ¿cuáles son las manifestaciones culturales del afroperuano en Chancay? ¿Qué temas desarrollan las décimas recopiladas en este testimonio? Estas son algunas de las preguntas que pretendo responder a continuación en este trabajo. Para lo cual, me parece conveniente, en primer lugar, describir de manera sucinta las expresiones culturales del afroperuano del valle de Chancay que aporta el testimonio y, en segundo lugar, detenerme extensamente en el análisis de por lo menos dos décimas representativas del texto.

1. LA HISTORIA DE VIDA DE ERASMO MUÑOZ Y SU HERENCIA CULTURAL

En una lectura atenta del testimonio de Erasmo Muñoz se puede observar que se refiere a la vida rural en el valle de Chancay entre finales del siglo XIX y la mitad del Siglo XX, aproximadamente. Con más exactitud hasta 1963, cuando el informante es entrevistado por un estudiante sanmarquino en la ex hacienda Caqui. Me parece relevante la temporalidad del relato porque coincide con el llamado apogeo de la República aristocrática (1895-1919) y su posterior decadencia, agudizada por la crisis económica de 1929; pero, en especial, registra el proceso de desyanaconización, iniciado en la década del 40, y su cancelación definitiva con la Reforma agraria a partir de 1970.

Según Matos Mar (1974, p. 14), en la introducción del libro, apunta que “esta biografía [...] es una buena muestra de cómo la situación estructural de un grupo

²⁶ He de anotar que Víctor Hugo Arana Romero (2009) demuestra que esta tradición sigue vigente y presente en la vida de los pobladores de la zona. En el distrito de Aucallama, colindante con Chancay y Huaral, ha entrevistado a varios representantes afrodescendientes, entre ellos a Juana Dávila quien es muy conocida por su repertorio de coplas y décimas.

social se refleja en un destino individual”. Es cierto, lo acontecido al país en este periodo afectó al campesinado costeño de manera directa, tal como puede apreciarse en la historia familiar de los Muñoz a través de cinco generaciones.

Para el filósofo francés Herman Parret (2008), el recuerdo es como una traza espacio-temporal, una especie de huella psíquica. Entiendo que, en un testimonio, el informante apela a la memoria para evocar, ordenar y reconocer imágenes y sensaciones. En el caso de *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay* (1974), los hechos que se rememoran ocurren en un espacio (Caqui, Boza, Aucallama, Chancay, Huaral, Palpa o Lima) y en un tiempo (sobre todo, en las primeras décadas del s. XX). Desde la perspectiva de Erasmo Muñoz, el tiempo queda signado por la comparación entre un pasado (laborioso y precario) y un presente (cambiante y esperanzador).

En ese pasado que es evocado corresponde al de “los viejos”. Se relaciona con el abuelo Luciano, un yanacón de la ex hacienda Boza; su padre de nombre Manuel (1862-1928), un “mujeriego insigne” (p. 22) que derrochaba mucho dinero; e incluso su padrastro Eugenio, que trabajó como “lampero en el sembrío de la caña” (p. 28) y luego en el *trapiche*. Al referirse a este periodo, Erasmo Muñoz prefiere expresiones reiterativas como “antes”, “en ese tiempo”, “antiguamente” y “en esa época”.

Básicamente, se describe la evolución de la hacienda feudal costeña. Hay datos sobre la condición de vida del trabajador del campo, las formas de explotación de la tierra y la organización del trabajo. Erasmo Muñoz relata lo siguiente:

Me cuentan que mucho más antes, en la época de los españoles, aquí [en Caqui] había muchos indios que eran los dueños de estas tierras y ellos cultivaban bien estos terrenos. Después los españoles empezaron a matarlos y a quitarles sus tierras y los indios empezaron a acabarse y entonces grandes extensiones de terreno quedaron sin cuidado y el monte se lo comió [...] Después trajeron negros esclavos para que trabajaran pero así y todo no lograron recuperar el terreno que se perdió (pp. 119-120).

Vale la pena considerar que la hacienda se abastecía de mano de obra por medio del sistema de esclavitud, la migración de chinos *coolíes* y el “enganche” de poblaciones indígenas de las zonas alto andinas. El paternalismo y la violencia regían las relaciones entre el hacendado y sus trabajadores, quienes pertenecían a diferentes etnias y grupos sociales. Muñoz dice, por ejemplo, que:

En ese tiempo el trabajo era más fuerte y por eso había esclavos en las haciendas. Mi padrastro me contó que el puente de Palpa lo hicieron esclavos [...] También tenía que contratarse a peones chinos. Estos macacos fregaban todo el trabajo, ya que recibían poca plata y se quedaban callados y casi dejaban sin trabajo a los negros. Claro que los negros hemos sido mejores trabajadores que cualquiera, pero los patrones prefieren más a los que cobran menos y así eran los chinos (p. 28).

Aquí otra cita explicativa:

Pero con los yanacunas las haciendas empezaron a crecer porque estos ganaban tierra al monte y al río. Y otra cosa que había es que empezaron a llegar peones de la sierra. ¡Estos cholos son muy fuertes! Quién sabe si no hubiese venido gente serrana el valle no hubiese podido producir tanto. Es que la gente de la sierra es muy trabajadora (p. 120).

Como sostiene Paul Ricoeur (2008), la marca temporal antes es el rasgo distintivo de la rememoración o proceso de evocación y de reconocimiento de un acontecimiento del pasado. En primer lugar, en el testimonio de Erasmo Muñoz, el “antes” se relaciona con la hacienda azucarera republicana, tanto tradicional como mecanizada, conformada por las chimeneas del *trapiche* o molino, la maquinaria de vapor y el ferrocarril con dirección al puerto. Según Burga y Flores Galindo (1991), el cultivo de la caña se asocia necesariamente con formas de alienación y deterioro social, a través de la explotación laboral y el consumo de alcohol como el aguardiente.

En segundo lugar, el “antes” alude también a la hacienda algodonera. Según Burga y Flores Galindo (1991), entre 1895 y 1930, la hacienda se moderniza gracias a la inversión de dinero extranjero. El hacendado capitalista importa su producción

agrícola, sea caña o algodón, a mercados ingleses y estadounidenses cada vez con mayor éxito. Es decir, la agricultura y la economía de la costa dependieron de los intereses y el mercado extranjero.

En la IV parte de *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay* (1974), titulada “El trabajo”, Erasmo Muñoz ofrece información muy puntual respecto al cultivo del algodón y el sistema de yanacónaje. Para ilustrar lo anterior, cito brevemente lo siguiente:

Antiguamente la forma de trabajo de los yanacónas era diferente [...] se pagaba una cantidad fija de algodón por la cantidad de dinero que se recibía como préstamo [...] además de dinero en efectivo para pagar a los apañadores [...] nos daban también guano, préstamos de bueyes o tractores. Todo tenía su precio [...] también podíamos ir al ‘tambo’ o tienda de la hacienda y pedíamos libremente todos los víveres que necesitábamos y eso nos lo incluían dentro de nuestra cuenta en la hacienda (p. 116).

Es claro que el hacendado o, mejor dicho, el terrateniente, resulta el propietario de los medios de producción (como, por ejemplo, la tierra, las máquinas, las herramientas, la semilla, el transporte, etc.) y posee un dominio total del proceso de producción. Por tanto, el yanacóna quedaba subordinado a diferentes mecanismos de explotación como el crédito, el aprovisionamiento de insumos y la comercialización. Esto queda ejemplificado de la siguiente manera:

Yo he conocido muchos patrones de este valle, y como en todas las cosas, me he dado cuenta que hay buenos y malos. Ellos son señores muy poderosos y que tienen plata en abundancia. A la mayoría de esos caballeros no les importa nada la gente pobre y solo se están preocupando de que su hacienda produzca más, pagando lo menos que puedan a los trabajadores (pp. 120-121).

Sin embargo, en la estratificación de la sociedad rural costeña, así establecida, era más rentable ser un yanacóna (arrendatario o comerciante) que un peón o un “enganchado”. Como Erasmo Muñoz comenta:

Antes se pagaba muy poco en las haciendas [...] se trabajaba únicamente para comer y no alcanzaba para más. Los peones siempre han sufrido bastante. Lo

que más o menos estaban bien eran los yanaconas, por eso es que todo el mundo quería tener su pedazo de tierra (p. 28).

Según Matos Mar (1976a), existen tres factores que explican por qué el yanacona continuaba trabajando la tierra: a) podía tener un cultivo de panllevar en su parcela, b) criaba animales domésticos como un ingreso adicional, y c) tenía la aspiración de ser dueño de su parcela. Como se recordará, la Ley de la Reforma Agraria, tanto de 1964 como su nueva versión de 1969, intentó convertir al yanacona en pequeño propietario. En el caso específico de Erasmo Muñoz, se sabe que fallece el 22 de octubre de 1966 y no logra obtener el ansiado título de propiedad; pero sí lo reciben sus hijos en 1970.

En tercer lugar, el “antes” está también estrechamente ligado al relajamiento moral y la diversión pública de las clases populares. Por un lado, según Burga y Flores Galindo (1991), hubo, por ese entonces, un catolicismo conservador, el divorcio era sancionado socialmente y existían costumbres licenciosas²⁷. En *Erasmo. Yanacón del valle de Chancay* (1974), no es extraño que Erasmo Muñoz explica que “Mi padre era bien tremendo, le gustaba tener varias mujeres; los viejos no se contentaban con una sola” (p. 20). De acuerdo a su historia familiar, se deduce que don Manuel, aunque casado y con tres hijos, tuvo varias relaciones amorosas y engendró varios hijos. Por su parte, doña Paulina, su madre, se casa con Trinidad de El Arenal con quien tendría numerosos hijos; pero, al quedar viuda, con el paso de los años, se relaciona, primero, con don Manuel y, luego, con Eugenio, a quien Erasmo Muñoz reconoce como su padrastro.

Por otro lado, la diversión pública se manifestaba con motivo de los concursos de pelea de gallos, los desafíos de zapateo, los encuentros entre decimistas, la fiesta

²⁷ Según Burga y Flores Galindo (1991), entre 1906 y 1933, el porcentaje medio de hijos “ilegítimos” era del 55,5%.

patronal con “una banda de por lo muy menos de 16 tocadores” (p. 44) o las fiestas de cumpleaños “con guitarra y cajón, buena comida y buen trago” (p. 45), principalmente. Como refiere Erasmo Muñoz, “Mi papá era una gran jaranista. Yo he salido a él en su afición al baile [...] En estas fiestas se bailaba pura música peruana y salían los decimistas, los cantores” (p. 23). Es interesante destacar que se bailaba sobre todo la marinera y el vals así como se cantaba décimas en contrapunto. Como él añade, “Los jóvenes de antes éramos muy amantes de la diversión” (p. 45).

En cuarto lugar, el “antes” está relacionado con la imagen que tiene Erasmo Muñoz, a los 13 años, de la ciudad capital, en lo que podría llamarse su experiencia de la modernidad. Para llegar a esta, es necesario recorrer el camino a pie o en burro, desde Caqui a Ancón, rodeando el cerro Pasamayo, para tomar el ferrocarril a Lima. Me interesa detenerme en la descripción de cada espacio pues su representación adquiere sentido.

Primero, se compara la ex hacienda Caqui y Lima, de modo que se establecen las siguientes dicotomías ciudad/campo, desarrollo/subdesarrollo y riqueza/pobreza. La siguiente cita puede servir de ejemplo:

Llegamos a Desamparados antes de las 12 del día y cuando bajamos yo me quedé asombrado al ver todas esas cosas de Lima ¡Tremendo puente más feo que hay cerca de Desamparados! Vi también el Palacio de Gobierno donde vive el caballero que manda a todos los peruanos [...] Después de allí pasamos por una iglesia, no sé cómo se llama, en donde salían bastantes señores blancos con sus esposas ¡Cómo vestían caracho! Telas nuevecitas, sus zapatos bien brillosos [...] y las mujeres usaban unos vestidos grandes y más bajos que los de ahora. Yo la miraba a mi mamá y le vía su traje que no se podía comparar en nada al de esas señoras. Mi mamá me llevaba rápido donde una hermana de ella que vivía en Abajo del Puente y casi me arrastraba porque a mi me faltaban ojos para ver todo lo que había en Lima [...] En este barrio había bastantes negros que a veces había visto en Aucallama y en las haciendas (pp. 34-35).

Segundo, el contraste resulta también entre el Centro de Lima y Abajo del Puente. Históricamente, en este último lugar, se ubicaba Malambo, el barrio de los

esclavos en la Colonia y de los afrodescendientes y criollos empobrecidos en la República. En 1918, las clases privilegiadas ocupaban el casco urbano central; mientras que, cruzando el río Rímac, estaba habitado por las clases populares. El puente establecía el límite social. Así se plantean otras dicotomías como: centro/periferia, belleza/fealdad y riqueza/pobreza.

Por tanto, a cada espacio descrito, se le ha designado valores ya sean positivos o negativos. Como sostiene Ángel Rama (1984), el poder político sustentado en la estructura económica trasciende en lo étnico y lo social así como en la ocupación de espacios geográficos. La ciudad física, fragmentada y múltiple, de calles se le superpone la ciudad simbólica que la interpreta y ordena.

En *Erasmó. Yanacón del valle de chancay* (1974), el eje temporal está representado por un “antes” y un “después”. Como ya se ha visto, el informante tiene un recuerdo nostálgico pero no idealizado del pasado; en cambio, el presente se remite a la década del sesenta cuando este es entrevistado, en que experimenta con entusiasmo la modernización, representado por la “pick-up a batería” (p. 60), “los autos, el radio, la televisión” (p. 36) y “el cine” (p. 45). Por lo general, el informante apela al símil para contrastar ambos periodos, el pasado y el presente.

A pesar de transcurrido el tiempo, la condición de vida del trabajador del campo siempre es difícil y penoso. Los Muñoz llegan a ser pequeños propietarios de una parcela de ocho hectáreas, que ha sido erosionada por los desbordes del río. Con mucho esfuerzo, han logrado transformar su casa de quincha en una de adobes. En conclusión, no hay muchas oportunidades laborales ni económicas para lograr un ascenso social en la sociedad rural.

En el “ahora” se opta por la migración a la capital para conseguir un empleo como chofer o mecánico (dos hijos del testimoniante viven en la capital, Augusto y Rodolfo) o se aspira a la educación secundaria (para los cinco nietos). Como concluye

Erasmus Muñoz sabiamente: “Todos los muchachos están en la escuela, porque la única manera de progresar es yendo a la escuela. Nosotros queremos que nuestros hijos sean mejores que nosotros, y el pobre puede llegar alto, debido únicamente a su cabeza” (p. 99). He aquí el rol que adquiere la escuela en el discurso testimonial de Erasmo como un medio para lograr una mejor condición socioeconómica.

Como se ha podido apreciar, la historia de vida de Erasmo Muñoz devela datos relacionados con la vida rural del valle de Chancay, en especial entre finales del siglo XIX y la mitad del siglo XX. De este modo, al rememorar su pasado, se da a conocer la historia de la hacienda y las formas de explotación de la tierra en la zona, se alude anecdóticamente al relajamiento moral y la diversión pública de las clases populares y, también, se sabe mejor de las diferencias de la vida cotidiana en el campo y la ciudad.

En lo que se refiere a los aspectos culturales de este libro, me centraré, a continuación, en las danzas y fiestas locales. Para empezar, Erasmo Muñoz describe la fiesta de la Virgen del Carmen en Caqui, “que se celebra el 16 de julio pero se festeja un domingo” (p. 49). Esta consiste en una misa y la procesión. Pero lo más aleccionador es el recuerdo de la diversión popular: “Toda la gente comenzaba a bailar la jarana, los valeses y toda esa música buena de antes [...] Hasta la noche se bailaba y en algunas casas se quedaban jaraneando, bailando y comiendo hasta el día siguiente” (pp. 49-50).

Asimismo, en este ejercicio de la memoria, Erasmo Muñoz selecciona otros recuerdos ya no sobre la celebración religiosa sino acerca de la ambición y la doble moral del clero católico. Su crítica es mordaz: “Aquí la gente cree poco en los padres porque estos son muy tremendos, a veces son más sabidos que uno que no es sacerdote. Aquí en el valle ha habido varios padres que han tenido mujeres y hasta llegaron a tener hijos” (p. 60).

Con mucho más detalle, se rememora también las fiestas de la hacienda, en especial la danza de moros y cristianos. De acuerdo a la información vertida en este testimonio, esta práctica se realizaba ya en Cañete y se dio en Huaral en 1906, después se representó en Caqui en 1923 y 1924 y, por último, en Chancay. Erasmo Muñoz aclara que: “Hay varias versiones de estas danzas de moros y cristianos, una se refiere a Carlomagno y a los 12 pares de Francia, y la otra se refiere a las Cruzadas donde mientan al rey Ricardo” (p. 52)²⁸.

El estudioso Maximiano Trapero (2001) explica que la décima se ha adaptado a temas narrativos como las luchas entre moros y cristianos o las gestas de los héroes medievales, y ha logrado conocerse en Hispanoamérica. Ese es el caso de la historia de Carlomagno y sus doce Pares de Francia que ha sido impreso y difundido en pliegos de cordel, con más éxito, a partir del siglo XVIII.

Según Milena Cáceres (2005), la danza de moros y cristianos es la obra de teatro popular más difundida en España y México así como en otros países, entre ellos el Perú. Como la investigadora apunta, esta se representa, por ejemplo, en la localidad de Huamantanga (Canta), en el mes de octubre. Esta práctica se ha vuelto muy célebre en la zona para el turismo actual²⁹. Esta fiesta es considerada como patrimonio inmaterial de la cultura peruana.

Para el historiador Luis Cajavilca Navarro (2011), la fiesta de moros y cristianos representa tanto el adoctrinamiento cristiano en el continente americano como la reconquista española y las alianzas europeas para la recuperación de Jerusalén. Por

²⁸ Coincidentemente, por esa época, en el callejón de La Cruz, en Malambo, barrio del Rímac, hubo una agrupación llamada los “Doce pares de Francia”, quienes representaban otra versión. Según Áscuez (1982), varios cantantes criollos participaban de esta festividad como Mateo Sancho Dávila (Roldán), Santiago Villanueva (Oliveros), Clara Boceto, Pablo Negrón, Nicanor Campos, Benigno Butrón, Enrique Matute, Mariano Gonzáles, Antonino Castrillón (guitarra), etc. También competían con otros decimistas de Chancay o Carabaylo.

²⁹ Hay dos versiones. “El Ave María del Rosario o Garcilazo” se escenifica en los años impares; mientras que el “Cercos de Roma o Carlomán”, en los años pares. Por eso, se la incluyó como una festividad del calendario peruano que se celebra en Huamantanga del 6 al 10 de octubre. Ver Tuesta (2010).

ejemplo, en Nepeña (Áncash), la danza es celebrada durante la fiesta de la Virgen Guadalupe, en setiembre, y data de los siglos XVIII y XIX, cuando los negros esclavos, de las ex haciendas cañaveleras de San Jacinto, interpretaban los personajes³⁰.

En tal sentido, el testimonio de Erasmo Muñoz resulta una fuente de información apreciable, ya que describe con detalle la organización de la fiesta en Caqui, el escenario, los personajes, el vestuario, la música, la actuación y el texto representado parcialmente. En esta versión, que se realizaba en julio, el rey cristiano vence y convierte, al cristianismo, al rey moro Almanzor. Interesa además que el informante enriquece su relato con la inclusión de varias décimas que más bien responderían a otra versión, pues se menciona a personajes como Ricardo de Normandía, Carlomagno, Balán y Roldán, entre otros³¹.

Otro aspecto cultural es la medicina folclórica. Según Maribel Arrelucea (2009a), los esclavos y las esclavas aprendieron prácticas curativas, mágicas y religiosas, en las que se entremezclaba un conocimiento de herencia africana, occidental y tradiciones andinas. En el texto analizado, se advierte la relevancia que adquiere la práctica de la brujería o “chichirimico” en Aucallama, Chancay, Huacho e incluso Carabayllo, lugares donde reside numerosa población afrodescendiente.

Para Erasmo Muñoz, existe tanto la brujería y/o el curanderismo, así pues narra diversas anécdotas de hechos, entre mágicos e hiperbólicos, que le sucedieron a sus propios familiares o amistades. Por ejemplo, una amante del abuelo le hizo daño a su tío Luciano y este falleció, su tío Placerio ganaba las competencias de gallos y

³⁰ Según Cajavilca (2011), esta danza de las cruzadas se realiza en el distrito de Nepeña del 7 al 9 de setiembre, cada cinco años. Hay dos bandos contrarios, los cristianos (el rey Godofredo, los embajadores Tancreo y Balduino, Roberto de Normandía) y los moros (el rey, los embajadores Talfé y Mustafá). La última representación se llevó a cabo en 2015.

³¹ Rubén Vargas Ugarte (1958) incluye un fragmento del baile escenificado de moros y cristianos en Lambayeque. Nicomedes Santa Cruz (1982) transcribe la décima glosada “Una torre con porfía” del ciclo de Carlo Magno y los Doce Pares de Francia, del informante Juan Quiñones de Lima. En Zaña, Luis Rocca (1985) recopila un par de décimas más sobre Carlomagno y los doce Pares de Francia, en 1975. Los informantes son Cristian Colchado (1910-1979) y Juan Leiva (1905-1979).

volaba cual ave, un tal Herrera pescaba en las acequias y cosechaba maíz abundantemente en minutos, un huachano le enseñó unos rezos para que su chacra no se inunde con la crecida del río, un curandero de Caqui que salvó a su nieta de una enfermedad se trasladaba de un lugar a otro en minutos, su hija Edelmira y su hermano Elías murieron por causa de algún daño.

Desde su perspectiva, el brujo hace promesas y conversa con el diablo (o el Enemigo) a las doce de la noche en un lugar solitario, viste ropas viejas y sucias así como aprende a hacer el daño en un libro. En cambio, el curandero es un sanador desinteresado que ejerce el bien, tal como su hermano Elías³², a quien recuerda con admiración y cierto pesar.

Para Julio Luna Obregón (2010), el curanderismo³³ está basado en la preparación de brebajes medicinales y requiere conocimientos herbolarios así como de habilidades subjetivas y psicológicas. Este oficio era común entre los afrodescendientes entre los siglos XVI y XIX, y se ejercía sobre todo en Arequipa, Cusco, Ica y Lima. El autor opina que el curanderismo es una alternativa a la crisis hospitalaria y las limitaciones médicas existentes en el país.

De la lectura atenta del libro en análisis, se infiere que la tasa de mortalidad de niños (del primer compromiso de su madre sobreviven 11 hijos de 16 que eran en total) y de mujeres por sobreparto (como su hija Edelmira) era elevada en provincia así como el servicio de salud pública deficiente y la medicina atrasada. Esto explicaría por qué el curanderismo resultaba una práctica aceptada y muy difundida en el valle de Chancay. Como afirma Víctor Hugo Arana (2009), Aucallama, Huaral y sus

³² Era yanacón de la ex hacienda Boza y un gallero reconocido. Llegó a ser el primer alcalde de Aucallama. Recientemente se ha publicado una breve biografía. Consultar Muñoz Idiáquez (2015).

³³ Desde la psiquiatría social, Carlos Alberto Seguin (1979) y otros han investigado el curanderismo en el Perú.

alrededores son todavía considerados como espacios de creencias y supersticiones afroandinas.

La culinaria es también un aspecto cultural de relevancia en este libro. En el texto se alude a la comida que prepara los Muñoz cotidianamente. Llama la atención que cada miembro de esta familia, ya sea varón o mujer, tiene cierto conocimiento de cómo preparar los alimentos en el hogar. Curiosamente, aunque Erasmo Muñoz elogia a su esposa Delfina por sus dotes en la cocina, es él quien enumera y explica a veces con minuciosidad la elaboración de ciertos platos y dulces. Mencionaré, por ejemplo, el terranovo³⁴ o dulce de fréjoles, el guiso de papaseca o carapulcra de cuyes, la mazamorra de cochino³⁵, el sango, entre otros.

En opinión de Rosario Olivas Weston (1998), los negros esclavos traídos del África, enriquecieron la cocina criolla de la costa con sabores novedosos; de modo que los afrodescendientes ganaron prestigio como cocineros y ejercieron este arte en la venta ambulatoria y en las residencias de la clase adinerada desde la Colonia. La antigua cocina limeña recibió este aporte que mejoró considerablemente su sazón. Habría que anotar que estos cocineros, en su mayoría mujeres, migraban de Cañete o Chincha debido a su proximidad a Lima.

Por su antigüedad y trascendencia social, me voy a referir al sango, considerado como comida de esclavos. Según Olivas Weston (1998), duda de que se trate de una preparación de herencia africana y más bien lo sea andina de origen prehispánico. Más informado, Luis Enrique Tord (2006) anota que el nombre deriva del vocablo quechua *sanku*, que designa una comida preparada con harina y manteca.

³⁴ Según Rafaela Dávila Pavón y José “Cheche” Campos (2011), este sería un dulce de Cañete, de las ex haciendas de la quebrada Hualcará. Se incluye su receta en este libro.

³⁵ Esther Cartagena de Cotito (2011), conocida como Mamainé, explica cómo se prepara la mazamorra de cochino en Chincha, en su recetario de postres.

En los Andes, el sango es un guiso preparado con harina de maíz de quinua, sazonado con ají y sal.

Delfina, esposa de Erasmo Muñoz, preparaba el “sanguito”, de manera diferente según la ocasión, a saber: uno cuyos ingredientes eran maíz colombiano, chancaca, harina, agua, manteca, pasas, canela y clavo de dulce; en cambio, el otro llevaba maíz tostado, manteca de choncho, sal y residuo de chicharrones. Es decir, se distingue dos variantes, el sango con dulce y el sango con sal.

Pedro Benevenuto (1983) apunta que el zango era un guiso hecho de harina de maíz amarillo con tripas de choncho y rodajas de ñajú, muy solicitado hasta antes 1833. El ñajú³⁶ es una malvácea de origen africano. Según Olivas Weston (1998), estuvo muy difundido en la Lima de antaño como parte de la venta de platos en las calles y plazas por los afrodescendientes³⁷, ya que entre ellos tenía mucha aceptación además los champús, los tamales y las humitas.

En la tradición “Con días y con ollas venceremos”, Ricardo Palma (1952) indica que la vendedora de zanguito de ñajú y choncholíes se anunciaba a las nueve de la mañana. La sanguera, como cualquier otro vendedor ambulante, recorría la ciudad divulgando su mercadería por medio de un pregón³⁸ o un canto callejero.

³⁶ Su nombre científico es *Abelmoschus esculentus*, más conocido como quimbombó. Es una especie de fruto de color verde que se asemeja al ají.

³⁷ Las acuarelas de Francisco Fierro (1807-1879) así lo evidencian.

³⁸ La compositora Rosa Mercedes Ayarza se interesó en este género y elaboró nuevas canciones que fueron presentadas en conciertos limeños, a saber: “Tardes de Pregones” fue un espectáculo estrenado el 30 de noviembre de 1937 en la Sociedad “Entre Nous”; “Pregones de Lima”, el 28 de julio de 1938 en el Teatro Municipal. Hay una selección de partituras melografiadas de 20 pregones que se incluyen en el CD que acompaña el libro *Rosa Mercedes Ayarza... La música, su vida ser peruana, una pasión...* (2009), editado por Alonso Cueto. En dicha compilación, destaca la letra y la música del pregón “La Sanguera”. Se registra el habla estereotipada del negro y las relaciones de dominación entre la vendedora ambulante y los supuestos clientes, la “ama” o el “Señorito”. Para ilustrar lo dicho, basta unos versos: “¡Sangué!... y con ruce y con tanta pasa” / Pasito a paso me voy / de Malambo a Malambito / gritando: ¡Jui! ¡Aquí estoy! / ¿Quién me compra mi sanguito?”

Estructuralmente, se trata de una serie de cuartetos, con carácter anónimo y de la tradición popular, que se remonta al siglo XVIII, casi extinta ahora.

Más allá de la nostalgia colonial del criollismo de las clases adineradas y medias,³⁹ el pregón⁴⁰ es la expresión creadora y musical además de pícaro y seductor, para anunciar la venta de un producto. En definitiva, no se le puede idealizar ni desligar del medio de subsistencia que tenían las clases populares, para contrarrestar la pobreza y la dominación durante la Colonia y gran parte de la República.

En cuanto al sango, por ejemplo, Fernando Romero (1988) ha dicho que es un alimento que se sirvió a través de los años en la costa peruana, tanto como guiso o dulce con pasas. El sociólogo Luis Rocca (1985) señala que el sango dulce de harina, manteca y pasas es propio de la costa central, mientras que el sango como guiso de choclo con menudencia de chivo es de la costa norte. El escritor Gregorio Martínez (2001) distingue un sango de ñajú salado ya desaparecido, un sango dulce (o postre cotidiano hecho de trigo y maíz tostado, manteca de chancho, azúcar rubia y pasas de uva) de las áreas rurales y cañaverales, y un sanguito limeño⁴¹ (de harina con grajeas de colores).

³⁹ En octubre de 2005, la Municipalidad Metropolitana de Lima, con el auspicio de Edelnor, realizó una actividad para recrear, de manera muy estilizada, 11 pregones de antaño con intérpretes líricos en el atrio de la iglesia San Francisco, por cierto ningún cantante era afrodescendiente. Se publicó también el libro *Lima y sus pregones* (2006).

⁴⁰ Sobre el pregón se puede revisar, Aurelio Collantes (1958) y Nicomedes Santa Cruz (1964d, 1964e y 1964f). En el disco *Cumanana*, se incluye los pregones “El frutero” y “La misturera”, la voz es de Victoria y Nicomedes Santa Cruz. Mientras que *Con Victoria Santa Cruz y Gente Morena* aparecen “La picantera” y “Los tamaleros”. Asimismo, en *Ritmos y aires afroperuanos*, se deja escuchar varios gritos de pregoneros, en especial “La chichera”, “El mantequero”, “La tisanera”, “El aguador” y “La buñolera”; las voces corresponden a Victoria y Rafael Santa Cruz y Abelardo Vásquez. En el CD *Del fuego y el agua* de Susana Baca, se registra “Revolución caliente”, interpretado por Leonidas Gonzáles (1933-), el último sobreviviente de este género. Se sabe que recorría las calles desde Barranco a Miraflores.

⁴¹ Sobre su preparación, revisar el recetario de Teresa Izquierdo González (1934-2011), la llamada “Mamá de la Cocina peruana”. Cf. Santos Izquierdo (2014).

En la tradición oral y musical afroperuana se conservan varios fragmentos de festejos y otros géneros. Ese es el caso de la canción “Que se quema el sango”, cuya autoría recae en Armando Ortiz Lambert y el arreglo musical de H. Samamé. Este es interpretado por Juan Criado y la Cuadrilla Morena y grabado como ¿zocabón? en LP *El Festejo*. Interesa retomar el coro: “Que se quema el sango, / caramba / no se quemará / salga el agua del mar/ caramba / y lo apagará”. Según el musicólogo estadounidense William Tompkins (2011), el coro de este festejo se originó luego del terremoto del 28 de octubre de 1746, que inundó el Callao.

Luis Rocca (1985), quien recopila una copla parecida en Zaña (Lambayeque) en 1975, era cantada y repetida como estribillo no se refiere ni a un antiguo baile del norte ni a la comida, al contrario se trataría de una canción anticlerical durante la colonia. La versión recogida por este investigador va como sigue: “Que se quema el sango / que se quemará / que se salga el río / que lo apagará”. Esto es clara alusión a la inundación del río Zaña en 1720, que arrasó la ciudad y derrumbó casas y templos.

Cierto es que, comparativamente, las versiones tienen algunos motivos que llevan a reflexionar: a) los intérpretes son afrodescendientes; b) aunque el espacio puede variar, el tiempo aludido remite al siglo XVIII, durante la Colonia; c) se contrasta elementos como el fuego que quema y destruye con el agua que apacigua y sofoca; d) el deseo de salvar la comida con ayuda de la naturaleza se sostiene en una hipérbole; ; y e) el sango de los esclavos o de las clases populares sobrevive a la destrucción. En suma, el sango es un producto cultural y la expresión de la riqueza culinaria popular que perdura al paso del tiempo.

Por último, el afronegrismo es un aspecto cultural también que merece atención. El estudioso colombiano Humberto Triana y Antorveza (1997) lo define como un vocablo procedente de lenguas negro-africanas que supervive en el español americano. En nuestro contexto peruano, el historiador Fernando Romero (1977) es

uno de los pocos que ha investigado las lenguas afronegras en relación con el habla de la costa peruana. En un trabajo posterior, Romero (1987) sostiene que el negro, que llegó como esclavo, atravesó por un proceso de transculturación lingüística, ya que presenta diferentes aspectos fonéticos y lexicográficos. En su interés por ahondar este tema propuso un glosario de 400 afronegrismos que es parte del lenguaje cotidiano de la costa peruana.

Romero (1988), apelando al testimonio de Erasmo Muñoz como fuente de información, incluye los siguientes afronegrismos en su diccionario: 1) agua e'nieve⁴² (p. 54) es un toque de guitarra o melodía que acompaña el zapateo cuya práctica se ha extinguido; 2) cafongo (p. 103) es un tipo de comida; 3) chichirimico (p. 78) o brujería; 4) cimarrón (p. 32) es montaraz, fugado; 5) futre (p. 44) o bien vestido; 6) recuteco (p. 50) es armonía en la ejecución; 7) sango (p. 95) es un tipo de comida o dulce; y 8) terranovo (p. 94) es un postre que, hoy, se llama frejol colado. Sin duda estos vocablos de herencia africana y otros evidencian el aporte del afrodescendiente al enriquecimiento del español en nuestro país.

El estudio del lenguaje popular del negro⁴³ de la costa peruana es aún incipiente. Nicomedes Santa Cruz (1966, 1971b, 1974 y 1977), Fernando Romero (1988), Luis Rocca (1985 y 1995), Gregorio Martínez (2001) y Humberto Rodríguez Pastor (2010) se han dedicado, principalmente, a compilar glosarios de afronegrismos en nuestro país. En realidad, la etnolingüística peruana, centrada más en lenguas andinas y amazónicas, no ha mostrado mayor interés en investigar al respecto. Tampoco es objeto de estudio de alguna materia o curso universitario.

⁴² William Tompkins incluye un ejemplo de agua' e nieve, interpretado por el guitarrista Vicente Vásquez, en el apéndice de su libro. Nicomedes Santa Cruz lo graba en su disco *Socabón*.

⁴³ El aporte lingüístico del negro a los países americanos de habla española, puede ser analizado desde la literatura, ya sea culta o popular. Cf. Triana y Antorveza (1997). En el caso del Perú, sobre la relación entre lingüística y literatura, revisar el artículo de María del Carmen Cuba (1999) sobre la cuentística de Antonio Gálvez Ronceros y la tesis de Eder Javier Peña Valenzuela (2008) sobre la poesía de Nicomedes Santa Cruz.

En síntesis, como ya se señaló citando a los compiladores, el objetivo inicial de este libro analizado era evidenciar la situación de explotación y dominación del campesino en el valle costeño de Chancay, por medio de un caso ejemplar. Pero el resultado superó las expectativas de este proyecto, ya que Erasmo Muñoz comparte también una sabiduría popular, un lenguaje enriquecido con afronegrismos y un conocimiento impresionante sobre las danzas y fiestas locales, el curanderismo, la práctica del zapateo, la tradición decimista, la culinaria e incluso la gallística. He ahí su aporte a nuestra cultura peruana.

2. UNA LECTURA CRÍTICA DE LAS DÉCIMAS DE DON ERASMO

Esta sección tiene por objetivo central el análisis retórico de dos décimas que aparecen en el libro *Erasmo. Yanacón del valle de Chancay* (1974). He elegido “Sobre esta tierra dura” y “Oh dinero cuánto vales”. Es de mi opinión que, a pesar de la procedencia popular, estas décimas alcanzan un nivel superior de reflexión y profundidad temática que se emparentan con lo mejor de la tradición española, como veremos en seguida.

Como explica Rudolf Baehr (1984, p. 299), “en su forma clásica la décima espinela es una estrofa de diez versos con cuatro rimas cuyo esquema es invariablemente abbaaccddc”. En el siglo XVI, la décima adquiere definitivamente una forma canónica tanto en la distribución de rimas como en su organización. Hoy se constituye como una estrofa de diez versos octosílabos con rima consonante.

Con su acostumbrada agudeza de ingenio, Lope de Vega señaló la importancia que adquiere el quinto verso en la construcción perfecta de la décima. Pues en los cuatro primeros versos ha de plantearse el tema y su desarrollo progresivo, mientras que en los seis versos siguientes se lo amplía sin incluir ninguna idea nueva. Debido al

rigor que exige en la disposición, forma y desarrollo, la décima ocupa un lugar prestigioso entre las demás formas líricas.

Según Maximiano Trapero (1996), la décima es un género literario. De acuerdo al origen, la décima tradicional es anónima, popular y colectiva con una temática mayormente amorosa o jocosa; es intemporal y sin geografía. La décima improvisada es también oral y popular además de evanescente, pero puede ser conservada en la memoria del oyente o ser registrada por la escritura o algún otro medio.

En el repertorio repentista de Hispanoamérica existen, por lo general, dos grandes campos temáticos: el canto “a lo divino” y “a lo humano”. El primero desarrolla preferentemente todo lo asociado con la religión cristiana, desde una perspectiva respetuosa o irreverente. En cambio, el segundo, el llamado canto “a lo humano”, acoge temas que se conectan con lo mundano, por lo cual el repertorio puede ser muy amplio y motivo de laboriosas subdivisiones temáticas.

En el contexto peruano, el poeta e investigador folclorista Nicomedes Santa Cruz (1982) ha propuesto que el canto “a lo humano” puede clasificarse en: a) de fundamento, b) saber y porfía, c) Guerra del Pacífico, d) sátira y humor, e) picarescas, f) amorosas, g) políticas, y h) periodísticas. Para efecto de este estudio, interesa comprender sólo el primero. El canto de fundamento resulta una décima de la más alta expresión, ya que desarrolla un tema cuya argumentación y razonamientos logran una estimable profundidad y seriedad en su tratamiento.

El número total de décimas que aparecen recogidas como parte del testimonio de don Erasmo Muñoz es de once. Atendiendo a la clasificación planteada por Santa Cruz, tres corresponden al canto “a lo divino” y ocho pertenecen al canto “a lo humano”. Las dos décimas seleccionadas para este trabajo corresponden a este último. “Sobre esta tierra dura” trata el tópico de la fugacidad de la vida, mientras que

“Oh dinero cuánto vales” versa sobre el poder del dinero. Por tanto, se trata de décimas de fundamento o de argumento.

Cito la primera décima del libro *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay* (1974):

“SOBRE ESTA TIERRA DURA”

GLOSA		<i>Sobre esta tierra dura El hombre caminando va, En todo paso que da Se acerca a su sepultura.</i>
E1	5	Desde el día en que el hombre nace Ya comienza a padecer, Y por fin llega a tener Aliento para pararse. El hombre para formarse Sufre mucha desventura, Y así toda criatura Por su madre va llorando. Va cayendo y levantando Sobre esta tierra dura.
E2	15	Si no lo oprime la muerte Llega al fin a caminar, Y se pone a cavilar, Que ha tenido buena suerte. Se considera muy fuerte El hombre en su mocedad, Cuenta la calamidad De los transcurridos años, Y en busca del desengaño El hombre caminando va.
E3	25	Todo el mundo yo anduve, A un sabio le oí decir, Que el hombre para adquirir. Tanto baja como sube. La pobreza lo descubre Al hombre en necesidad. En busca del bien se va, Y sólo encuentra al momento Obstáculo y tormento En todo paso que da.
E4	35	Al fin llegó a conocer El lugar donde ha nacido, Porque sus cinco sentidos Se lo hacen reconocer. Pero si no llega a saber La causa de su amargura;

Sólo la muerte es segura,
Es evidente y cabal
Sea por bien o por mal
40 Se acerca a su sepultura

(pp. 37-38).

El poema contiene una profunda reflexión sobre la brevedad de la vida así como la inevitabilidad de la muerte. Este es un tema clásico de la filosofía y la literatura. Por ejemplo, teniendo en cuenta la filosofía latina, es oportuno referirse a Séneca, un autor que postulaba que la brevedad de la vida es para aquel que malgasta su tiempo en actividades alejadas de la filosofía, de modo que no aprende a vivir ni a morir. En *De la brevedad de la vida*, Séneca (1975, p. 25) explica, con mucha sencillez: “ese camino de la vida rápido y continuo, que, despiertos o adormecidos, recorreremos todos, pero los hombres inconscientes no miden hasta que no llegan al final”.

En la tradición española, este viejo tópico nos remite sin duda a Francisco de Quevedo y Villegas, quien era un asiduo lector del filósofo mencionado. Como es sabido, el Barroco es un período de crisis social. Los escritores optan por la contemplación ascética y el rechazo del mundo. Es frecuente motivos temáticos como la separación entre la realidad y la apariencia, el desengaño y la vanalidad de la vida, la conciencia de la fragilidad de la vida y lo vano de la existencia humana, entre otros. Quevedo (2002, p. 36), quien desarrolla un conceptismo metafísico y trata también estos temas en su obra, escribió: “vivir es caminar breve jornada” en su conocido soneto “Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada”.

Volviendo a la décima citada, una lectura atenta nos revela la progresión temática. En las dos primeras estrofas, la presencia de una voz poética reflexiona sobre la realidad mundana. La vida es asumida como un camino dificultoso, sólo existe el padecimiento para el hombre. El paso del tiempo hace más patente la idea de que se vive una especie de exilio. En las dos últimas estrofas la muerte se presenta como

un acontecimiento que ocurre ineludiblemente al final de este camino. Resulta entonces una situación liberadora y un regreso a los orígenes.

Como se observa, el poema presenta una glosa⁴⁴ y cuatro estrofas. Nos concentraremos básicamente en el análisis de las estrofas. El texto puede segmentarse en dos unidades. El primer segmento comprende las estrofas 1 y 2. El título asignado es: La vida como un camino difícil de recorrer. La voz poética reflexiona sobre el ciclo de la vida del hombre, su recorrido y la presencia de la muerte que ronda a su alrededor.

El segundo segmento está constituido por las estrofas 3 y 4. El título propuesto es: El tránsito por la vida y la proximidad de la muerte como conocimiento humano. El yo poético comenta su experiencia personal y el saber metafísico que adquiere el hombre en su trayectoria de vida a quien le aguarda al final la certeza de la muerte.

En el poema se observa la presencia de un locutor no-personaje ya que se prefiere la tercera persona, así como se distingue un alocutorio no representado. Sin embargo, el interlocutor cambia de modalidad, aparece el locutorio personaje que se expresa en primera persona (el “yo”) que cuenta una experiencia. En ambos casos, el locutor se coloca en una posición exterior respecto a lo que le acontece al alocutorio, el que es generalizado por la expresión “el hombre”.

En las dos primeras estrofas aparece un locutor no-personaje, como ya se explicó; en cambio, en la tercera, en los versos 21 y 22, se percibe un locutorio en primera persona. Aquí ocurre un cambio fundamental. El locutorio describe una situación comunicativa en la que este se convierte a su vez en receptor y aparece nombrado “un sabio” como un emisor de un mensaje. Lo que viene a continuación en

⁴⁴ El folklorista argentino J. A. Carrizo consigna una variante de Salta, a saber: “Nada en esta vida dura, / fenecen bienes y males, / y a todos nos hace iguales / una triste sepultura”, y propone que es una glosa anónima del siglo XVI. Citado por Maximiano Traperó (1996, p. 63). En cambio, Jacques Gilard (2006, p. 854) recopila lo siguiente: “Nada en este mundo dura / fallecen bienes y males, / una triste sepultura / a todos nos hace iguales”, y afirma que más bien se publicó en unos pliegos en Valencia (España) hacia 1840.

los siguientes versos es lo dicho de manera indirecta por “el sabio”. Esto es, la muerte es la única certeza al finalizar la vida.

En el texto “Sobre esta tierra dura”, la voz poética asume la vida de la siguiente manera, como: a) un camino por transitar y b) una búsqueda permanente. El hombre realiza un ciclo vital que surge con el nacimiento y culmina con la muerte. Así el vivir se entiende como desplazamiento y movimiento, pero también significa experiencia y conocimiento. Es un proceso desventurado, calamitoso y amargo; por tanto, se califica negativamente. El hombre vive en “esta tierra dura”, el espacio del sufrimiento, en el que ni siquiera existe la promesa de un cielo cristiano, el espacio esperanzador que recompensa al devoto, como, por ejemplo, se observaba en las coplas de Jorge Manrique (1987, pp. 43-44): “Este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar”.

Lo que se aprecia es entonces una realidad mundana, la más difícil posible, en la que acecha la muerte y predomina la pobreza. La tierra es también un espacio de exilio; de modo que la muerte al final del poema resulta un acontecimiento liberador. Es entendido también como un regreso a los orígenes, pues la voz poética expresa que el hombre reconoce “el lugar donde ha nacido” cuando “se acerca a la sepultura”. Esto es, como un volver atrás, una especie de inversión del recorrido.

Por otro lado, la vida se asume como una búsqueda existencial más que espiritual (o religiosa). Contradictoriamente, la voz lírica asevera que el hombre busca, por un lado, el desengaño y, por otro lado, el bien. Al representar la vida como un camino arduo, en este transitar se pierde el aliento, la fortaleza, la juventud, el tiempo, etc., para hallar lo más negativo.

Hay una idea también que se refuerza y es que la vida del hombre tiene sus altibajos pero lo que prevalece es el padecimiento. La experiencia personal se contrasta y confirma con el conocimiento compartido por un “sabio”. Al final, la

interrogante por la causa de la amargura no tiene respuesta; sólo es “evidente y cabal” el fenómeno terminal de la existencia. Se trata de una vida que carece de satisfacciones o recompensas; es tan sólo sufrimiento. El poema desarrolla una filosofía de vida muy realista y pesimista.

La siguiente décima a analizar, del libro *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay* (1974), es:

“OH DINERO CUÁNTO VALES”

GLOSA		<p><i>¡Oh dinero cuánto vales Quién te pudiera guardar! Porque al rico lo engrandeces Y al pobre lo abates más.</i></p>
E1	5	<p>Por ti, dinero, hay ladrones Asesinos, bandoleros Hay tramposos y embusteros, Alcahuetes y soplones, Por ti se vencen pasiones, Con cuanto quieres te sales, Acarreas muchos males Y logras mil beneficios. Por todos estos oficios, ¡Oh dinero cuánto vales!</p>
E2	15	<p>La viuda te solicita, La casada te desea, Por ti se viste la fea Y se logra a la bonita La deidad más exquisita Por ti se llega a alcanzar, Y se llega a derribar La doncella enamorada. Pero el pobre no ve nada ¡Quién te pudiera guardar!</p>
E3	25	<p>El navegante te ama Y el cautivo te pide piedad, Pues tú das la libertad Y todo el mundo te llama. Al rico le das más fama, Estás con él, lo apeteces. Sólo al pobre lo empobreces Y aumentas su padecer. Poderoso debes ser Porque al rico lo engrandeces.</p>
	30	

		El imposible mayor
		Por ti se llega a alcanzar,
		Y se llega a derrumbar
		Honra, crédito y honor.
E4	35	Al rico le haces favor
		Y sólo con él estás,
		Dondequiera con él vas,
		Adonde quiera lo subes
		Hasta elevarlo a las nubes
	40	Y al pobre lo abates más

(pp. 100-101).

Tras la lectura inicial se puede advertir que el poema se centra en el poder del dinero, tema muy conocido en la literatura española. En el siglo XIV, Juan Ruiz (1983, p. 76), llamado el Arcipreste de Hita, da a conocer un verso que dice: “Por dineros se muda el mundo en su manera” en su *Libro del Buen Amor*. Como se aprecia, la idea principal está más relacionada con evidenciar los efectos y las propiedades del dinero, que todo lo transforma (en especial, al hombre), invierte las jerarquías (sociales) y supera hasta las contradicciones (ideológicas o religiosas).

En el Siglo de Oro es notable la letrilla “Poderoso caballero...” de Francisco de Quevedo (2002, p. 94), quien retoma el tema mencionado y escribe versos como el siguiente: “da calidad / Al noble y al pordiosero / *Poderoso caballero / Es don dinero*”. Como antes, la idea es entender que el dinero, asumido como un personaje paradigmático, trastorna toda jerarquía u orden posible en la sociedad.

Ahora bien, la décima que es motivo de análisis a continuación⁴⁵, actualiza el tópico del dinero y su extraordinario valor en el mundo. La voz lírica se dirige a este como si se tratase de un ser animado. En la primera parte se menciona la existencia de muchos oficios delincuenciales que se han creado a partir de su falta de posesión. Incluso la mujer se ve afectada por su influencia negativa. Es un objeto muy deseado,

⁴⁵ Luis Rocca (1985) explica que una variante de esta décima la encontró en el cuaderno de Juan Leiva y que fue recitada por sus sobrinos Cristian Colchado (1910-1979) y Eduardo “Wale” Colchado (1907-) en Zaña (Chiclayo) en la década del setenta. Se observan ligeras diferencias.

por medio de este se logran muchas bondades; sin embargo, su mayor característica es su inaprensibilidad. En la segunda parte, se plantea la dicotomía entre el pobre y el rico. En una sociedad materialista la distancia social y económica se vuelve insalvable. El pobre no tiene posibilidades de cambiar su penosa situación. Esto ilustra brevemente la progresión temática de este texto poético.

El poema concebido como una décima presenta una glosa⁴⁶ y cuatro estrofas. Preferimos centrarnos en el análisis de las estrofas. Por tanto, este texto bien puede segmentarse en dos unidades. El primer segmento está constituido por los versos 1 al 24. El título denominado es: El dinero como un objeto deseado por el género humano. Aquí la voz poética expresa que el dinero es un bienpreciado pero inasible que adquiere un valor negativo o positivo entre las personas.

El segundo segmento está integrado por los versos 25 al 40. El título designado es: El dinero como fuente de poder y origen de las diferencias sociales. La voz poética reflexiona y compara la situación entre la clase adinerada y la clase empobrecida, de modo que se reflexiona sobre la predominancia de lo material en la sociedad.

En este poema se percibe la modalidad del locutor personaje que dialoga constantemente con una segunda; por lo tanto, se observa la presencia de un alocutorio representado, es decir aparece el “tú” y en varias oportunidades se repiten los pronombres personales en la forma de segunda persona en singular como “ti” y “te”. Aunque el locutor no usa expresamente el deíctico “yo”, manifiesta un sentimiento intenso que lo domina. Se percibe una crítica dirigida hacia el alocutorio (el “dinero”) y una reflexión sobre su valor excesivo en la sociedad. Por lo menos, esto es notorio en el uso de dos epifonemas (“¡Oh dinero cuanto vales!” y “¡Quién te pudiera guardar!”), que de manera sentenciosa resumen lo dicho antes en cada estrofa, respectivamente.

⁴⁶ Jacques Gilard (2006, p. 856) recopila la misma glosa con una ligera variante, a saber: “Oh dinero, cuánto vales! / Quien te pudiera guardar! / Porque al rico lo engrandeces / Y al pobre lo abates más”, y fue hallado en unos pliegos publicados en Valencia (España) hacia 1840.

Como se recordará, la pragmática estudia el uso de la lengua y, más específicamente, los factores que afectan a las elecciones lingüísticas en las interacciones sociales y los efectos de dichas elecciones en los interlocutores. En este sentido, desde una perspectiva pragmática, a lo largo del poema, se entiende que el locutor se dirige en un tono declarativo a un alocutorio representado (“tú”), que en el poema aparece personificado, vale decir se le atribuye a un ser inanimado cualidades típicas de los seres humanos.

Constantemente se usa el verbo en presente (“acarreas”, “logras”, “abates”, “aumentas”, “apeteces”, “das”, etc.), para expresar de manera inmediata la relación entre la enunciación y la acción; de modo que se da paso a un alocutorio que resulta ser un destinador de “males” y “beneficios” para ser otorgados a un destinatario específico (“el hombre”). Todo ello en conjunto plantea que el discurso sea directo.

En el texto “Oh dinero cuánto vales” se advierte que la voz poética establece una comunicación. Se dirige al “dinero” de manera directa, sin utilizar categorías sociales ni mostrar cierto distanciamiento respetuoso, ya no es el “don”, como lo llama Quevedo. Se prefiere entonces el uso del pronombre “tú”. Paradójicamente, es descrito con cualidades humanas y, al mismo tiempo, es un objeto de deseo. También es destinador de “beneficios” y “males”; además, posee un poder extraordinario sobre la humanidad.

En el poema se advierte a su vez la presencia de un conjunto de personajes negativos, cuyos oficios ilegales se justifican por la necesidad del dinero, por cierto es un colectivo marcadamente masculino. Más adelante, se explica que la mujer también se deja influenciar por el valor desmedido del dinero. La idea es que nadie se abstraer de su poder ilimitado.

La voz lírica incide además en la comparación entre la condición del pobre y el rico. No hay en este caso transformación ni inversión de la jerarquía. Por el contrario,

la distancia social es cada vez más amplia e infranqueable. Así se establece la noción de que arriba se encuentra la riqueza y el poder; en cambio, abajo se ubica la pobreza y la sumisión. Al establecerse esta diferencia drástica queda claro que se describe una sociedad materialista en la cual todo tiene un valor monetario incluso el amor, la libertad, la belleza, la reputación, etc. En definitiva, aquello que podría ser valorado positivamente por el hombre es conservado con ayuda del dinero.

Ahora se entiende mejor la incidencia de términos bélicos en el poema. Es común observar verbos como 'vencer', 'derrumbar', 'derribar', 'abatir', 'lograr' y demás. Coincidentemente, en dos oportunidades, se prefiere el uso de la fórmula sintáctica 'por ti se llega a alcanzar'. Esto significaría que, en una sociedad como esta, lo material conquista, o mejor dicho, corrompe lo inmaterial (como los valores, las cualidades, las virtudes, etc.).

En resumen, se percibe en el poema una crítica a una sociedad que ha construido sus pilares sobre la base del poder económico, que conduce a la cosificación del hombre y que no ofrece oportunidades de ascenso social a los más marginados. La perspectiva asumida por la voz lírica es la del subalterno, por eso no es extraño observar un sesgo subversivo en este discurso poético que reflexiona y rechaza lo material.

Para concluir, coincidentemente, los dos textos poéticos que aluden al pobre, asumen la perspectiva de los de abajo. Se medita sobre la fugacidad de la vida y el poder del dinero, porque hay indudablemente en el fondo una crítica y un reclamo a la manera cómo está estructurada la sociedad, en la que se privilegia lo material. Aunque las décimas de don Erasmo Muñoz tengan una procedencia popular, la exigencia de la composición y la reflexión honda de temas metafísicos y clásicos de la literatura revelan un valor artístico inusitado y muy original. Cada poema alberga la experiencia

personal del poeta y la sabiduría de un pueblo; es una muestra del valor que posee la tradición oral y popular del valle de Chancay así como de la comunidad afroperuana.

CAPÍTULO IV

DE CAJÓN.

EL DUENDE DE LA MÚSICA AFROPERUANA (1995)⁴⁷

En este capítulo se analiza *De cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana*, en especial la historia de vida del protagonista central, así como la memoria y la canción afroperuana que son temas esenciales de este libro.

De cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana (1995), es un libro que viene acompañado de un CD conmemorativo, como un homenaje de la Telefónica del Perú al connotado artista Carlos Soto de la Colina (1934-2004). En buena cuenta se enlaza felizmente la literatura y la música. El texto contiene no sólo el testimonio de Caitro Soto sino que aparecen varios trabajos de otros autores (como Luis Miguel Glave, José Durand y Nicomedes Santa Cruz), a manera de rescate y para complementar el volumen.

Pero, sin duda, el foco de interés es lo concerniente al texto de Caitro Soto, en el que se distingue dos secciones. La primera ha sido denominada “Yo recuerdo”, y abarca varias páginas en las cuales el conocido músico relata algunos pasajes de su vida. En cambio, la segunda sección se llama “Una historia de cada canción”. Como se indica, se presenta las canciones al mismo tiempo que Caitro Soto explica el origen de estas o narra alguna anécdota alrededor de ellas. Ambas secciones están acompañadas de muchísimas fotos, tanto del músico como de la costa sur del país (sobre todo, de Chincha y Cañete).

⁴⁷ Este capítulo ha sido publicado parcialmente como artículo en la revista *Tesis*. Ver Carazas (2017b).

Ahora bien, este capítulo busca una primera aproximación a estas dos secciones. Por un lado, pretendo llevar a cabo una lectura interpretativa del testimonio de Caitro Soto, en el que se combinan sabiamente la historia de vida, la música negra y la tradición oral afroperuana. Y, por otro lado, se trata de analizar los géneros musicales y literarios afroperuanos a los que se alude en este libro.

Me importa reflexionar sobre la canción afroperuana y su contenido. Esta no es una tarea fácil, ya que se trata de un tema fronterizo entre la literatura, la antropología y la musicología, muy poco explorado en nuestro medio. Al igual que Robert Hodge (1999), entiendo la canción como una forma de expresión oral de compleja naturaleza, cuyo análisis debiera explicar qué clase de contenidos transmite y de qué manera lo hace.

Así, ¿qué temas expresa el sujeto afroperuano en sus canciones y cuál es su significado? ¿Cómo se plantea el pasado de esclavitud y la diáspora en la canción y en el testimonio? ¿Cómo se construye la identidad cultural y la representación del sujeto afroperuano en el discurso de Caitro Soto? Estas son algunas de las interrogantes que son de mi interés, que espero responder en el presente trabajo de carácter ecléctico y plural.

1. CARLOS SOTO DE LA COLINA: UN ACOPIO DE RECUERDOS

Como ya se adelantó, la sección “Yo recuerdo” está referida a la historia de vida de Caitro Soto. Está conformada por diez subdivisiones, cada una lleva un título que resume de alguna manera el contenido del mismo, a saber: “En San Luis de Cañete”; “La Navidad y la danza de los negritos”; “Hincado ante el Señor de los Milagros”; “Entre lonas, costales y volantes”; “Nadie quiere negro con pena”; “Zapateando”; “Con ‘Pancho Fierro’ al Municipal”; “Cajoneadores y cajoneros”; “Chabuca Granda, mi madre”; y “De tal palo...”

Ahora bien, atendiendo a la lectura rigurosa de cada subdivisión, se puede observar que algunos hechos están localizados en San Luis de Cañete y remiten al pasado, a la etapa de niñez y la vida campesina; mientras que otros acontecimientos suceden en Lima y el extranjero, con más precisión coinciden con la etapa juvenil y la etapa adulta, en la que Caitro Soto se desempeña en varios oficios hasta consagrarse como músico cajonero al lado de Chabuca Granda, y luego se centra en la etapa de la vejez en la que finalmente organiza su propio grupo.

Como toda historia de vida esta no se presenta de manera lineal, está sujeta al vaivén de los recuerdos y la intervención de la memoria. Esta selecciona o busca en la mente hechos o episodios, unos más trascendentales, vívidos y/o traumáticos que otros. Como explica Hermann Parret (2008), el recuerdo deja una traza o, mejor dicho, una especie de huella o escritura en el individuo. Este adquiere sentido y una valoración; es compartido por medio del lenguaje.

En este caso, se trata del testimonio de Caitro Soto, aunque no muy extenso, eso sí, enriquecido por la historia de San Luis de Cañete, la mención de festividades (como la Navidad, la danza de negritos, el carnaval), la religiosidad (la procesión del Señor de los Milagros), las danzas y formas musicales (el panalivio⁴⁸, el huanchihualito⁴⁹, la zamacueca⁵⁰, el festejo, etc.), las manifestaciones culturales (el

⁴⁸ Es un canto de lamento de los esclavos para expresar sus penas por la esclavitud. El más difundido es "La Molina" del cantor y guitarrista Francisco Ballesteros Nole (1888-1984) y Samuel Márquez (1892-), cuya letra dice: "A la Molina no voy má / poque chan / azote sin cesa". Fue recogido por Nicomedes Santa Cruz en su disco *Socabón*. Sobre el panalivio, revisar N. Santa Cruz (1964b), Acosta Ojeda (2009a) y Tompkins (2011).

⁴⁹ Es una canción en cuartetos para la Yunza o festividad agraria en Chíncha, en época de carnaval. Aún tiene vigencia. Algunas canciones han sido recopiladas por Chalena Vásquez, los Hermanos Ballumbrosio, Octavio Santa Cruz y Susana Baca, entre otros.

⁵⁰ Fue una danza que tuvo mucha acogida en Perú (se bailaba en la Pampa de Amancaes), Bolivia, Argentina y Chile en el siglo XIX. Es anterior y da paso a la Marinera. Según Victoria Santa Cruz (1974, p. 55), es una danza recreada que se bailó por vez primera en la Plaza de Acho en 1968, y que era parte del repertorio del grupo Teatro y danzas negros del Perú. Se tomó como modelo el vestuario que aparece en las acuarelas de Pancho Fierro. La versión musical aparece en su disco *Ritmos y aires afroperuanos*. Hoy en día existen algunas zamacuecas creadas especialmente para el espectáculo pero no es una práctica popular. Ha sido motivo de estudio por parte de Romero (1939d), Acosta Ojeda (2009h) y Tompkins (2011).

zapateo, el toque de cajón), las formas poéticas (la décima), el lenguaje (los afronegrismos y los vocablos populares), las costumbres y las creencias locales, etc.

Es de mi opinión que una lectura atenta del testimonio de Caitro Soto da como resultado la recurrencia de tres temas específicos, a saber: 1) la historia personal y familiar mezclada con la historia local de San Luis de Cañete, en especial correspondiente al período de la hacienda y la vida rural; 2) la presencia de los elementos culturales y musicales que reafirman una identidad, y que se remiten al pasado de esclavitud; y 3) los episodios de la carrera artística del informante en Lima y el extranjero. Me voy a detener en cada uno de ellos con más detalle.

En primer lugar, Caitro Soto (1995) recuerda varios hechos que suceden en San Luis de Cañete y sus alrededores, entre 1934 y 1948, que coinciden con la etapa de niñez y la vida rural. Son años difíciles cuando ocurre la muerte del padre, su deserción escolar, el ingreso a la vida laboral y la pobreza. Esto se puede apreciar en la siguiente cita:

Crecí en un hogar humilde con mis siete hermanos, José Luis, Ronaldo, Orlando, Enrique, Elia, Gilda y Rori [...] De niños éramos felices. Si bien éramos pobres y no teníamos padre, todos los hermanos éramos muy unidos. Trabajábamos en las vacaciones de colegio sembrando arroz, abonando las plantas, pañando algodón, desgranando [...] Yo me pegaba mucho a mi madre porque mi padre había muerto cuando tenía siete años. A mí me gustaba el trabajo y la acompañaba al campo para ayudarla. Íbamos a las haciendas Montalbán, Arana y Casablanca (p. 41).

A pesar de lo anterior, el informante idealiza el pasado, lo rememora con cierto sentimiento positivo, es decir este es un período de su vida que además se valora por la unión familiar, la alegría de la música negra y la satisfacción del trabajo remunerado.

Es así que:

Cuando trabajaba en las haciendas sembrábamos el arroz cantando, porque teníamos la idea que el tiempo así se pasaba más rápido. Entrábamos a las siete y media de la mañana y terminábamos hacia las cuatro o cinco, cuando pasaba el avión del correo. Ese era el reloj, con eso nos guiábamos. Para ir a la hacienda nos transportábamos en burro, o bien a pie o a veces en un camión que contrataban para llevar el abono. Pero esto se daba muy rara vez pues,

generalmente, íbamos caminando y tardábamos una hora, una hora y media, según la hacienda (p. 42).

Efectivamente, como explica Parret (2008), en todo ejercicio de la memoria se da una búsqueda y una afección. Es decir, cuando el enunciador busca y selecciona recuerdos en su mente, al mismo tiempo provoca en él sentimientos y afecciones. La imagen del pasado es valorada. Su presencia establece una relación que modaliza tanto lo sensible (afecta los sentidos) como lo afectivo (despierta sentimientos positivos o negativos).

Asimismo, es interesante observar el contraste entre el campo y la ciudad. La experiencia personal de Caitro Soto (1995) es que “la vida es linda en la chacra” (p. 42) o, mejor aún, “en el campo, en el fondo, el que se muere de hambre es porque quiere: todo es cuestión de ingeniárselas” (p. 42). Más adelante, veremos que la ciudad es sinónimo de migración forzada, nostalgia familiar y trabajo arduo. Lo que establece obviamente dos espacios, uno del cual se parte (Cañete) y otro al cual se llega (Lima), que bien se resume en el allá y el aquí. Como sostiene Antonio Cornejo Polar (1996), el discurso del migrante es descentrado ya que se construye alrededor de varios ejes. Entiéndase bien, el desplazamiento migratorio duplica el territorio del sujeto.

En segundo lugar, el testimonio que nos alcanza Caitro Soto evidencia una diversidad de manifestaciones musicales y danzantes así como la riqueza de los diferentes elementos de la cultura afroperuana, más concretamente la de San Luis de Cañete. Caitro Soto (1995) revela que desde temprana edad estuvo relacionado con la música y el baile. En 1941, “A los siete, ocho años ya tocaba la sonaja de chapa chancada y hacía zapateo” (p. 44) y, en el año de 1946, a “los doce años, era integrante de la banda de la localidad: Yo tocaba bombo, redoblante y platillos” (p. 45).

Es importante observar el valor que logra la tradición culinaria y musical de la familia así como la herencia cultural adquirida por el informante desde la niñez. Como

Caitro Soto (1995, pp. 41-42) explica, “cuando mi mamá regresaba del campo cosía hasta tarde. Los días de fiesta preparaba anticuchos y picarones. Ella y mi abuela tenían muy buena mano para cocinar. Hacían dulces y manjares”. Pero todavía es más aleccionador cuando él se refiere a la música negra:

Una de ellas era “Congorito”⁵¹ que, creo es palabra africana, del Congo. Festejo era lo que más se bailaba y los lamentos “La Molina” y “El Payandé”⁵² [...] En mi casa, mi madre Benedicta y su hermana cantaban, bailaban. A veces se reunían donde algún familiar [...] toda esa gente era folclorista [...] allí se hacían espectáculos de todo tipo pero con números de música negra; más había de *varietés* y se escuchaba vals, polca, mazurca [...] Mi madre, mi gorda linda, era una mujer alegre. A mí me viene la música por ella y por mi tía, la mamá de mi hermano Ronaldo Campos. Ellos nos enseñaban (p. 45).

No cabe duda que es impresionante el conocimiento que evidencia Caitro Soto sobre los géneros musicales y literarios afroperuanos. En su testimonio se alude, por ejemplo, al panalivio, el festejo, la danza de negritos, el huanchichualito, el alcatraz, el landó, el aguanieve⁵³, los pregones⁵⁴, la décima, etc. Su bagaje cultural y artístico es amplio. Interesa destacar que todo ello contribuye a la reafirmación de la identidad cultural del informante, así como su relación con un pasado histórico heredado.

⁵¹ Su autor es el pianista Filomeno Ormeño quien la compuso a partir de un fragmento. Existe una versión del festejo “Congorico”, recopilada por Manuel Quintana Flores “El Canario Negro” (1880-1959) y cantada por Alicia Maguiña, que fue grabada en 1969.

⁵² “El Payandé”, llamada también habanera, evoca la esclavitud. Tiene dos autores, el colombiano Vicente Holguín (letra) y Luis Eugenio Albertini (música). Aparece en el *Cancionero popular* de 1892. Una versión de “El Payandé” fue recogida previamente por Eduardo Montes y César Augusto Manrique en sus grabaciones de 1911. Fue cantada por Eloísa Ángulo y grabada en disco Odeón por Ima Súmac. El Grupo Perú Negro grabó también una versión, la voz es de Lucila Campos.

⁵³ Es un baile de zapateo para solista o en contrapunto, mayormente entre danzantes masculinos, muy difundido en la provincia de Chancay. Es acompañado de guitarra. Se diferencia del zapateo por la técnica empleada, en el que se baila sobre la punta de los pies y se realiza figuras como el escobillado, por eso es considerado como un juego de habilidad. Nicomedes Santa Cruz grabó una versión de la melodía, interpretada por Vicente Vásquez, en su disco *Cumanana* en 1975. Más información en Durand Allison (1999) y Tompkins (2011).

⁵⁴ Es un canto usado para la venta de productos. La pianista y compositora criolla Rosa Mercedes Ayarza transcribió, presentó y publicó un conjunto de canciones, entre ellas pregones, en la década de los cuarenta. Es sabido que Ayarza recopiló y grabó muchas de estas canciones de los hermanos Elías y Augusto Ázcuez Villanueva, sin recibir ellos ningún reconocimiento. Con el paso de los años, Victoria Santa Cruz, junto con su hermano Nicomedes, interpretó numerosos pregones en sus presentaciones. Estos han sido recogidos en su disco *Ritmos y aires afroperuanos*. En 2006, con el auspicio de Edelnor y Endesa, se publicó el libro *Lima y sus pregones*, que viene acompañado con un CD y un DVD.

Como dice el propio Caitro Soto (1995, p. 49), “A veces [los negros] se acordaban de sus ancestros y se sentían tristes y deprimidos. Ya no eran esclavos pero se acordaban de sus padres. Hay algunas cosas que desconozco, pero esto me lo contaba mi abuela materna cuya madre fue esclava”. En el siguiente apartado volveremos a esta temática.

Vale la pena observar lo siguiente. Cuando aludo a la identidad cultural lo hago en el mismo sentido que Stuart Hall (2010, p. 351). Es decir, considero que la identidad cultural es también “un asunto de ‘llegar a ser’ así como de ‘ser’”; está en constante transformación. Al mismo tiempo se encuentra sujeta en el juego continuo de la cultura, la historia y el poder. De esta manera, importa la forma en que el sujeto está posicionado y en su interior cómo se posiciona, por medio de las narrativas del pasado.

Por otro lado, falta contemplar dos tópicos más: el cajón⁵⁵ y el zapateo. Como es sabido, Caitro Soto (1995) poseía un dominio virtuoso sobre el toque de cajón y el baile del zapateo. En cuanto al primero, él considera que el cajón como instrumento es de origen peruano y su antecedente inmediato es el tambor africano, el cual era también un medio de comunicación. En el caso del Perú, “el amo le quita el tambor, ahí nace el cajón” (p. 54). Lo que demostraría la sapiencia del afrodescendiente para reemplazar y construir creativamente este singular instrumento, y superar el despojo cultural y musical del cual fue objeto alguna vez.

Interesa agregar que Caitro Soto (1995) distingue entre el cajoneador y el cajonero. El primero sería aquel que golpea fuerte sin “respetar al cantante y a los músicos acompañantes” (p. 54); en cambio, el segundo toca armoniosamente el instrumento e inventa nuevos golpes. Es obvio que la maestría del cajón está

⁵⁵ Sobre el estudio del cajón, revisar Rafael Santa Cruz (2006), Denegri (2009), Tompkins (2011), Rocca (2012) y Vallejos (2012).

destinada a unos pocos, a ellos se les denomina con razón cajoneros, que bien sería sinónimo de “creador”.

En cuanto al zapateo, en especial en la *Danza de negritos* de Chíncha, está definido por Chalena Vásquez (1982, p. 78) como un “instrumento de percusión, dada la importancia que tiene dentro del fenómeno sonoro”, cuyos pasos básicos o “pasadas” se combinan siguiendo el compás de un violín. Según cuenta Caitro Soto (1995, p. 50), se puede distinguir hasta tres tipos: 1) el zapateo de chacra, descalzo, con pie plano y sobre la tierra, que solía hacerse en las haciendas; 2) el zapateo con zapato en la iglesia para la Navidad y la danza de los negritos, acompañado por el violín macho; y 3) el zapateo para el espectáculo, realizado en el teatro, en el que se prefiere la “punta y el taco, con redobles que no usan todo el pie”.

En cualquier caso, el zapateo es sobre todo una competencia y por tanto adquiere mayor sentido en el contrapunto entre bailarines. Como bien explica Caitro Soto (1995, p. 50), “Siempre hay un rival y uno tiene que superar [...] En su turno el zapateador es libre y siempre zapatea en contrapunto. Cada uno hace su figura, uno por uno, y siempre tiene que hacerla mejor que el anterior. El zapateo tiene sus amarres. Como comienza, así tiene que terminar”.

Me parece necesario puntualizar que el informante recuerda además dos décimas populares: “Apuesto hasta mi pellejo a la pata de mi tío”⁵⁶ y “Anoche jugué y perdí, lo mismo será mañana”. Respecto a la primera, Soto apenas menciona el primer verso de la glosa; pero, se sabe que una versión completa ha sido recopilada: 1) en *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay* (1974), en el que la glosa va como sigue:

⁵⁶ Esta décima ha sido grabada en varias ocasiones: 1) En un diálogo negroide a cargo de dos recitadores de La Cuadrilla Morena de Juan Criado, en el LP *Festejo*; por lo menos, se alude a dos estrofas con ciertas alteraciones. 2) Como parte de un zapateo criollo en *Con Victoria y Gente Morena*; es recitada parcialmente, solo la primera y última estrofa, por Nicomedes Santa Cruz e intervienen los hermanos Abelardo y Oswaldo Vásquez, quienes modifican el verso por “desde Lima a Chancayllo”. 3) En la canción “El negro Pepián”, interpretada por Arturo “Zambo” Caverro (1940-2009), como parte intermedia, en la que se conserva la glosa y la primera estrofa, modificada ligeramente en dos versos.

“Apuesto hasta mi pellejo / a las patas de mi tío, / zapateador más completo / desde Boza a Chancayllo” (p. 50); de este modo, la intertextualidad entre el testimonio de Caitro Soto y el de Erasmo Muñoz (1895-1966) es de más evidente⁵⁷. 2) en los libros *Décimas* (1960) y *Décimas y poemas. Antología* (1971a) de Nicomedes Santa Cruz (1925-1992); la primera versión aparece en un español estándar, mientras que en la segunda edición de *Décimas* (1966) y posteriores publicaciones se intenta reproducir una variante lingüística cultural, el habla del negro costeño.

En cuanto a la segunda décima, Caitro Soto (1995, p. 50) apenas cita la glosa, que es como sigue: “Anoche jugue y perdí, / lo mismo será mañana; / para jugar y perder, / machete, estate en tu vaina”. He de anotar que Nicomedes Santa Cruz, en su libro *La décima en el Perú* (1982), incluye una décima completa con esta glosa, recitada por Carlos Vásquez Aparicio (1891-1954). Interesa detenerse en esta otra versión, a saber: “Anoche jugué y perdí, / y esta mañana a las siete, / para jugar y perder, / ¡Tate en tu vaina, machete!...!” (p. 231). Esto es, partiendo de una glosa anónima, Vásquez Aparicio ofrece una variante.

Como se sabe, la copla y la décima son expresiones poéticas itinerantes, es decir poseen una gran tradición y difusión tanto en la península hispánica como en Latinoamérica. No ha de ser extraño que una misma glosa haya dado pie a la creación poética de una, dos o más décimas. O que se trate de una glosa con diversas variantes, que es lo que al parecer sucede en este caso en particular.

Así Vásquez procedente de Chancay y Soto, de Cañete, coinciden en la capital. Esto dio paso al intercambio y el enriquecimiento cultural de ambos. Además, comparativamente la glosa en análisis, dos de cuatro versos se mantienen inalterados,

⁵⁷ Esta décima ya ha sido motivo del análisis semiótico en un anterior trabajo. Ver Carazas (2011a).

el primero y el tercero; mientras que el segundo posee ligeras diferencias y el cuarto verso se ha cambiado el orden sintáctico.

En tercer lugar, el testimonio de Caitro Soto (1995) adquiere un tono distinto cuando se trata de la ciudad. Los hechos relatados se sitúan después de 1948. Es la etapa en el que “la vida era bien dura” (p. 47). Huérfano de padre, abandona la escuela y se incorpora a la vida laboral a los catorce años de edad. Así realiza oficios diversos: contrabandista de carne, chofer de ómnibus, obrero de construcción civil, estibador en el puerto, aprendiz de boxeador, mecánico y vendedor de autos, taxista, etc.

Asimismo, es una etapa también de aprendizaje y perfeccionamiento: actúa; canta festejos, pregones, aguanieves; zapatea; toca la tumba, la guitarra y el cajón. Participa de la bohemia criolla en Barrios Altos y en el “Callejón del Buque” en La Victoria. Entre los dieciocho y veintidós años se dedica con más ahínco a su carrera profesional como artista, y progresivamente participa en “Pancho Fierro”, “Gente Morena”, “Los Hermanos Soto”, “Perú Negro”, e incluso logra con los años el prestigio internacional al lado de Chabuca Granda.

2. MEMORIA Y CANCIÓN EN EL TESTIMONIO DE CAITRO SOTO

Antes de continuar me voy a detener en el tema de la memoria. La socióloga Elizabeth Jelin (2002, p. 18) ha planteado que existen cuatro ejes que es necesario considerar en el estudio de la memoria. El primero corresponde al sujeto que recuerda y olvida; el segundo está dado por el contenido del recuerdo y el olvido; el tercero está relacionado con el tiempo y el modo en que se recuerda; y, por último, el cuarto tiene que ver con el carácter expresivo o performativo. Esto nos lleva a reflexionar que el testimonio puede ser considerado como una “construcción de memorias” (p. 96). Entiéndase bien, abarca a su vez una multiplicidad de voces y también silencios.

Volviendo al testimonio de Caitro Soto, considero que él como representante de una colectividad expresa la riqueza del lenguaje popular de la costa y, sobre todo, es el depositario de la herencia cultural y musical del afroperuano. Estos dos aspectos son de suma importancia para entender el valor que adquiere este texto en particular. En los siguientes párrafos voy a dedicarme a desarrollar ambos tópicos.

El primer aspecto que llama la atención en el testimonio de Caitro Soto (1995) es la presencia de lo que él llama repetidamente “la música negra”. En realidad, el informante alude a danzas y géneros musicales y literarios diversos. Ya antes he nombrado algunos pero recién voy a referirme a ellos detenidamente en este apartado.

Pero, ¿a qué nos referimos cuando decimos formas y géneros musicales y literarios afroperuanos con exactitud? Para responder esta pregunta será indispensable tomar en cuenta que la literatura afroperuana se caracteriza por ser heterogénea, sincrética y transcultural. Se manifiesta en dos sistemas: el escrito y el oral. El segundo sistema corresponde al de la tradición oral y musical y está caracterizado por lo festivo, lo irónico, lo popular y lo rítmico. Este *corpus* estaría conformado por los pregones, la cumanana⁵⁸, la décima, la saña⁵⁹, los cantos de cuna, etc.

Considerando el repertorio musical de Caitro Soto presente en su testimonio, se observa que en total son doce canciones, a saber: seis son de autoría o adaptaciones del autor (“A saca’ camote con el pie” (landó), “Yo tengo dos papás”

⁵⁸ Es un género literario musical. Consta de cuartetos octosílabos en los que riman el segundo verso con el cuarto, quedan libres el primero y el tercero. Es difundido en Lambayeque, Piura y Tumbes. Uno de sus exponentes de mayor prestigio es Fernando Barranzuela de Yapatera-Piura, entre otros. La cumanana ha sido estudiada por Nicomedes Santa Cruz (1972b), Luis Rocca (1985 y 2010) y Carlos Espinoza León (2007).

⁵⁹ Según Mejía Baca (1938c), fue un canto profano-religioso. Coincide en el nombre con el pueblo del norte, en Lambayeque, donde se sigue difundiendo. Es interpretada por solista y coro, acompañada tradicionalmente por el checo o calabazo. Consta de tres partes: la glosa, el dulce y la fuga. Una versión popular fue recogida por Nicomedes Santa Cruz en su disco *Cumanana*. El tema de la saña ha sido ampliamente estudiada por Luis Rocca (1985 y 2010).

(festejo), “Curruñao” (festejo), “Canto a Cañete” (festejo), “Toro mata” (landó con fuga) y “Quema tú” (alcatraz)); una es una adaptación (“Negrito de Angola” (lamento)); otra es una recopilación (“Una negra y un negro” (festejo)); tres corresponden a otros compositores e intérpretes (“Pobre negrito” de Lucila Campos, “Zamba malató” (landó) de Nicomedes Santa Cruz, “Krye y Gloria” (triste⁶⁰ con fuga de tondero⁶¹) de Chabuca Granda); y una es un vals popular (“La andarita”)⁶².

Para el profesor Robert Hodge (1999), la canción es un sistema de signos que representa un género específico, que más que individual pertenece a toda una cultura. Puede que su significado sea individual pero los códigos que transmiten son sociales. Es por esta razón que en este apartado voy a revisar el repertorio de Caitro Soto, en especial las canciones que se inscriben en los géneros festejo, alcatraz y landó.

Para empezar, el festejo es uno de los géneros musicales y dancísticos más representativo de la cultura afroperuana. Habría que considerar tanto el baile como la canción, cuya temática suele remitir a la esclavitud o al asunto erótico-festivo. Según Tompkins (2011, p. 123), en una comunicación personal, Augusto Áscuez (1892-1985) señala que la pareja realizaba movimientos de cintura para abajo durante el baile. Existe mucha controversia y opiniones contrarias sobre su origen. Por ejemplo,

⁶⁰ Según Mejía Baca (1938b), el triste es un producto híbrido, un canto amoroso y melancólico de la costa norte. Nicomedes Santa Cruz (1972c) considera al triste como un género folklórico eminentemente lírico-musical, cantado por hombres o mujeres. Posteriormente, gracias a la radio y la grabación comercial, en Lima, se ha acostumbrado a grabar el tondero precedido de un triste.

⁶¹ Es un baile de pareja del norte del país. Según Mejía Baca (1938a), es una forma de manifestación popular que desborda sensualismo y picardía. Nicomedes Santa Cruz propuso sin demostrarlo que se originaba en la saña y que a su vez del lundú angoleño. Tompkins (2011) explica que se trata de forma musical ternaria y consiste en la glosa o tonalidad menor, el dulce o canto en el relativo mayor y la fuga que cierra para regresar al menor original. Varios autores, entre ellos Chalena Vásquez (1996), coinciden en que es una expresión afroperuana. Para mayor información, revisar el libro de Quillama (1990).

⁶² “El canto a Luis Pardo” (La Andarita), según Nicomedes Santa Cruz (1982), es un poema compuesto en décimas, que apareció en el semanario *La Integridad*, fundado y dirigido por Abelardo Gamarra, en 1909. Más tarde, Juan Arredondo compuso la música en tiempo de vals y desde entonces se cantan las estrofas I, V, IX y XI, preferentemente. Ha reaparecido la versión completa en el libro *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño* (2009), de José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano. La versión de Caitro Soto, pese a conservar las cuatro estrofas del vals, se canta con algunas alteraciones.

Nicomedes Santa Cruz (1964c) opina que la coreografía original del festejo se desconoce y que este nació en Lima hacia el siglo XVII.

En realidad, su repopularización en el siglo XX, se debe a Porfirio Vásquez (1902-1971) quien combinó pasos del Son de los diablos y la resbalosa, y le dio forma a la coreografía hacia 1949. Con el paso de los años se recuperaron algunos festejos como “Taita guaranguito”, “Congorico”, “Que se quema el sango”, etc. El investigador William Tompkins (2011, pp. 123-124) apunta que “el texto no sigue una forma poética pre-establecida. El esquema de las rimas y la estructura son variables. También se encuentra con frecuencia el verso libre [...] un festejo completo suele tener uno o más estribillos y algún tipo de coro que suele tomar la forma de una fuga”.

En el caso de Caitro Soto (1995) se observa la inclusión de cuatro festejos, uno de ellos recopilado. Para este análisis, he elegido solo dos. “Yo tengo dos papás” es un texto muy breve, cuenta apenas con tres estrofas que se van repitiendo. El informante explica que se trata de la historia de “una negra tramposa que tenía a su marido y tenía a su amante” (p. 75). Al llegar el esposo se calentaba la comida en el fogón mientras que el otro, el referido amante, se escondía en una canasta de caña tejida. Uno de los hijos repetía con razón un estribillo entre irónico y pícaro. Los hechos están situados, de acuerdo a la anécdota, en Cañete. Como se aprecia a continuación:

Yo tengo dos papas, (bis)
 uno que ‘tá en la canasta
 y otro que ‘tá en el fogón (bis)

Cuchuchu, cara de perro, (bis)
 los frejoles que ‘tán guardando
 desde ayer
 borico los va a comer (bis)

Y dijo
 pan con ságuche,
 lo mismo ‘tá bueno... (bis)

(p. 74).

Es curioso pero este relato, que es musicalizado, pertenece, en realidad, a la tradición oral afrocosteña. Así encontramos una versión más elaborada y con un final distinto en el “Ángel de la pichona”, que aparece en *Cuatro cuentos eróticos de Acarí* (2004), de Gregorio Martínez (1942-2017). El propio escritor, nacido en Coyungo muy próximo a Nazca, revela que las historias que contiene el libro fueron relatadas por familiares de Acarí, localidad ubicada más al sur, en la provincia de Arequipa.

“Canto a Cañete” es un festejo dedicado a la localidad de origen del informante, y constituye una reafirmación de la identidad étnica y cultural. Como bien comenta Caitro Soto (1995), se trata de una canción compuesta en 1972, y que sea ha hecho muy popular. ¿Por qué? Una lectura atenta de la letra demuestra que su contenido valora el trabajo en el campo en épocas de la hacienda y las manifestaciones musicales como el baile de negritos y el zapateo, característicos de los cañetanos en general y del afroperuano en particular. Veamos:

Canto a Cañete, esta tierra sin igual
que está a unos metros de la hacienda Cutucá, (bis)
donde los negros muy tempranito
agarran lampa pa' trabajar

Yo sí soy cañetano... cañetano, señor
hijo de Benedicta... Benedicta, señor
“Caitro” es el que les canta... les canta con amor
cañetamos, escuchen... escuchen, sí, señor

Cuando en Cañete celebran la Navidad
y los negritos salen pronto a zapateá,
cuando termina la misa de gallo
es alegría y felicidad (bis)

Yo te canto, Cañete... Cañete, sí señor
qué dice Ángel Donaire... Donaire, sí, señor,
junto con Ufo Manso... Ufo Manso, sí, señor,
hijo de cañetanos... cañetanos, señor;
de San Luis de Cañete... Cañete, sí, señor,
y me voy a Cañete... Cañete, sí, señor
y me quedo en Cañete... Cañete, sí, señor
que viva Cañete... Cañete, sí, señor
(p. 78).

En este apartado quiero recordar a Tzvetan Todorov (2000, p. 51) quien afirma que “la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual [...] sino también de la identidad colectiva”. En el caso de la canción citada más arriba, se trata de una voz individual, ese “Yo sí soy cañetano” que apela a un colectivo, a los “cañetanos, escuchen” y su pasado histórico en común. Al final de la canción, esta misma voz solitaria exige la intervención de los oyentes, los cuales se suman al coro para el cierre. El adverbio afirmativo contribuye enormemente a lograr la unión de todos los interlocutores por medio del canto y la música.

Por un lado, el alcatraz⁶³ es también una danza erótica-festiva que pertenece al género festejo. Como explica Chalena Vásquez (1996, p. 66), “el hombre y la mujer llevan en la parte posterior de la cintura un pedazo de papel o algo parecido; el hombre con una vela encendida intenta prender el ‘cucurucho’ mientras la mujer baila, moviendo las caderas”. Por tanto, tiene mucho de juego y erotismo. Según Caitro Soto (1995, p. 83), se trataría de “un baile de origen sexual”.

La versión que alcanza el informante, “Quema tú”, se remite al pasado de esclavitud y a un presente en el que este “ritmo” ha traspasado las barreras sociales y raciales, hoy es bailado por “blancos y negros” (p. 82). Lo cual es bastante aleccionador, ya que el baile de “los negros esclavos” ha sido asimilado por otras etnias. El pasado queda representado como el tiempo de la distinción de jerarquías sociales y el trabajo forzado; en cambio, el presente queda signado ilusoriamente por la unión, a través de la música, ya que esta puede ser transgresora y democratizadora. Esto se puede apreciar en el siguiente texto:

⁶³ Manuel Acosta Ojeda (2009e) sostiene que el nombre alude peyorativamente al movimiento de las caderas de la negra, lo que recuerda al ave marina. Existen dos canciones muy populares en nuestro medio, la de Caitro Soto y “Préndeme la vela” (1960) de Abelardo Vásquez (1929-2000). El alcatraz ha sido estudiado por Pinilla (1980), Tompkins (2011) y Velarde (2013).

Cuando los negros esclavos
se ponían a bailar
este ritmo muy sabroso
que se llama el alcatraz

Quema tú, que no quemarás,
quema el alcatraz

Qué dulzura en la cintura
tiene la negra Pilar,
qué lisura en la cadera
pa' bailar el alcatraz

Quema tú, que no quemarás,
quema el alcatraz

Este ritmo bien sabroso
que todos bailamos ya
lo bailan blancos y negros
al compás del alcatraz

Quema tú, que no quemarás,
quema el alcatraz

(p. 82).

Por otro lado, el landó⁶⁴ es un género bastante controversial, dado que los investigadores tienen opiniones diversas sobre su origen, etimología del vocablo e influencias posibles. Por ejemplo, Nicomedes Santa Cruz (1967) insiste en que es de herencia africana, pues su procedencia se derivaría de cierta danza llamada lundú. Lo cierto es que el primer landó que llega a ser popular en el siglo XX, “Zamba malató”⁶⁵, es grabado por N. Santa Cruz y su grupo Cumanana en 1964.

Para el etnomusicólogo Tompkins (2011, p. 146), quien compara varios landós, afirma que “la canción empieza con un prelude instrumental, y un interludio instrumental puede dividir algunas secciones. La forma melódica generalmente consiste en dos o tres secciones organizadas en una forma estrófica general [...] El

⁶⁴ Según Heidi Carolyn Feldman (2009), existen dos landós históricos: a) el de la familia Santa Cruz, y b) el de Perú Negro, tomado de Tompkins. La innovación es posterior y está a cargo de Chabuca Granda; el arreglo musical de la guitarra es de Félix Casaverde (1947-2011) y del cajón de Caitro Soto.

⁶⁵ Según Octavio Santa Cruz (1996), la versión conservada gracias a la tradición familiar es reconstruida y cantada por el propio Nicomedes; la coreografía es de Victoria Santa Cruz (1922-2014) y el acompañamiento de guitarra es de Vicente Vásquez Díaz (1923-1988).

texto no se adhiere a ninguna forma poética en particular y las repeticiones del mismo siguen las de la melodía”. Efectivamente, si atendemos a la letra, esta consta de un verso repetitivo: “sama malató, landó, sama malató”, por lo menos en las versiones recogidas de Tompkins, la más antigua cantada por Augusto Áscuez en 1975⁶⁶.

Una de las canciones populares de landó es “Toro mata”, cuyas versiones han sido recopiladas en Cañete y en Chincha, principalmente. He ahí la contribución del mismo Caitro Soto (1995) quien hizo los arreglos y la cantó, para luego ser popularizada por el grupo Perú Negro. Veamos a continuación su versión:

Toro mata y... toro mata,
toro mata, rumbambero,
ay, toro mata

La color no le permite
hace el quite a Pititi,
ay, toro mata, toro, torito

Toro viejo se murió,
mañana comemos caine,
ay, toro mata

Toro mata y... toro mata,
toro mata, rumbambero,
ay, toro mata

Ay, Lapondé, pondé, pondé
ay, Lapondé, é, é

Este negro no es de aquí,
caracra, cra, cra, cra;
este negro es de Acarí
caracra, cra, cra, cra

Hay que matar a este negro
¿quién trajo este negro aquí?
caracra, cra, cra, cra

Ay, Lapondé, pondé, pondé
ay, lapondé, é, é

(p. 80).

⁶⁶ Habría que agregar que el propio Augusto Áscuez, opina que el landó no existió como género; era apenas unos versos de un festejo. Ver Pimentel (1982b).

Para J. C. Cooper (2002), el toro se relaciona con el principio masculino de la naturaleza; es una criatura solar y representa la fuerza renaciente de la primavera. Por tanto, es un símbolo de la virilidad y la fecundidad. Su bramido se identifica con el trueno, la lluvia y la fertilidad. Como es sabido, el toro es un animal que ha ingresado en el imaginario de la Humanidad y ha sido adorado como una divinidad tanto en Oriente (p. e.: Apis en el Antiguo Egipto) como en Occidente (v.g.: el Minotauro en Creta) desde tiempos remotos.

Ahora bien, la presencia del toro en el mundo andino ha sido investigada desde las ciencias sociales, el folklore y la crítica de arte⁶⁷. En cuanto a la imagen del toro en el contexto afroperuano, esta ha influenciado la literatura (como sucede con la obra de Manuel A. Segura, Ricardo Palma, Abelardo Gamarra, Gregorio Martínez y Lucía Charún-Illescas) y la pintura (principalmente, Francisco Fierro quien ha sabido retratar la presencia del negro en la corrida de toros en el s. XIX); sin embargo, aún no se han producido estudios críticos más serios⁶⁸.

Respecto al “Toro-mata”, Fernando Romero (1988, pp. 263-264) sugiere que esta danza-canción “sea una supervivencia tradicional afronegra” relacionada con “manifestaciones religiosas o folclóricas que proceden tanto de la región noroccidental como de la sudoccidental del África”. En cambio, Tompkins (2011) recopiló cinco versiones populares modernas del toro-mata⁶⁹ y le dedica un capítulo completo de su tesis, pero considera que falta más información sobre el toro-mata tradicional original que se remonta al s. XIX.

⁶⁷ Ver Tomoeda (2013), entre otros.

⁶⁸ Vale la pena recordar al destacado torero Ángel Valdez (1838-1911). Ver Gregorio Martínez (1982b).

⁶⁹ Las versiones del Toro-Mata corresponden a: 1) Manuel Quintana; 2) Carlos y Orlando Soto (Chancay); 3) Augusto Áscuez; 4) Bernardita Rivadeneira Rivera (San Vicente de Cañete); y 5) Francisco Farfán Gallardo-Jesús Cartagena y Víctor Peña Castillo (El Guayabo-Chincha). Es decir, estas fueron recopiladas, principalmente, en los departamentos de Lima e Ica en la década del setenta.

Por otra parte, en el testimonio en análisis, se hace un comentario extenso respecto a esta relevante canción. Su origen está basado en la tradición oral familiar, como dice Caitro Soto (1995, p. 81), “El ‘Toro mata’ viene de lo que me contaba mi abuela, mi bisabuela. La canción la armé y la hice yo con cosas que me narraban mis ancestros”. Esta misma afirmación se repite varios años atrás cuando Tompkins (2011, p. 283) recoge de los hermanos Carlos y Orlando Soto una versión musical muy similar del Toro mata en la década del setenta.

Observando con detenimiento el contenido de la canción y el comentario personal del informante, propongo que la canción tiene hasta tres ejes temáticos. El primero está dado por la corrida de toros y la presencia de un torero de tez negra, a quien “la color no le permite hacer el quite” (Soto, 1995, p. 80), es decir, no lograba concluir su faena y era desvalorado frente a otros. Este fragmento nos remite a un pasado de discriminación y de tradición taurina⁷⁰.

El segundo tema, en que aparece “Toro viejo se murió, mañana comemos caine” (p. 80), alude a la situación de extrema pobreza del negro, para quien estaba negada la carne de vacuno por su elevado costo pero esta vez tiene la oportunidad casi celebratoria de darse un festín. Históricamente, desde la Colonia, las partes de la res que los españoles, y después los criollos, descartaban eran comestibles para otros, lo que implementó una cocina afroperuana creativa y deliciosa⁷¹.

El tercer tema está en relación con lo relatado por el informante sobre “un negro que se había venido de Acarí [...] Él no se había enterado de la libertad. Se había escondido entre las cañas comiendo fruta y lo que encontraba para alimentarse, y fue para el valle de Cañete. Y hambriento fue a Lapondé, y por la marca de su

⁷⁰ Al parecer Caitro Soto altera la versión original y le agrega el nombre de Eusebio “Pititi” Sirio (1951-2001), ex cajonero y bailarín de Perú Negro. Ver Andrade (1997).

⁷¹ Se puede mencionar, a grosso modo, platos como el cau cau o mondongo, la chanfainita, los anticuchos, etc. Ver Rosario Olivas Weston (1996), (1998) y (1999).

cuerpo se dieron cuenta que no era de allí” (Soto, 1995, p. 81). Esta historia puede que se remita al siglo XIX, cuando todavía se marcaba el cuerpo del esclavo con la carimba (o instrumento de hierro caliente). Curiosamente ha sido conservada de generación en generación, hasta llegar a la familia Soto; de ahí su apreciable valor histórico y cultural. El pasado traumático queda registrado por la memoria oral para luego mantenerse asombrosamente vigente a través del canto y la música.

Asimismo, Caitro Soto consigna en su repertorio la canción “A saca’ camote con el pie” en ritmo de landó⁷². No hay duda que se emparenta con el festejo más antiguo que se conoce en el país, del cual se conserva el verso “Molino, molero, molino solo ‘standando”. Este fue recopilado por José Durand de Bartola Sancho Dávila (1882-1967), sobrina de la ex esclava Juana Irujo de quien la aprendió⁷³.

Ya hemos visto que el informante tiene como referente siempre la tradición familiar. La versión⁷⁴ modernizada de Caitro Soto (1995) es como sigue:

A sacá’ camote con el pie,
a sacá’ camote con el pie

María del Carmen taba’ buena,
de repente hocico ya quemó;
molino, molino, molinar
molino sólo ta’ andando

A sacá’ camote con el pie,
a sacá’ camote con el pie

Andá uté, negro Fraicico, que allá ‘tá capitulero;
luego que empuña la plata
y el papelito afrojá’
irá uté’ derecho

⁷² Según Tompkins (2011), esta fue descubierta, en la zona de Chíncha y Cañete, por Ronaldo Campos de la Colina (1927-2001), cajoneador, bailarín y ex director de Perú Negro.

⁷³ Bartola Sancho Dávila fue una reconocida bailarina en las fiestas criollas de las Pampas de Amancaes. Ganó el concurso de baile de 1927, 1934 y 1939, por lo que es recordada como la “Reina de la Marinera”. Ver Áscuez (1983). Para mayor información revisar la biografía preparada por Rocca (2018).

⁷⁴ Comparativamente, la versión cantada de Lucila Campos (1938-) viene acompañada por un coro de voces e instrumentos como la guitarra, el cajón, la tumba, el bongó y la quijada.

a otra parroquia a votá'

Quebranta boriquita
boriquita quebranta

Que remonio de borica,
que no quiere caminá'

A sacá' camote con el pie,
A sacá' camote con el pie

(p. 70).

Esta canción está compuesta por una suma de hechos que ocurren a diferentes personajes, a manera de un collage. El referente aludido es la vida en el campo y el tiempo no es otro que el de la hacienda. Como explica Caitro Soto (1995, p. 71), "antes se molía a pulso la caña en el trapiche" y un buen día el molino se moderniza con un motor, por eso la canción expresa además la sorpresa del interlocutor porque el "molino solo 'tá andando" (p. 70).

La estrofa central más bien expresa la circunstancia de las elecciones en el que Fraicico⁷⁵ se le dificulta su votación y debe movilizarse a otro lugar. El estribillo recuerda que en otro tiempo se trabajaba la tierra descalzo y, por tanto, al prepararse el camote en la fogata se retiraba caliente con ayuda del pie. Al menos es lo que explica con detalle Caitro Soto, y lo mismo refirió el músico Orlando "Lalo" Izquierdo (1950-) en una conversación personal.

El segundo aspecto que llama la atención en el testimonio de Caitro Soto (1995) es que algunas de sus canciones intentan reproducir el habla del afroperuano, como por ejemplo: "Pobre negrito" (p. 61), "Zamba malató" (p. 64), "A saca' camote con el pie" (p. 70), "Yo tengo dos papás" (p. 74), "Curruñao" (p. 76), "Canto a Cañete"

⁷⁵ Este es el nombre común que alude al negro como personaje en la literatura peruana, como puede apreciarse en los cuentos de Nicomedes Santa Cruz, Antonio Gálvez Ronceros, Cronwell Jara y Gregorio Martínez. En la tradición oral y musical afroperuana es conocida la llamada de fuga: "Fraicico, bota frifró / que son comé veranique" o, mejor dicho, "Francisco, bota los frejoles que vamos a comer venado".

(p. 78) y “Toro mata” (p. 80). Es decir, de doce canciones del repertorio musical, siete presentan un registro que se vale del alfabeto ortográfico para representar los procesos fonéticos del habla de los pobladores de la etnia afroperuana. Asimismo, esto se percibe en algunos fragmentos de canciones que aparecen en el presente testimonio.

María del Carmen Cuba (1999, p. 25) explica que “la escritura fonética (a diferencia de la escritura normativa) puede reflejar de manera más fiel el habla de los pobladores”. Cabe agregar que, según la lingüista, no hay características exclusivas de la etnia negra, pues estas se encuentran amalgamadas con otros rasgos del habla popular en general y del habla popular de la costa así como rasgos de poblaciones indígenas en el aspecto fonético o léxico. Ya con anterioridad, Fernando Romero (1987) ha demostrado que el negro que llegó al Perú, pasó por un proceso de transculturación lingüística, pues estuvo bajo la influencia de lenguas como el castellano, el quechua, entre otras.

En el análisis de estas canciones de Caitro Soto (1995), es posible observar algunos fenómenos fonéticos, los que voy a reunir básicamente en tres grupos. En primer lugar, fenómenos del habla popular, en general, por ejemplo: a) *que ‘tá en la canasta* (p. 74) ‘está’, *molino solo ‘ta andando* (p. 70) ‘estaba’, *lo mismo ‘ta bueno* (p. p. 74) ‘está’; *que ‘tan guardando* (p. 74) ‘están’; b) *pa’ bailar el alcatraz* (p. 82) ‘para bailar’, *po’ cochino* (p. 76) ‘por cochino’; *lampa pa’ trabaja* (p. 78) ‘para trabajar’, *una negra pa’ vivir* (p. 55) ‘para vivir’.

En segundo lugar, fenómenos del habla popular de la costa que comparte la etnia negra, como por ejemplo: a) elisión de /s/ al final de la sílaba o de palabra, como: *te comite a mi curruñao* (p. 76) ‘comiste’, *lo ha visto uté* (p. 76) ‘usted’; b) elisión de /r/ de la sílaba o de palabra, tal como: *los negritos salen pronto a zapateá* (p. 78)

‘zapatear’, *agarran lampa pa trabajá* (p. 78) ‘trabajar’, *a sacá camote* (p. 70) ‘a sacar’, *a votá* (p. 70) ‘votar’; c) uso de /r/ por /l/, como: *y el papelito afrojá* (p. 70) ‘aflojar’.

En tercer lugar, fenómenos fonéticos exclusivos del habla de los negros y del grupo étnico cañetano, a saber: a) uso de /r/ por /rr/, como en: *quebranta borriquita* (p. 70) ‘borriquita’, *a otra parroquia* (p. 70) ‘parroquia’; b) elisión de /d/ en la última sílaba, delante de vocal y elisión silábica, como: *que pronto se lo ha llevao* (p. 76) ‘llevado’, *irá uté derechito* (p. 70) ‘usted’; c) reforzamiento de vocal acentuada, tal como: *mañana comemos caine* (p. 80) ‘carne’, *tu dedo goido* (p. 76) ‘gordo’; d) uso de /r/ por /d/ y viceversa, como: *que remonio* (p. 70) ‘demonio’.

Me ha parecido necesario detenerme en este tema poco conocido en nuestro contexto. Salvo el encomiable estudio de Fernando Romero (1987), que explica la transculturación lingüística del negro africano en el continente americano y el lenguaje que desarrolló en la costa peruana, así como los trabajos de María del Carmen Cuba (1996) y (1999), sobre el habla del negro de la costa sur en Chincha; los estudios etnolingüísticos en el Perú, no han demostrado mayor interés en este campo de investigación recientemente. Por lo tanto, hay un vacío que bien merece ser atendido en un futuro inmediato.

Para terminar, la canción y la música afroperuanas han sido compuestas recurriendo a la tradición oral y popular de las diferentes comunidades, en un esfuerzo por recopilar, recuperar y mantener viva la memoria del pasado, tan doloroso como la esclavitud y la diáspora africana durante la Colonia o tan difícil en la hacienda algodонера o cañavelera en tiempos republicanos, así como la realidad de extrema pobreza y discriminación en época más contemporánea.

El profesor Hodge (1999, pp. 163-164), afirma que la canción como “una forma multisemiótica, en la que la letra, la música y la interpretación tienen su propio significado potencial, con la posibilidad de transmitir contenidos ideológicos que

normalmente tiene mayor importancia que el significado verbal aparente”. Considero que la canción afroperuana es tanto la expresión de una cultura como de una ideología, una manera de pensar y percibir el mundo, y habría que agregar, que esta propicia la reafirmación de una identidad.

El filósofo y sociólogo Zygmunt Bauman (2010, p. 40) ha dicho que “la identidad se nos revela sólo como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas de alternativas y luego luchar por ellas para protegerlas después con una lucha aún más encarnizada”. Creo que el testimonio afroperuano contribuye enorme y significativamente en la reafirmación de la identidad cultural, ya no solo de un individuo sino la de una colectividad. Ese es el aporte y el valor que revela la lectura del testimonio personal de Caitro Soto y, más, al oír sus canciones. Y si se trata de una lucha, en términos de Bauman, opino que su voz, testimonio y música se opone a aquellos que pretenden desvalorar lo afroperuano.

CAPÍTULO V

HISTORIA DE YAPATERA (2007)⁷⁶

En este capítulo se realiza el análisis del libro *Historia de Yapatera*, de Fernando Barranzuela. Interesa describir la historia de una comunidad afroperuana en Piura, así como analizar la cumana que es definida como una canción de competencia.

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

En cambio, otras comunidades afroperuanas no tuvieron esa ventaja estratégica, pues se ubican a cientos de kilómetros distantes de Lima. Esto ocurre con Yapatera, a cinco kilómetros de Chulucanas, en el departamento de Piura. Se trata de un poblado menor en la zona rural, durante mucho tiempo sumido en la marginación y negado al desarrollo, a pesar de la laboriosidad de sus pobladores y su riqueza cultural. Sin embargo, irónicamente, se ha convertido en un foco de interés para los

⁷⁶ Se publicó como artículo en la revista *D'Palenque 2*. Ver Carazas (2017a).

investigadores sociales, en especial del extranjero, ya que en dicha localidad se concentra una población masiva de afroperuanos. Esto es, incluso más abundante que El Carmen y San Luis de Cañete, distritos cuya población ha variado étnicamente debido a la migración de la sierra a la costa. Como resultado de este fenómeno social, ya es posible observar un sincretismo cultural afroandino bastante enriquecedor en el lugar hoy en día, que merece estudiarse con más detenimiento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1. DON FERNANDO BARRANZUELA Y LA HISTORIA ORAL DE UNA COMUNIDAD AFROPERUANA

Para empezar, Yapatera es una localidad que alberga cerca de 4 000 habitantes en su centro poblado y a más de 12 000 habitantes en la totalidad de su jurisdicción. En el pasado estaba regido por el sistema de haciendas y la producción cañavelera, hoy la actividad agrícola está privilegiada por la economía del mango, entre otros. Culturalmente, destaca por la tradición del baile del tondero y la cumanana, expresión poética muy popular en el norte.

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

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

Por último, el tercero es el propio Fernando Barranzuela Zevallos. Como él mismo se califica, se trata de “un investigador campesino” que ha recogido las diferentes versiones de sus ancestros para compartir la historia del “pueblo negro de Yapatera” (Barranzuela, 2007, p. 24). Es interesante anotar que se trata de un anciano que supera los 80 años de edad en la actualidad, quien apenas cursó la primaria y, sin embargo, es un destacado coplero y decimista. De este modo *Historia de Yapatera* (2007) se constituye entonces en un valioso logro, ya que recoge el testimonio de los pobladores más antiguos de la localidad y, al mismo tiempo, apela a fuentes escritas las mismas que son anexadas al final del libro, para informar a los jóvenes yapateranos y al lector más curioso.

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

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

decir, el sujeto subalterno ahora cuestiona la historiografía social y las instituciones que lo marginan.

En segundo lugar, el testimonio tiene un carácter metonímico, esto es, por medio de la voz y la experiencia del narrador se reivindica y se logra la representación de todo un grupo social. En *Historia de Yapatera* se percibe la inclusión de una voz en primera persona que anuncia tempranamente que “Yo también soy tataranieto, bisnieto y nieto de esclavos (...) solo quiero hablar con versiones recogidas de mis ancestros porque solo me quiero referir al pueblo negro de Yapatera al hablar con los moradores más antiguos de este pueblo” (Barranzuela, 2007, pp. 23-24). Lo que viene a continuación es la enumeración de las personas con las que Barranzuela se entrevistó, siete ancianos: dos mujeres y cinco varones.

En especial, destaca la extensa conversación, en 1961, que tuvo con Víctor León Cornejo, un cumananero que afirmaba tener 124 años, quien se convierte en su principal fuente oral. Incluso se reproduce parcialmente dicho encuentro en el que el anciano explica que: “Hace aproximadamente 80 años atrás, un día conversé con mi taita, le pregunté cómo había sido la vida de sus antepasados y me dijo que su tatarabuelo le había contado a su bisabuelo, y su abuelo a su taita que en el año 1555 ya se conocía que habitaban los indígenas, hasta que uno blancos venidos de España se apropiaron de todos los campos del Alto Piura” (Barranzuela, 2007, p. 24). Lo que se aprecia aquí es que el informante apela a su tradición oral familiar y actualiza la memoria histórica para dar cuenta de la historia de su colectividad.

El resultado es un texto en el que se fusionan y confunden dos voces narrativas en primera persona: a) la de don Fernando-narrador que cuenta los hechos que él mismo experimentó en un pasado más reciente e incluso inmediato; y b) la de Víctor León Cornejo, convertido en un segundo narrador, que relata los hechos de un pasado

más lejano y lo acontecido en tiempos de la hacienda. Para ambas narraciones se ha preferido el uso de las comillas.

Además, tampoco se debe olvidar que se incluyen además las versiones de los otros informantes o, mejor dicho, son vueltas a contar para completar aspectos de la historia de la comunidad. Es común el uso de expresiones como “me decía” o “me contó”. Por eso, se trata de un testimonio polifónico, porque a la voz del narrador principal se le suman las de los otros informantes. En muchas ocasiones el “Yo” individual se transforma en “nosotros”, para aludir a los “yapateranos” (p. 55), un colectivo cuya condición social y lucha contra el olvido, la invisibilización y la marginación se ven también representados.

En tercer lugar, en este discurso testimonial se aprecia que el “Yo” se dirige permanentemente a un “ustedes” inclusivo. Barranzuela (2007) señala que en más de una ocasión se observan expresiones como “quería decirles” (p. 34), “quiero manifestarles” (p. 52), “como ustedes saben” (p. 59), “quiero recordarles” (p. 65), “quiero hacerles saber” (p. 65), etc. Esto se entiende porque ocurre la existencia de un narrador que entabla un diálogo con un narratario o receptor de la comunicación que se configura como parte del discurso enunciado.

Esto me lleva a pensar lo siguiente: 1) en el nivel intratextual se da una comunicación narrativa entre un “Yo”, narrador patriarcal, y “ustedes” para quienes se hace necesario el ejercicio de recordar y confirmar lo ya sucedido en el pasado como también informarse de aspectos desconocidos de la historia de la comunidad; y 2) en el nivel extratextual se establece cierta complicidad con el lector quien quizá se identifica, conmueve o solidariza, lo que solo es posible al establecerse también un diálogo entre el emisor del discurso testimonial y el receptor del mismo.

En cuarto lugar, en *Historia de Yapatera*, el narrador dice textualmente: “permitan que les cuente la historia de mi pueblo” (Barranzuela, 2007, p. 23). Lo que viene en seguida es la narración de la diáspora de los negros traídos como esclavos y, al cabo de varias generaciones, convertidos en ciudadanos peruanos. Es también la historia de la hacienda, primero cañavelera y luego algodонера, y su caducidad; del establecimiento del régimen de las cooperativas; del fracaso de la Reforma agraria y el parcelamiento de la tierra; la migración del campo a la ciudad; el cultivo del mango y su comercio exterior. Como apunta César Espinoza (2009, p. 263), a propósito de una reseña, “la obra de F. Barranzuela revisa la memoria, la historia y el olvido de una parte de la historia política en un microespacio regional, Yapatera-Piura, entre los siglos XVI-XXI”.

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

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

individualizado es representante de una colectividad) y los posibles receptores del mismo (un lector no subalterno, occidental y blanco).

Volviendo al texto en análisis. ¿Por qué el pasado es tan importante recordar? ¿Qué otros temas desarrolla? En primer lugar, concuerdo con Patricia Varas (2011, pp. 345-346) cuando afirma que “la memoria colectiva es más que la colección de recuerdos individuales. Tiene el valor de reforzar el sentido de comunidad y reafirmar los vínculos sociales a través de una construcción dialógica, inclusiva y, principalmente, oral”. Ya hemos visto que para la producción de *Historia de Yapatera* se ha recurrido a la memoria oral y colectiva. El narrador se muestra integrante y partícipe de su localidad; es más, se reafirma con una identidad propia, orgullosamente heredero de ancestros negros. Asimismo, se comparte en común un pasado de esclavitud. No hay rechazo ni subestima; por el contrario, se aprecia una valoración positiva que subvierte lo establecido, como en esta cita: “que se avergüencen ellos los descendientes de negreros, que tenga vergüenza la sociedad que permitió y permite tales abusos y prácticas racistas” (Barranzuela, 2007, p. 23).

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

Este es un periodo de aprendizaje también para el negro esclavo que desconoce la geografía, la fauna y la flora de la zona; así empieza a construir casas de

adobes labrados, moler y preparar arroz cocido y chicha con ayuda del batán hecho de algarrobo, lavar con las semillas del checo, curarse con hierbas medicinales, etc. El otro aspecto es que concibe estrategias de resistencia activa (la rebelión masiva y violenta, la agresión física en defensa del caído) y pasiva (la negación de las mujeres a embarazarse y dar origen a una prole esclava).

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

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

Por último, *Historia de Yapatera* posee una temática variada que revela una riqueza cultural y musical, en la que cobra relevancia las costumbres (alrededor del

ciclo de vida como el bautizo y el entierro), la medicina folklórica, los carnavales, las festividades religiosas (en homenaje a San Sebastián y el Señor de la Piedad), los festivales de baile de tondero y las competencias de cumanana, etc. En buena cuenta es el testimonio de la vida de mujeres y hombres yapateranos que experimentan además los cambios de su localidad, según las exigencias del capitalismo agrario, la modernidad y la política regional y estatal.

5.2. EL ANÁLISIS DE LA CUMANANA, CANCIÓN DE COMPETENCIA

Uno de los aspectos más valiosos del libro de Barranzuela es la inclusión de la tradición de la cumanana⁷⁷ como parte de su repertorio temático. Pero, ¿qué significa este vocablo y cuál es su origen? ¿En qué áreas ha sido difundida más? ¿Cuál es su estructura compositiva y qué temas posee? ¿Cómo puede clasificarse? ¿Qué ha planteado la crítica y la historiografía peruana al respecto? Estas son algunas de las interrogantes que responderé en este apartado, para luego analizar algunas muestras de las cumananas que aparecen como parte del libro en cuestión.

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

⁷⁷ En la actualidad, la cumana es considerado parte del Patrimonio Cultural de la Nación.

literario musical, ambientada ficcionalmente en una hacienda piurana en las postrimerías de finales de la Colonia e inicios de la República.

También están los trabajos que vienen del folklore, la antropología, la musicología y la lingüística. Quizá una de las recopilaciones que mejor conserva la práctica de la cumanana sea el realizado por Miguel Justino Ramírez Adrianzén, sacerdote que recorrió varias localidades del norte, entre ellas Catacaos, Morropón y Huancabamba. Él tiene en su haber dos libros, a saber: *Lo que el Cholo Cano me dijo – Folklore Morropano* (1954) y *Cumananas piuranas* (1955). En este último libro Ramírez Adrianzén observa que las cumananas al ser cantadas o entonadas no necesariamente se rigen por la norma, es decir la métrica, la rima, la consonancia, etc. Es obvio que esto se explica porque es una práctica oral cantada en la que interesa no solo la mnemotecnia sino también la improvisación del ejecutante. Es interesante anotar además que Ramírez Adrianzén incluye en este repertorio una variante, conocida como chique. Este canto sería en realidad un huaino propio de la zona de Huancabamba, en el Alto Piura.

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

Dicho problema lo percibe Nicomedes Santa Cruz (1972b) al publicar un breve artículo sobre este tópico, en el que señala tres elementos de importancia. Primero, desde su punto de vista, la cumanana es un “vocablo kimbundo y de posible origen bantú” (p. 21). Segundo, para él, “las cumananas son cuartetos (coplas de cuatro líneas de versos octosílabos, libres primero y tercero, y asonantadas segundo y cuarto) (...) Es una expresión popular que pertenece al género lírico-musical. Poesía interpretada para cantar en contrapunto” (p. 21). Tercero, es de su opinión que “las cumananas nacieron en Piura, pero su cuna la disputan varios pueblos de ese Departamento. Nosotros creemos que su cuna fue Morropón” (p. 21). Estimo que no queda claro el significado etimológico del vocablo indicado y que se apresura al nombrar a un poblado como origen de esta práctica sin presentar evidencias fehacientes.

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

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

(abba) u otras” (Tompkins, 2011, p. 82). Cuarto, la temática puede tratar el amor, la amistad, el patriotismo, la política e incluso adoptar la forma de adivinanza.

Estimo conveniente anotar que aunque Tompkins explica que la práctica de la cumanana se extiende hasta Cajamarca, este olvida mencionar que se refiere a la copla, cuya ejecución tiene una tonada distinta y se acompaña de otros instrumentos, como el tamborete. Es conocido que en este departamento es muy común escucharla a propósito de los carnavales y siempre en contrapunto. Sin duda el Indio Mayta ha sido un gran difusor en su tiempo. En la actualidad sus cultores han logrado reproducirla en grabaciones en CD y videos así como tiene amplia difusión en la Internet. También hay varias recopilaciones aunque no objetivamente estudios académicos.

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

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

Efectivamente, la cumanana puede ser apreciada como parte del primer o segundo pie de la marinera limeña o glosa y fuga de un tondero tradicional. Este

detalle merecería mayor estudio. Habría que agregar que esta es fácil identificarla como glosa en la décima contemporánea. Basta revisar la investigación sobre la décima que realizara Nicomedes Santa Cruz (1982), Luis Rocca (1985) y (2010), César Huapaya Amado (2007), entre otros.

Asimismo, lo más aleccionador del texto de Durand es que reproduce dos contrapuntos de cumananas. Me interesa describir uno de ellos. El que coincide con el grabado por Tompkins en 1975, pero la transcripción de Durand Allison es posterior, corresponde a 1989. Es más fiel a lo grabado y presenta algunas diferencias en la letra, sobre todo en la rima. Observo que el retador, Casiano, elige la copla española (abcb); en cambio, el contendor, Bayona, prefiere la redondilla (abba). En ambos casos se trata de cuatro versos octosílabos.

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

De la lectura del artículo de Espinoza León (2007), concluyo que es un conocedor del tema que cita un número considerable de fuentes escritas, procedentes del norte. Lamentablemente la bibliografía está ausente de este valioso trabajo. Es más, el escritor nombra algunos de los investigadores que ya hemos visto con anterioridad y proporciona algunas cumananas recogidas por él mismo en Morropón, Chulucanas y Las Lomas, principalmente. En realidad, su artículo intenta refirmar su propuesta sobre el origen de la cumanana, como ya se describió en el párrafo anterior.

Después reproduce algunas coplas recopiladas en Zaña, Piura y otros países. Pero lo más rescatable es la mención a dos prácticas musicales de Piura (propios de Yapatera, Las Lomas y Vicus): a) La salve de las vacas, que se solía cantar (con solista y coro) durante los velorios o después de la labor agrícola para divertirse; y b) el baile del almidón, que se realizaba al finalizar la producción de bolas de almidón de yuca en la hacienda. En ambos casos se trata composiciones de varias estrofas de cuatro versos octosílabos cada una.

El breve artículo de Guillermo Figueroa Luna y Ninfa Idrogo Cubas (2007) se centra en ofrecer algunas ideas e información sobre la práctica de la cumanana en la sierra de Piura, más explícitamente en tres caseríos del Alto Yamango, en la Provincia de Morropón. Obviamente, no hay un análisis interpretativo riguroso del contenido de los “versitos” que, por lo general, se ejecutan en contrapunto, sobre todo entre una mujer y un varón jóvenes.

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

He revisado la escasa bibliografía sobre la cumanana y ya se empieza aclarar de qué se trata y cuál es su importancia para la literatura peruana. Ahora me voy a detener en el vocablo mismo. ¿Cuál es su etimología? ¿Qué significa? En realidad, no hay una certeza sobre la procedencia lingüística de esta palabra, solo una hipótesis. Fernando Romero (1988) propone que es un afronegrismo y, por tanto, la incluye en su diccionario. Según lo indagado por él, sería un vocablo de origen kikongo, una lengua bantú de origen africano que aún se habla en Angola y el Congo. Para fundamentar esta idea, el investigador acude a un tal ¿Laman?, por cierto un autor y

una fuente que no aparece en la bibliografía adjunta del libro. Pero mejor será remitirse a la cita, según Romero (1988, p. 91), “**Kūmana** (recíproco de **kūma**, ‘comer, frecuentar, disputar’) tiene como acepciones ‘hacer probar; ensayar alguna cosa mutuamente, como un trabajo; rivalizar, luchar o tratar de hacer el mismo trabajo, etc.’ Y **kūmanana** significa ‘aguardar, esperar, contar con una respuesta’”.

Esta definición incide en el sentido de que dos contendores rivalizan y realizan un mismo ejercicio lingüístico, pues se busca la respuesta del otro. Esto, está claro, es lo que suele ocurrir en el contrapunto entre “cumananeros”, entendido como forma poética o canción de competencia. La musicóloga Chalena Vásquez (2013) es de la misma opinión y postula también que cumanana es un vocablo de origen kikongo, para lo cual apela a un diccionario de la lengua. Esto es, “ku-man-an-a- significaría entonces la acción recíproca de hacerse cesar, dentro del género cumanana tendría sentido porque uno a otro tratan de callarse, de ganar en el pleito verbal y callar al otro” (Vásquez, 2013, p. 27).

Por último, en una reciente publicación, el guitarrista y docente sanmarquino Octavio Santa Cruz (2014a) apunta que, en la costa norte, la cumanana es una composición de herencia española cuya temática es amorosa y su melodía es más bien indígena. Asimismo destaca la valoración que se está haciendo de la cumanana en Morropón (Piura) en la actualidad, donde destacan cultores muy venerados como Marcial Aponte Nima y Ulises Mendoza.

Considerando todo lo desarrollado sobre la cumanana y con el ánimo de responder las interrogantes iniciales de este apartado, planteo algunas proposiciones. Primero, el significado del vocablo cumanana está todavía por confirmarse, hay alguna aproximación. Segundo, su origen es indeterminado. Tercero, con ese nombre ha tenido gran difusión en departamentos como Lambayeque, Piura y Tumbes. Cuarto, en base a las fuentes y las recopilaciones, se sabe que una cumanana está compuesta

por cuatro versos octosílabos, cuya rima asonantada es abcb, quedando libres el primero y el tercero. Quinto, su temática es variada aunque con mayor incidencia se observa el amor y la ironía o burla. Sexto, al ser una canción de competencia puede presentarse incluso como adivinanza y respuesta.

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

Ahora regreso al libro que es motivo de análisis en este capítulo, para una lectura interpretativa de las cumananas recopiladas por Fernando Barranzuela y aportar con algunas ideas. *Historia de Yapatera* (2007) ofrece al lector una sección denominada "Cumananeros los de mi tiempo", que me parece muy atractiva. Aquí se nombra a cuatro poetas y se presentan sus versos a lo largo de seis páginas. Consigno treinta cumananas. En este trabajo han sido enumeradas según el orden de aparición. No es mi intención realizar el análisis de todo este apretado *corpus*. Me dedicaré solo a algunas de ellas.

En primer lugar, me centraré en el plano de la expresión. Lo que se observa es lo siguiente: a) predomina la rima asonante abcb y, en otros casos, la rima encadenada o abrazada abab; b) la estrofa se constituye por cuatro versos octosílabos aunque no es extraño contar un heptasílabo o un eneasílabo; c) en el análisis silábico

se presenta con frecuencia la sinalefa; y d) se usa como elementos retóricos la metáfora, el símil, la aliteración, la anáfora, la hipérbole, etc.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La siguiente cumanana plantea un locutor que autodefine su ser como perteneciente a una etnia, a la que valora positivamente, con lo que logra la afirmar su identidad afrodescendiente.

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

He de agregar que una versión de esta forma poética ya la había recogido el escritor Pedro M. Benvenuto, en su libro *Quince plazuelas, una alameda y un callejón*

(1983). Aunque el primer verso resulta incompleto y no alcanza hacer un octosílabo como los demás. Veamos:

Negrito soy,
yo no niego mi color,
pues de las “especerías”
la pimienta es la mejor

(p. 75).

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

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

En específico sobre la cumanana, esta puede ser entendida como un género lírico musical de competencia, producto del sincretismo cultural ya que se entrecruzan tres elementos, a saber: a) en rigor, es una forma poética emparentada con la copla española (abcb); b) los cultores han sido y son afrodescendientes, indígenas y mestizos; y c) la tonada de la canción es muy similar al triste andino.

En conclusión, *Historia de Yapatera* (2007), de Fernando Barranzuela, devela la rica expresión cultural, musical, dancística, literaria y religiosa de toda una

colectividad. La historia oral, transmitida de generación en generación, es recopilada como una forma de respuesta al olvido impuesto por la historia oficial. De esta manera, este libro contribuye a la visibilización de Yapatera, la reafirmación de la identidad afroperuana y se opone radicalmente a la marginación y la discriminación, a la que ha sido sometida esta comunidad a través de los años.

CONCLUSIONES

1. El testimonio posee una gran complejidad y varios rasgos (entre ellos, su carácter colectivizante y de denuncia, las marcas de la oralidad) que lo definen como un género híbrido en el ámbito literario y un producto sociocultural heterogéneo; en cambio, desde la perspectiva de las ciencias sociales, el testimonio es un recurso metodológico y narrativo para la recopilación de información que produce un conocimiento valioso.
2. El estudio del testimonio peruano se ha orientado más a la representación del andino, mientras que el análisis del testimonio afroperuano, realizado tanto por la crítica literaria como las ciencias sociales, plantea la necesidad de un estudio completo y riguroso, a pesar de que se ha producido un corpus enriquecedor y heterogéneo.
3. El testimonio, así como el discurso (auto)biográfico, que registra la voz y la representación del sujeto afroperuano, producido entre 1974 y 2018; es una estrategia alternativa para difundir, valorar y visibilizar la historia del afroperuano y su aporte cultural a nuestro país. Así el testimonio afroperuano analizado tiene, principalmente, como eje temático la tradición oral y musical de las comunidades afroperuanas, es decir, un conjunto de manifestaciones y producciones que poseen valor apreciable e inigualable en este contexto; por tanto, dicha tradición es considerada como parte de nuestro patrimonio cultural.

4. *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay* (1974) es un libro que critica la situación de explotación y dominación del campesino de Chancay, principalmente en el siglo XX, y expone la rica herencia cultural (como las danzas y las fiestas locales, el curanderismo, los afronegrismos, el zapateo, la tradición decimista, la culinaria y la gallística) del anciano afroperuano Erasmo Muñoz.
5. En *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay* (1974), aunque las décimas que rememora Erasmo Muñoz tienen una procedencia popular, la exigencia de la composición y la reflexión profunda de temas clásicos y metafísicos; revelan el valor que posee la tradición oral y popular del valle de Chancay así como de la comunidad afroperuana.
6. En *De cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1995), Carlos Soto de la Colina narra críticamente la historia personal, familiar y local de San Luis de Cañete, que se remonta a la época de la hacienda esclavista, así como describe la rica diversidad de elementos culturales y musicales (como las danzas y los bailes de herencia africana, el zapateo, la décima, el dominio del cajón y otros instrumentos) que contribuyen a la reafirmación de la identidad cultural afroperuana.
7. *De cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1995), es un libro que describe detalladamente el valioso repertorio musical (como las canciones afroperuanas) de Carlos Soto de la Colina, que ha sido conservado en su memoria como parte de la herencia familiar recibida, sobre todo en las primeras etapas de su vida en San Luis de Cañete, y que él ha sabido actualizar y recrear posteriormente.

8. El libro *Historia de Yapatera* (2007), gestado y recopilado por Fernando Barranzuela, representa la riqueza cultural y musical como las costumbres, las fiestas religiosas, la medicina folklórica, el baile del tondero; pero, principalmente, la cumanana, un género lírico musical de competencia y un producto sincrético cultural en el que se entrecruzan elementos hispánicos, andinos y afroperuanos.
9. *Historia de Yapatera* (2007) contribuye enormemente a la visibilización de una comunidad afroperuana del interior del departamento de Piura, mediante la descripción crítica de los cambios locales y las exigencias del capitalismo agrario, la modernidad y la política regional y estatal; en este sentido, este libro ha surgido como una respuesta a la discriminación, la marginación y, sobre todo, al olvido impuesto por la historia oficial.
10. La problemática de la identidad cultural y étnica y la construcción de una imagen en conflicto de la sociedad peruana son temas de gran relevancia, como se ha podido demostrar, que se desarrollan también en el testimonio que registra la voz y la representación del sujeto afroperuano.

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES PRIMARIAS (obras, testimonios, antologías y recopilaciones)

- AGUILAR, Zelina (1979). "La negra más linda del Perú". En: Esther Andradi y Ana María Portugal. *Ser mujer en el Perú*. Lima: Tokapu Editores, pp. 119-135.
- ALONSO, Dámaso (1970). *Cancionero y romancero español*. Estella: Salvat Editores – Alianza Editorial.
- ALZAMORA ARÉVALO, Abelardo (2008). *Al pie del cerro Puntudo. Relatos yapateranos*. Lima: Cedet.
- ALZAMORA ARÉVALO, Abelardo (2009). *Cuentan los antiguos. Añoranzas y tradiciones ancestrales*. Lima: Municipalidad de Chulucanas – Cedet.
- ALZAMORA ARÉVALO, Abelardo (2018a). *Voces ancestrales. Poesía y cánticos*. Lima: Ministerio de Educación.
- ALZAMORA ARÉVALO, Abelardo (2018b). *Más allá del tiempo. Relatos*. Lima: Ministerio de Educación.
- ANDRADE, Mariano de (1997). "Vida y milagros de Eusebio 'Pititi' Sirio. El Señor del cajón" en *Quehacer* 110, 104-107.
- ARANA ROMERO, Víctor Hugo (2009). *Aucallama: huellas de color*. Lima: Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas.
- ARCIPRESTE DE HITA (Seud. de Juan Ruiz) (1983). *Libro del buen amor*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- ASOCIACIÓN LABORAL PARA EL DESARROLLO (1993). *Cuestión de piel. Testimonios de racismo en el Perú*. Lima: Asociación Laboral para el Desarrollo Adec – Atc.
- BALLUMBROSIO, Eusebio (2000). "Mira el negro cómo está en el campo: los Ballumbrosio". En: María Rostworowski *et al.* *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 169-176.

- BARNET, Miguel (1986). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- BARRANZUELA ZEVALLOS, Fernando (2007). *Historia de Yapatera*. Piura: Municipalidad Provincial de Piura.
- BECERRA, Hernán y Milagros CARAZAS (1998). “Amador Ballumbrosio: ‘Nosotros somos yanás’”. Testimonio de un músico chinchano” en *Aura 2*, pp. 3-6.
- BUENO, Leoncio (2009). “La guerra de los runas”. En: Susana Baca (coordinación y compilación). *Coloquio lo cholo en el Perú. Migraciones y mixtura*. Tomo II. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, pp. 145 – 152.
- CAMPOS, José (2000). “La familia Campos”. En: María Rostworowski *et al.* *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 187-206.
- CARAZAS, Milagros (ed.) (2002). *Acuntili tilu ñao. Tradición Oral de Chincha*. Lima: Terramar Editores.
- CARRILLO ZEGARRA, Mónica (2017). *Rostros de violencia, rostros de poder*. Lima: Lundu – Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos.
- CASTRO POZO, Hildebrando (1979) [1924]. *Nuestra comunidad indígena*. Lima: Edición de Hildebrando Castro Pozo, 2da. ed.
- CAVERO VELÁSQUEZ, Arturo (2009). “Confieso que he vivido”. En: Lorenzo Villanueva Regalado. *Tributo al “Zambo” Caverro. Vida y gloria de un grande*. Lima: Consorcio Villacon, pp. 36-70.
- CENTRO DE DESARROLLO ÉTNICO (2015). *Personajes afrodescendientes del Perú y América*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- CUBILLAS, Teófilo (2000). “Nunca acuné amargura”. En: María Rostworowski *et al.* *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 159-163.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1988). *Romancero viejo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DÍAZ VARGAS, Felipe (2012). “Carlos Hayre Ramírez” en *Cuadernos de música peruana 11*, pp. 3-7.
- LEÓN, Carlos (1993). *El canto del chilalo*. Piura: Instituto Cambio y Desarrollo – Concejo Provincial de Piura.
- FORGUES, Roland (2007). *Cantar del golondrino. Testimonio de vida*. Lima: Editorial San Marcos
- FUENTES, Luisa (2000). “La africanía no fue un obstáculo para mí”. En: María Rostworowski *et al.* *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 165-167.
- GARCÉS NEGRÓN, Teodoro (comp.) (1965). *Romancero piurano*. Lima: La Confianza.

- HUAPAYA AMADO, César Augusto (comp.) (2007). *La décima en Chile y Perú. Homenaje a Lázaro Salgado Aguirre*. Lima: Gobierno de Chile – Embajada de Chile en Perú.
- HUAPAYA AMADO, César Augusto (comp.) (2012). *Perú: canto a lo divino. Décimas religiosas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- LEIGH, Denese (2002). “El universo femenino de Cornelio Heredia”. En: Luis Millones; Aldo Panfichi y Víctor Vich. *En el corazón del pueblo, pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 85-104.
- LEÓN BARANDIARÁN, Augusto y Rómulo PAREDES (1935). *A golpe de arpa. Folklore lambayecano de humorismo y costumbres*. Lima: s.d.
- LINO CORNEJO, Elizabet *et al.* (2007). *Oía mentar la hacienda San Agustín*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique (1983) [1928]. *Matalaché*. Lima: Peisa.
- MANRIQUE, Jorge y GARCILASO DE LA VEGA (1987). *Poesía selecta*. Santiago de Chile: Ediciones Orbis – Sociedad Comercial y Editorial Santiago.
- MARTÍNEZ, Gregorio (2001). *Biblia de guarango*. Lima: Peisa.
- MARTÍNEZ, Gregorio (2004). *Cuatro cuentos eróticos de Acarí (de fuente oral)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- MARTÍNEZ, Gregorio (2018). *Pájaro pinto. Orígenes*. Lima: Peisa.
- MATOS MAR, José (y) CARBAJAL, Jorge (compiladores) (1974). *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MATOS MAR, José (1977). *Las barriadas de Lima 1957*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MATOS MAR, José (1986). *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* Lima: Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura, UNESCO – Banco Internacional del Perú.
- MILOSLÁVICH, Diana (comp.) (1993). *María Elena Moyano: En busca de una esperanza*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- MILLONES, Luis y Dense LEIGH (2002). “Cubillas, o el color de la fama”. En: Luis Millones; Aldo Panfichi y Víctor Vich. *En el corazón del pueblo, pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 105-126.
- MUÑOZ IDÁQUEZ, Elías (2015). “Elías Muñoz Boza”. En: *Personajes afrodescendientes del Perú y América*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico, pp. 45-47.
- PALMA, Ricardo (1956). *Tradiciones peruanas*. Madrid: Aguilar.

- PIMENTEL, Jorge (1982a). "Yo soy Pancho Ballesteros" en *Suplemento VSD* del diario *La República*, 14 de mayo, pp. 10-11.
- PIMENTEL, Jorge (1982b). "Augusto Ascuez: Rey y Señor de la Jarana" en *Suplemento VSD* del diario *La República*, 21 de mayo, pp. 12-13.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (1999). *Romancero*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- QUEVEDO, Francisco de (2002). *Poesía*. Barcelona: Área de J. M. Ollero y Ramos.
- QUISPE RIVADENEYRA, Antonio (2003). *De la pampa. La presencia afro peruana en el desarrollo de la agricultura en Cañete*. Lima: Apeido.
- RAMÍREZ ADRIANZÉN, Miguel Justino (1955a). *Lo que el cholo Cano me dijo. Folklore morrepano*. Chiclayo: Imprenta Castillo.
- RAMÍREZ ADRIANZÉN, Miguel Justino (1955b). *Cumananas piuranas: recogidas en Huancabamba, Morropón y Catacaos*. Chiclayo: Imprenta Castillo.
- ROCCA TORRES, Luis (2016). *Luces y enigmas de Manuel Quintana "Canario negro" el mejor artista de la Guardia Vieja*. Lima: Museo Afroperuano de Zaña.
- ROCCA TORRES, Luis (2018). *Bartola Sánchez Dávila, bailarina de Malambo*. Lima: Museo Afroperuano de Zaña.
- RODRÍGUEZ PASTOR, Humberto y Magaly SILVA CORDERO (2006). "Magaly. Sabores y sinsabores en el mundo del tamal". En: Humberto Rodríguez Pastor. *De tamales y tamaleros. Tres historias de vida*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, pp. 27-250.
- RODRÍGUEZ PASTOR, Luis (2016). *Las palabras de Victoria*. Lima: Museo Afroperuano de Zaña.
- ROSALES, Luis (1970). *Poesía española del Siglo de Oro*. Madrid: Salvat Editores – Alianza Editorial.
- SALCEDO MITRANI, Lorry (2007). *A la sombra del guarango*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú – Banco Central de Reserva del Perú.
- SÁNCHEZ VILLAGÓMEZ, Martí; Rubén Carrasco Atachao y Víctor Hugo López Parrillón (2006). "Víctor Hugo. La empresa del tamal". En: Humberto Rodríguez Pastor. *De tamales y tamaleros. Tres historias de vida*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, pp. 253-340.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1960). *Décimas*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1964a). *Cumanana*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1966). *Canto a mi Perú*. Lima: Librería Studium.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1971a). *Décimas y poemas. Antología*. Lima: Campodónico Ediciones.

- SANTA CRUZ, Nicomedes (1971b). *Ritmos negros del Perú*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1972a). *Rimactampu: Rímas al Rímac*. Lima: Ciba-Geigy Peruana.
- SANTA CRUZ, Octavio (1998). "Mi vida con los Santa Cruz" en *La Casa de cartón de OXY* 14, pp. 77-82.
- SANTA CRUZ, Octavio (2015). *Mi Tío Nicomedes*. Lima: Ediciones Noches de Sol.
- SANTA CRUZ, Rafael (2000). "La familia Santa Cruz". En: María Rostworowski *et al.* *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 177-185.
- SANTOS IZQUIERDO, Elena (2014). *Teresa Izquierdo en familia. Vida y receta de la "Mamá de la Cocina Peruana"*. Lima: Revuelta Editores.
- SÉNECA (1975). *De la brevedad de la vida y otros tratados*. Madrid: Editorial Mediteráneo.
- SILVA CORDERO, Magaly (2008). "Negritud, endorracismo y desencuentros en mi propia familia". En: Humberto Rodríguez Pastor. *Negritud. Afroperuanos: Resistencia y existencia*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico, pp. 351-362.
- SOTO DE LA COLINA, Carlos (1995). *De cajón Caitro Soto. El duende en la música afroperuana*. Lima: Servicios Especiales de Edición S. A. del Grupo Empresa Editora El Comercio.
- STEIN, Steven (2002). "Esquivando los golpes dentro y fuera de la cancha de fútbol. Testimonio de Miguel Rostaing" (1981). En: Luis Millones; Aldo Panfichi y Víctor Vich. *En el corazón del pueblo, pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 37-51.
- TALLER DE TESTIMONIO (1986). *Habla la ciudad*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana - UNMSM.
- VARGAS UGARTE, Rubén (1958). *Nuestro romancero. Segunda serie. Clásicos peruanos Vol. VI*. Lima: Tipografía peruana.
- VICH, Víctor (2001). *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Universidad del Pacífico – Instituto de Estudios Peruanos.
- ZAMUDIO, Delia (1995). *Piel de mujer. Testimonio de Delia Zamudio*. Lima: Fovida.

II. FUENTES SECUNDARIAS

1. Sobre cultura y literatura afroperuanas

- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009a). "El panalivio y el Sereno" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 130, 13 de julio, p. 15.

- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009b). "El son de los diablos" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 132, 3 de agosto, p. 15.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009c). "El zapateo criollo" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 133, 10 de agosto, p. 15.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009d). "Amor fino" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 134, 17 de agosto, p. 15.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009e). "El alcatraz" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 135, 24 de agosto, p. 15.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009f). "Ingá" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 136, 31 de agosto, p. 17.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009g). "Al rescate de la Samba landó" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 137, 7 de setiembre, p. 15.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009h). "Historia de la zamacueca (1)" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 139, 21 de setiembre, p. 15.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009i). "Historia de la zamacueca (2)" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 140, 28 de setiembre, p. 11.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009j). "Historia de la zamacueca (3)" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 141, 5 de octubre, p. 11.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009k). "Historia de la zamacueca (4)" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 142, 12 de octubre, p. 11.
- ACOSTA OJEDA, Manuel (2009l). "Historia de la zamacueca (5)" en *Suplemento Variedades de El Peruano* 143, p. 11.
- ALZAMORA, Abelardo (2007). "Identidad, cultura y desarrollo sostenible en Yapatera-Piura". En: *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)*. Lima: Museo Afroperuano de Zaña, pp. 257-267.
- ARANA FREIRE, Elsa (1996). "De música y danza. Los Ballumbrosio" en *Bienvenida* 19, pp. 18-24.
- ARRELUCEA, Maribel (2009a). "Pendiendo de un hilo: religiosidad, hechicería y curanderismo en las esclavas de Lima a fines de la Colonia" en *Desde el Sur. Revista de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur* 1, pp. 143-161.
- ARRELUCEA, Maribel (2009b). *Replanteando la esclavitud. Estudios de etnicidad y género en Lima borbónica*. Lima: Cedet.
- ARRELUCEA, Maribel y Jesús COSAMALÓN (2015). *La presencia afrodescendiente en el Perú Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura.
- ÁSCUEZ, Augusto (1982a). "Así es la marinera" en *Suplemento VSD del diario La República*, 2 de julio, pp. 6-7.

- ÁSCUEZ, Augusto (1982b). “¿Qué quieres saber del tondero?” en *Suplemento VSD* del diario *La República*, 9 de julio, pp. 10-11.
- ÁSCUEZ, Augusto (1983). “Los 12 son de Francia” en *Suplemento VSD* del diario *La República*, 28 de enero, p. 15.
- BACA, Susana; Francisco BASILI y Ricardo PEREIRA (1992). *Del fuego y del agua. El aporte del negro en la formación de la música popular peruana*. Lima: Editora Pregón.
- BUSTO, José Antonio del (2001). *Breve historia de los negros del Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- CARAZAS, Milagros (1998). “Amador Ballumbrosio: ‘Nosotros somos yanás’. Testimonio de un músico chinchano” en *Aura 2*, pp. 2-6.
- CARAZAS, Milagros (2003). “Entre la tradición oral y el testimonio, descubriendo Chincha”. En: Gonzalo Espino Relucé (comp.). *Tradición oral, culturas peruanas –una invitación al debate-*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. [225] – 233.
- CARAZAS, Milagros (2008). “Voz y presencia de la mujer afroperuana. El testimonio de Delia Zamudio”. En: Doris Moromisato (ed.). *La segunda mirada. Memoria del Coloquio “Simone de Beauvoir y los Estudios de Género”*. Lima: Ediciones Flora Tristán / No Evas Editoras, pp. 109-117.
- CARAZAS, Milagros (2010). “El caso de Erasmo” en *El Dominical. Suplemento de actualidad cultural de El Comercio*, 28 de noviembre, pp. 12-13.
- CARAZAS, Milagros (2011a). *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- CARAZAS, Milagros (2011b). “Lo afroperuano en la literatura” en *El Dominical* del Diario *El Comercio*, 23 de enero, pp. 6-7.
- CARAZAS, Milagros (2013a). “La identidad afroperuana” en *El Dominical* del Diario *El Comercio*, 3 de marzo, p. 15.
- CARAZAS, Milagros (2013b). “La tradición oral afroperuana como patrimonio cultural”. En: *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*. Lima: Cedet, pp. 35-58.
- CARAZAS, Milagros (2015). “Hacia el estudio del testimonio afroperuano” en *Ínsula Barataria 17*, pp. 99-130.
- CARAZAS, Milagros (2016a). “Hildebrando Briones. Negritud y cultura afroperuana en la décima” en *Ínsula Barataria 18*, pp. 85-100.
- CARAZAS, Milagros (2016b). “Juan Urcariegui García. La décima y la expresión poética afroperuana” en *D’Palenque 1*, pp. 28-35.
- CARAZAS, Milagros (2017a). “Cumanana y memoria oral en *Historia de Yapatera* de Fernando Barranzuela” en *D’Palenque 2*, pp. 17-30.

- CARAZAS, Milagros (2017b). "Caitro Soto: 'De canto, baile y cadenas'. Testimonio y cultura afroperuana" en *Tesis 10*, pp. 153-174.
- CARAZAS, Milagros (2018a). "Escribir en coyungano: estudio léxico de *Biblia de guarango*" en *Martín 31*, pp. 73-79.
- CARAZAS, Milagros (2018b). "La tradición oral y musical afroperuana, una aproximación". En: Dorothy Odartey-Wellington (ed.). *Trans-afrohispanismos. Puentes culturales críticos entre África, Latinoamérica y España*. Boston-Leiden: Brill Rodopi, pp. 207-220.
- CARTAGENA CASTRILLÓN DE COTITO, Esther (2011). *Cocina criolla. Recetas y secretos de Mamainé. Tomo 12 Dulces de cuchara*. Lima: Corporación Gráfica Navarrete.
- CENTRO DE DESARROLLO ÉTNICO (2010a). *La libertad inconclusa. En torno a la esclavitud, su abolición y los derechos civiles*. Lima: Cedet.
- CENTRO DE DESARROLLO ÉTNICO (2010b). *Mira cómo ves. Racismo y estereotipos étnicos en los medios de comunicación*. Lima: Cedet.
- CENTRO DE DESARROLLO ÉTNICO (2010c). *Insumisas. Racismo, sexismo, organización, política y desarrollo de la mujer afrodescendiente*. Lima: Cedet.
- CENTRO DE DESARROLLO ÉTNICO (2011). *Desde adentro. Etnoeducación e interculturalidad en el Perú y América Latina*. Lima: Cedet.
- CENTRO DE DESARROLLO ÉTNICO (2013). *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*. Lima: Cedet.
- COLLANTES, Aurelio (1958). *Pregoneros limeños*. Lima: Imprenta La Cotera.
- CUBA, María del Carmen (1996). *El castellano hablado en Chincha*. Lima: Escuela de Postgrado / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CUBA, María del Carmen (1999). "Monólogo desde las tinieblas: lengua, literatura y cosmovisión de los negros en Chincha" en *Escritura y pensamiento 3*, pp. 9-44.
- CUCHÉ, Dennys (1975). *Poder blanco y resistencia negra en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- DÁVILA PAVÓN, Rafaela y José "Cheche" CAMPOS DÁVILA (2011). *¡Ajum...! Decía mi abuela. 200 años de cocina afroperuana*. Lima: Editorial San Marcos.
- DURAND ALLISON, Guillermo (1999). "Canto y danza. Cuatro expresiones de la costa peruana (Agua 'e nieve, ingá, cumananas y samba landó)" en *Cuadernos Arguedianos 2*, pp. 25-38.
- ESCRIBANO, Pedro (1995). "Rebeldía en la piel" (Entrevista a Delia Zamudio) en *Domingo de La República*, 21 de mayo, pp. 14-15.

- ESPINOZA CLAUDIO, César (2009). "La historia de Yapatera. Barranzuela y la escritura de las estructuras y las sensibilidades" (Reseña) en *Investigaciones sociales* 22, pp. 358-363.
- ESPINOZA LEÓN, Carlos (2007). "Cumanana creación literaria regional de Piura". En: *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)*. Lima: Museo Afroperuano de Zaña, pp. 199-228.
- FELDMAN, Heidi Carolyn (2009). *Ritmos negros del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos – Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- FIGUEROA LUNA, Guillermo e Ninfa IDROGO CUBAS (2007). "Las cuartetos o cumananas, espacio compartido entre andinos y afroandinos: casos de Cajamarca y Piura". En: *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)*. Lima: Museo Afroperuano de Zaña, pp. 229-239.
- GLAVE, Luis Miguel (1995). "Sonidos del tiempo. Origen de la cultura afroperuana". En: *De cajón. Caitro Soto. El duende de la música afroperuana*. Lima: Servicios Especiales de Edición S. A. del Grupo Empresa Editora El Comercio, pp. [13] – 29.
- HAYRE RAMÍREZ, Carlos (2005). "Apuntes para el análisis de la marinera limeña" en *Cuadernos de música peruana* 9, pp. 2-12.
- LUCIANO, Juan Carlos (2002). *Los afroperuanos. Trayectoria y destino del pueblo negro en el Perú*. Lima: Cedet.
- LUCIANO, Juan Carlos (2012). *Los afroperuanos. Racismo, discriminación e identidad*. Lima: Cedet, 2da. edición.
- LUNA OBREGÓN, Julio (2010). "El curanderismo afroperuano". En: Miguel Maticorena et al. (editores). *Historia de Lima. XVII Coloquio de Historia de Lima, 2010*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Centro Cultural de San Marcos – Museo de Arqueología y Antropología UNMSM, pp. 89-96.
- MARTÍNEZ, Gregorio (1982a). "Rómulo Varillas: la voz del pueblo" en *Suplemento VSD* del diario *La República*, 19 de febrero, pp. 14-15.
- MARTÍNEZ, Gregorio (1982b). "Ángel Custodio Valdez. El torero brujo" en *VSD* del diario *La República*, 28 de mayo, pp. 12-13.
- MEJÍA BACA, José (1938a). "El tondero" en *El Comercio*, 1 de enero, p. 12.
- MEJÍA BACA, José (1938b). "El triste" en *El Comercio*, 23 de enero, p. 9.
- MEJÍA BACA, José (1938c). "La saña" en *El Comercio*, 30 de enero, p. 11.
- MINISTERIO DE CULTURA (2015). *Estudio especializado sobre población afroperuana*. Lima: Ministerio de Cultura – Grupo de Análisis para el Desarrollo.

- MORI JULCA, Newton (2018). *Los afrodescendientes del Perú. Historia, aportes y participación en el desarrollo del país*. Lima: Ministerio de Educación.
- MUÑOZ, Maruja (1983). "Por ellas aunque mal paguen" (Entrevista a Rómulo Varillas) en *Suplemento VSD* del diario *La República*, 17 de junio, pp. 6-7.
- N'GOM, M'bare (comp.) (2008b). *"Escribir la identidad": creación cultural y negritud*. Lima: Universidad Ricardo Palma – Editorial Universitaria.
- NÚÑEZ, Estuardo (1981). "La literatura peruana de negritud" en *Hispanamérica* 10, 28, pp. 19-28.
- PEÑA VALENZUELA, Eder Javier (2008). *Análisis semántico y lexicográfico de las razas o castas y manifestaciones artístico-culturales del negro en la décima de Nicomedes Santa Cruz.*, Tesis de Licenciatura en Lingüística, UNMSM.
- QUILLAMA POLO, Elena (ed.) (1990). *El tondero como expresión folklórica y artística del Perú*. Lima: Lluvia Editores.
- ROCCA TORRES, Luis (1985). *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- ROCCA TORRES, Luis (2010). *Herencia de esclavos en el norte del Perú. (Cantares, danzas y música)*. Lima: Cedet.
- ROCCA TORRES, Luis; FIGUEROA, Evelyn y Sonia ARTEAGA (2012). *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología. La experiencia del Museo Afroperuano de Zaña*. Lima: Museo Afroperuano de Zaña.
- RODRÍGUEZ PASTOR, Humberto (2010). *Negritud. Afroperuanos: Resistencia y existencia*. Lima: Cedet.
- ROJAS BENAVENTE, Lady (2007). "'Me gritaron negra': Etnicidad en el Perú de 1950 y poesía de resistencia de Victoria Santa Cruz Gamarra" en *Espergesia* 1, pp. 22-24.
- ROJAS BENAVENTE, Lady (2008). "Un poema de resistencia de Victoria Santa Cruz Gamarra, etnicidad en los 50 en el Perú". En: M'bare N'gom (comp.). *Escribir la identidad: creación cultural y negritud*. Lima: Universidad Ricardo Palma – Editorial Universitaria, pp. 161-174.
- ROMERO, Fernando (1939a). "Ritmo negro en la costa zamba" en *Turismo* 135, pp. [20] – [21].
- ROMERO, Fernando (1939b). "Instrumentos musicales en la costa zamba" en *Turismo* 137, pp. [23] – [25].
- ROMERO, Fernando (1939c). "La zamba, abuela de la marinera" en *Turismo* 141, pp. [38] – [39].
- ROMERO, Fernando (1939d). "Cómo era la zamacueca zamba" en *Turismo* 146, pp. [10] – [11].

- ROMERO, Fernando (1971a). "Saracundés, mandingas y congos" en *La Prensa*, 29 de abril, p. 19.
- ROMERO, Fernando (1971b). "Cajón, tambores y mates" en *La Prensa*, 10 de mayo, p. 9.
- ROMERO, Fernando (1977). "El habla costeña del Perú y los lenguajes afronegros" en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 12, pp. 143-236.
- ROMERO, Fernando (1987). *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*. Lima: Editorial Milla Batres.
- ROMERO, Fernando (1988). *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ROMERO, Fernando (1994). *Safari africano y compraventa de esclavos para el Perú (1412-1818)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos - Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1964b). "El panalivio" en *Estampa. Revista de Expreso*, 23 de febrero, p. VII.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1964c). "El festejo" en *Estampa. Revista de Expreso*, 26 de enero, p. 7.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1964d). "Cal y canto. Pregones de Lima antigua (1)" en *Estampa. Revista de Expreso* 59, 28 de junio.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1964e). "Cal y canto. Pregones de Lima antigua (2)" en *Estampa. Revista de Expreso* 60, 5 de julio.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1964f). "Cal y canto. Pregones de Lima antigua (3)" en *Estampa. Revista de Expreso* 61, 12 de julio.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1967). "Lundu. Abuela africana de la marinera" en *Estampa. Revista de Expreso*, 5 de noviembre, p. 13.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1972b). "Las cumananas" en *La Nueva Crónica*, 19 de marzo, p. 21.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1972c). "El triste y las versadas" en *La Nueva Crónica*, 12 de marzo, p. 21.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1974). "Glosario de afronegrismos" en *La Crónica*, 23 de noviembre, p. 3.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1977). "Glosario de afronegrismos" en *El Comercio*, 25 de julio, p. 2.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1982). *La Décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SANTA CRUZ, Octavio (1996). "Hacia un nuevo folklore afroperuano" en *Imaginario del arte* 12, pp. 54-57.

- SANTA CRUZ, Octavio (2014a). *Escritura y performance en los decimistas de hoy. La actividad pública de los decimistas en Lima a inicios del siglo XXI*. Lima: Fondo Editorial de La UNMSM – Ediciones Noches de Sol.
- SANTA CRUZ, Octavio (2014b). *Décimas y decimistas del Perú*. Lima: Ministerio de Educación.
- STOKES, Susan Carol (1987). "Etnicidad y clase social. Los afroperuanos en Lima 1900-1930". En: Steve Stein (comp.). *Lima obrera 1900-1930*. Tomo II. Lima: Ediciones El Virrey, pp. [171] – 252.
- TOMPKINS, William D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú – Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- TORD, Luis Enrique (2006). "Los pregones de Lima" en *Lima y sus pregones*. Lima: Edelnor.
- TORO MONTALVO, César (1994). *Historia de la literatura peruana*, tomo IV (Costumbrismo y Literatura negra del Perú), Lima: A. F. A. Editores.
- VÁZQUEZ RODRIGUEZ, Rosa Elena (1982). *La vida musical de la población negra de Chincha. La Danza de Negritos*. La Habana: Casa de las Américas.
- VÁZQUEZ RODRIGUEZ, Rosa Elena (1996). "Canto y baile negros en la costa del Perú" en *Idee* 87, pp. 65-68.
- VÁZQUEZ RODRIGUEZ, Rosa Elena (2013). "¿Manyas? – Presencia africana en el Perú". En: *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*. Lima: Cedet, pp. 21- [33].
- VELARDE REYES, Carlos (2013). "El juicio social, o tratar de ver el alcatraz desde una perspectiva estructural y dialéctica". En: *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*. Lima: Cedet, pp. 91-104.
- VELÁSQUEZ BENÍTES, Orlando (2003a). *El pueblo negro de Yapatera. Tradición, fe y esperanza*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.
- VELÁSQUEZ BENÍTES, Orlando (2003b). *Cultura afroperuana en la costa norte*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

2. Sobre el testimonio peruano y latinoamericano

- ACHUGAR, Hugo (1992). "Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 49-71.
- ALTUNA, Elena (2008). "La partida inconclusa: indigenismo y testimonio" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68, pp. 121-141.
- ALVA MENDO, Jacobo (2003). "El testimonio oral en los andes centrales. Travesías y rumor". En: Gonzalo Espino Relucé (comp.). *Tradición oral, culturas peruanas –una invitación al debate–*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. [63] – 90.

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (1990). "La ficción del testimonio" en *Revista Iberoamericana* 151, pp. [447] – 461.
- ANDREU, Alicia G. (2000). *El testimonio peruano oral y las ciencias sociales: una problemática postmoderna*. Lima-Berkeley: CELACP-Latinoamericana Editores.
- ANDREU, Alicia G. (2002). "El testimonio peruano oral y las ciencias sociales: una problemática postmoderna" en *Copé* 30, pp. 8-13.
- BARNET, Miguel (1983). *La fuente viva*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BEVERLEY, John (1987). "Anatomía del testimonio" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5, pp. [7] – 16.
- BEVERLEY, John (2004). *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.
- BRACAMONTE, Jorge; DUDA, Beatriz y Gonzalo PORTOCARRERO (editores) (2003). *Para no olvidar. Testimonios sobre la violencia política en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- CARR, Robert (1992). "Re-presentando el testimonio: Notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 73-94.
- CIESUL (1983). *Testimonio: hacia la sistematización de la historia oral*. Lima: Centro de Investigaciones Económicas y Sociales de la Universidad de Lima – Fundación Friedrich Ebert.
- CONGRESO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN HISTÓRICA (1991). *Actas del Congreso Nacional de Investigación Histórica*. Tomo II: Historia oral, historia demográfica. Lima: Concytec.
- DEGREGORI, Carlos Iván (ed.) (2009). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- DEGREGORI, Carlos Iván (2003). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DEL PINO, Ponciano y Caroline YEZER (editores) (2013). *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos – Instituto Francés de Estudios Andinos.
- DERPICH, Vilma (1983). "Aproximaciones metodológicas a la historia testimonial". En: *Testimonio: hacia la sistematización de la historia oral*. Lima: Centro de Investigaciones Económicas y Sociales de la Universidad de Lima – Fundación Friedrich Ebert, pp. 13-30.
- DÍAZ CABALLERO, Jesús (1996). "Para una lectura del etno-testimonio peruano de los años setenta". En: José Antonio Mazzotti y Juan Aguilar Zevallos (coord.). *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Philadelphia: Asociación internacional de peruanistas, pp. [339] – 363.

- DUCHESNE, Juan (1987). "Miguel Barnet y el testimonio como humanismo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26, pp. [155] – 160.
- ESPINOZA, Esther (2003). "Con nombres propios. Análisis del testimonio de Liz Valdez ante la comisión de la Verdad". En: Gonzalo Espino Relucé (comp.) *Tradición oral, culturas peruanas –una invitación al debate–*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. [217] – 224.
- FRANCO, Jean (1992). "Si me permiten hablar. La lucha por el poder interpretativo" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 109-116.
- GRILLO ARBULÚ, María Teresa (2006). *Discursos de la nación escindida. Una aproximación al testimonio en el Perú (Gregorio Condori Mamani. Autobiografía y Huillca: Habla un campesino peruano)*. Tesis de Magíster en Literatura peruana y latinoamericana, UNMSM.
- GUGELBERGER, Georg M. (ed.) (1996). *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press.
- HUAYTÁN MARTÍNEZ, Eduardo (2008). "El testimonio latinoamericano a partir de su debate y teorización crítica" en *Tinta expresa* 3, pp. 79-91.
- HUAYTÁN MARTÍNEZ, Eduardo (2009). *El testimonio oral sur-andino: reformulación de la representación de la narrativa indigenista*. Tesis de Licenciatura en Literatura, UNMSM.
- HUAYTÁN MARTÍNEZ, Eduardo (2013). *La voz, el viento y la escritura. Representación y memoria en los primeros testimonios de mujeres en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Universidad San Ignacio de Loyola.
- HUAYTÁN MARTÍNEZ, Eduardo (2014). "Indigenismo, antropología y testimonio en el Perú: rupturas, ampliaciones y plataformas de representación" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 80, pp. 309-323.
- JAMESON, Fredric (1992). "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: El caso del testimonio" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 117-133.
- JARA, René y Hernán VIDAL (1986). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the study of ideologies and literature.
- MESNARD, Philippe (2011). *Testimonio en resistencia*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- MORAÑA, Maribel (1995). "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX". En: Ana Pizarro (organizadora). *América Latina. Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e Modernidad*. Sao Paulo: Unicamp, pp. 479-515.
- NORIEGA, Julio E. (1997). "Propuesta para una poética quechua del migrante andino" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46, pp. 53-65.

- ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina (2004a). "El testimonio, ¿una acto de poder? Sobre el proceso de producción del testimonio" en *Investigaciones sociales* 13, pp. 245-252.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina (2004b). *Procesos de descolonización del imaginario y del conocimiento en América Latina. Poéticas de la violencia y de la crisis*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina (2014). *Poéticas afroamericanas. Episteme, cuerpo y territorio*. Lima: Pakarina Editores – Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PERUS, Françoise (1989). "El 'otro' del testimonio" en *Casa de las Américas* 174, pp. 134-137.
- RANDALL, Margaret (1992). "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 21-45.
- RAMOS SOLANO, Erick Gustavo (2009). *Corporificación y testimonio de la CVR en los Andes Centrales: el caso de Huasahuasi*. Tesis Licenciatura en Literatura, UNMSM.
- SILVA SANTISTEBAN, Rocío (2007). "El testimonio de Giordina Gamboa. Maternidad y bazurización simbólica en el testimonio de una mujer afectada por crímenes de violencia política" en *Lhymen* 4, pp. 81-105.
- SILVA SANTISTEBAN, Rocío (2008). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- SKLODOWSKA, Elizbieta (1990). "Miguel Barnet y la novela-testimonio" en *Revista Iberoamericana* 152-153, pp. [1069] – 1078.
- SKLODOWSKA, Elizbieta (1993). "Testimonio mediatizado. ¿Ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchú)" en *Revista de Crítica literaria Latinoamericana* 38, pp. [81]-90.
- STEIN, Steve (compilador) (1987). *Lima obrera: 1900-1930*. Tomo II. Lima: Ediciones El Virrey.
- THEODOSÍADIS, Francisco (1996). *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- VERA LEÓN, Antonio (1992). "Hacer hablar: La transcripción testimonial" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 181-205.
- VICH, Víctor (2002). *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- WALTER, Monika (1992): "El cimarrón en una cimarronada. (Nuevos motivos para rechazar un texto y de la forma cómo éste se impone)" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 201-205.

- YÚDICE, George (1992). "Testimonio y concientización" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 207-227.
- ZEVALLLOS AGUILAR, Juan (1998). "A propósito de Andean Lives. Gregorio Condori Mamani y Asunta Quispe Huamani. Apuntes sobre la hipercanonización y negligencias de la crítica del testimonio" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 48, pp. [241] -248.
- ZEVALLLOS AGUILAR, Juan (2002). "Historia de vida, etno-testimonio, autobiografía. El largo camino a la autorepresentación indígena en Latinoamérica". *Sieteculebras* 16, pp. 67-70.
- ZIMMERMAN, Marc (1992). "El otro de Rigoberta: Los testimonios de Ignacio Bizarro y la resistencia indígena en Guatemala" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, pp. 229-243.

III. FUENTES COMPLEMENTARIAS

- ALBERT DE PACO, José María (2003). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Óptima.
- ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARONA, Juan de (Seudónimo de Pedro PAZ SOLDÁN Y UNÁNUE) (1974). *Diccionario de peruanismos* (1884). Tomo I y II. Lima: Peisa, Biblioteca peruana 48 y 49.
- BAEHR, Rudolf (1984). *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos.
- BAUMAN, Zygmunt (2010). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- BENVENUTTO MURRIETA, Pedro M. (1983) [1932]. *Quince plazuelas, una alameda y un callejón*. Lima: Fondo del Libro Banco Industrial del Perú – Universidad del Pacífico.
- BOLAÑOS, César *et al.* (1985). *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- BORRAS, Gerard (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos – Instituto de Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO (1991). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rickchay.
- CÁCERES VALDERRAMA, Milena (2005). *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- CAJAVILCA NAVARRO, Luis (2011). *La Virgen de Guadalupe: tradicional danza de las cruzadas de moros y cristianos en Nepeña*. Lima: Juan Gutemberg.
- CALLIRGOS, Juan Carlos (1993). *El racismo. La cuestión del otro (y de uno)*. Lima: DESCO.
- CARRERA VERGARA, Eudocio (1954) [1940]. *La Lima criolla de 1900*. Lima: Sanmartí y Cía, 2da. ed. corregida y aumentada.
- CHOCANO PAREDES, Rodrigo (2012). *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1996). "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno" en *Revista Iberoamericana* 176-177, pp. 837-844.
- COOPER, J. C. (2002). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.
- CUETO, Alonso (ed.) (2009). *Rosa Mercedes Ayarza. La música su vida... ser peruana una pasión*. Lima: Empresa Editorial El Comercio S. A.
- DEL ÁGUILA, Patricia (1997). *Callejones y mansiones: espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DENEGRI, Marco Aurelio (2009). *Cajonística y vallejística*. Lima: Editorial San Marcos.
- DIEZ CANSECO, José (1949). *Lima. Coplas y guitarras*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- EAGLETON, Terry (2001). *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- ESCOBAR, Alberto (1978). *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (2010). *Literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina Ediciones.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (compilador) (2003). *Tradición oral, culturas peruanas – una invitación al debate-*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ESTUPIÑÁN MALDONADO, Máximo (2012). *La educación intercultural. Características, fundamentos y componentes*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- FOUCAULT, Michel (1996). *Genealogía del racismo*. La Plata: Editorial Altamira.
- GÁLVEZ, José (1935). *Estampas limeñas*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad Enrique Bustamante y Balliván.
- GARCÍA, Jesús Chucho (2010). "Afroepistemología y afroepistemológica". En: Sheila Walker (compiladora). *Conocimiento desde adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. Volumen I. La

Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta; Afrodiáspora Inc; Fundación Interamericana; Organización Católica Canadiense para el Desarrollo y la Paz; Fundación PIEB, pp. 69 – 87.

- GARRIDO, Miguel Ángel (2001). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GATES, Henry Louis Jr. (1998). “Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana”. En: Enric Sullá (compilador). *El canon literario*. Madrid: Arco / Libros.
- GILARD, Jacques (2006). “La décima glosada entre España y América: hechos e interrogantes” en *Revista Iberoamericana* 217, pp. 823-866.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2004). *Literatura. Enciclopedia Temática del Perú XIV*. Lima: Orbis Ventures – Empresa Editora El Comercio.
- GUERRERO ARIAS, Patricio (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Ediciones Abya – Yala.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Daniel (coordinador) (2010). *Epistemología de las identidades. Reflexiones en torno a la pluralidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HALL, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Enviñón Editores – Instituto de Estudios Sociales y Culturales – Universidad Andina Simón Bolívar - Instituto de Estudios Peruanos.
- HODGE, Robert (1999). “Canción”. En: Teun van Dijk (ed.). *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid: Visor, pp. [149] – 166.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI – Social Science Research Council.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2000). *Raza y cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LLÓRENS AMICO, José Antonio (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LLÓRENS AMICO, José Antonio (1986). “Situación de la tradición oral como parte del patrimonio cultural de la nación”. En: Luis Millones (comp.). *Patrimonio cultural del Perú. Balance y perspectivas*. Lima: Fomciencias, pp. 129-136.
- LLORÉNS AMICO, José y Rodrigo CHOCANO PAREDES (2009). *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- LOTMAN, Jurij M. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- MATOS MAR, José (1976a). *Yanaconaje y reforma agraria en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MATOS MAR, José (1986). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MATOS MAR, José (compilador) (1976b). *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MILLONES, Luis (comp.) (1986). *Patrimonio cultural del Perú. Balance y perspectivas*. Lima: Fomciencias.
- MIRANDA TARRILLO, Ricardo (1989). *Música criolla del Perú*. Lima: Ministerio de Educación.
- MORAÑA, Mabel (2000). *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio – Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- MUÑOZ, Fanni (2001). *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920. La experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- OLIVAS WESTON, Rosario (1996). *La cocina en el virreinato del Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- OLIVAS WESTON, Rosario (1998). “La cocina afroperuana” en *Bongó. Boletín del Movimiento Negro Francisco Congo* 2, pp. 20-22.
- OLIVAS WESTON, Rosario (1999). *La cocina cotidiana y festiva de los limeños en el siglo XIX*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- PAJUELO, Ramón (2009). “Imágenes de la comunidad. Indígenas, campesinos y antropólogos en el Perú”. En: Carlos Iván Degregori (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. [123] – 179.
- PARRET, Hermann (2008). *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- PERCEVAL, José María (2013). *El racismo y la xenofobia. Excluir al diferente*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PINILLA, Enrique (1980). “Informe sobre la música en el Perú”. En: *Historia del Perú. Proceso e instituciones*. Tomo IX. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, pp. [361] – 677.
- PORTOCARRERO, Gonzalo (2007). *Racismo, mestizaje y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- QUÍJANO, Aníbal (2003). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: Edgardo Lander (compilador) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO –UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe, pp. 201-246.

- QUILIS, Antonio (1989). *Métrica española*. Barcelona: Editorial Ariel.
- RAMA, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hannover. New Hampshire: Ediciones del Norte.
- REGALADO DE HURTADO, Liliana (2007). *Clío y Menmósine. Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- RICOEUR, Paul (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROHNER, Fred y Gérard BORRAS (2010). *Montes y Manrique 1911-2011. Cien años de música peruana*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú – Instituto Francés de Estudios Andinos.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1973) [1968]. *Lima la horrible*. Lima: Peisa, Biblioteca Peruana 38.
- SANTA CRUZ, Rafael (2006) [2004]. *El cajón afroperuano*. Lima: R Santacruz Ediciones.
- SEGUIN, Carlos Alberto (ed.) (1979). *Psiquiatría folklórica. Shamanes y curanderos*. Lima: Centro de Proyección Cristiana.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1998). “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Orbis Tertius* 6, pp. 175-235.
- THEODOSÍADIS, Francisco (comp.) (1996). *Alteridad ¿La (des)construcción del otro? Yo como objeto del sujeto que veo como objeto*. Santa Fe de Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- TOMOEDA, Hiroyasu (2013). *El toro y el cóndor*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- TRAPERO, Máximiano (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Cabildo Insular de Gran Canaria – UNELCO.
- TRAPERO, Máximiano (2008). “La décima popular en la tradición hispánica”. En: *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora – Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TRIANA Y ANTORVEZA, Humberto (1997). *Léxico documentado para la historia del negro en América (Siglos XV-XIX). Tomo I: Estudio preliminar*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, Biblioteca “Ezquiel Uricoechea” 12.
- TUESTA, Sonaly (2010). *Fiestas. Calendario y costumbres*. Lima: Costumbres Sociedad Anónima Cerrada.

- VALLEJOS PAULETT, Francisco (2012). *Método de cajón peruano*. Lima: Editorial Edigraber.
- VAN DIJK, Teun A. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Editorial Paidós.
- VAN DIJK, Teun A. (1999a). *Ideología. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- VAN DIJK, Teun A. (2003). *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- VAN DIJK, Teun A. (ed.) (1999b). *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid: Visor Libros.
- VAN DIJK, Teun A. (coord.) (2007). *Racismo y discurso en América Latina*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- VANSINA, Jan (1967). *La tradición oral*. Barcelona: Editorial Labor.
- WILLIAMS, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- ZANUTELLI ROSAS, Manuel (1999). *Canción criolla. Memoria de lo nuestro*. Lima: Editora La Gaceta – Diario El Sol.
- ZAVALA, Virginia y Roberto ZARIQUIEY (2007). “Yo te segrego a ti porque tu falta de educación me ofende’: una aproximación al discurso racista en el Perú”. En: Teun A. van Dijk (coord.). *Racismo y discurso en América Latina*. Barcelona: Editorial Gedisa, pp. 333-369.
- ŽIŽEK, Slavoj (2004). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- ZUMTHOR, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

DISCOGRAFÍA / CD

- ALARCO HINOSTROZA, David *et al.* (2007). *Taller de la Kontroversia. Décimas – contrapunto y trova*. Producciones TDK. Disco Compacto.
- ARRIOLA, Roberto *et al.* (s.f.). *Pamela y Los Caballeros de la Décima*. Edición de los autores. Disco Compacto.
- ASCUEZ, Augusto *et al.* (1994). *Viva la marinera*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- AVILÉS, Óscar; Lucila CAMPOS y Arturo “Zambo” CAVERO (s.f.). *Y siguen festejando juntos*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- BACA, Susana (2008). *Del fuego y el agua*. Editora Pregón. Disco Compacto.
- BANDA SAN MIGUEL DE PIURA (2006). *Marineras y tonderos*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- CAMPOS, Lucila (2011). *Gran colección de la música criolla. Lucila Campos*. 11y6 Discos. 4 Discos Compactos.
- CASAVERDE, Félix (s.f.). *Somos Adú*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- CASAVERDE, Félix (2002). *Memorias de Félix Casaverde*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- CAVERO, Arturo (2011). *Gran colección de la música criolla. Zambo Cavero*. 11y6 Discos. 4 Discos Compactos.
- DONAYRE, Manuel (1997). *Manuel Donayre. Grandes éxitos*. Sono Radio. Disco Compacto.
- LOS CABALLEROS DE LA DÉCIMA (s.f.). *El criollismo no ha muerto. Décimas y canciones*. K'antaro Records. Disco Compacto.
- LOS HERMANOS BALLUMBROSIO (1997). *Ven a gozar*. Sony Music Entertainment Perú. Disco Compacto.
- LOS TROVADORES DEL NORTE (1999). *Viva el tondero. Valses, polkas, marineras y tonderos*. Sono Radio. Disco Compacto.
- MEDRANO COTITO, Juan (2007). *La voz del cajón*. Play Music & Video. Disco Compacto

- MONTES, Eduardo y César Augusto MANRIQUE (2010). *Montes y Manrique 1911-2011. Cien años de música peruana*. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú – Instituto Francés de Estudios Andinos. Disco Compacto Doble.
- PERÚ NEGRO (2007). *Zamba Malató*. SBMC – Times Square Records. Disco Compacto.
- PERÚ NEGRO (2009). *Jolgorio*. Play Music & Video. Disco Compacto.
- PERÚ NEGRO (2010). *Perú negro. Sus raíces*. Xendra Music. Disco Compacto.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (2001). *Socabón*. Xendra Music. Disco Compacto
- SANTA CRUZ, Nicomedes (2010). *Cumanana*. Xendra Music. Disco Compacto.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (s.f.). *Canto negro*. Mega Entertainment. Disco Compacto.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (s.f.). *Décimas y poemas*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- SANTA CRUZ, Rafael & AFROPERU (2006). *Solo cajón. Ritmos afroperuanos - rumba – flamenco*. Play Music & Video. Disco Compacto.
- SANTA CRUZ, Victoria (2000). *Con Victoria Santa Cruz y Gente Morena*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- SANTA CRUZ, Victoria (2003). *Ritmos y aires afroperuanos*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- SANTA CRUZ, Nicomedes y Victoria SANTA CRUZ (2011). *Nicomedes & Victoria Santa Cruz*. Trauni Music. Disco Compacto.
- SANTA CRUZ, Octavio (s.f.). *Al compás del socabón*. K T Producciones. Disco Compacto.
- SANTA CRUZ, Octavio y Julio HUMALA LEMA (s.f.). *De inga de mandinga en concierto*. K T Producciones. Disco Compacto.
- SOTO DE LA COLINA, Carlos “Caitro” (1995). *De cajón Caitro Soto*. Musical Group Peru. Disco Compacto.
- SOTO DE LA COLINA, Carlos “Caitro” (2008). *El cajón es peruano... lo digo yo*. Xendra Music. Disco Compacto.
- VÁSQUEZ, Abelardo (2001). *El gran Abelardo Vásquez. Valses, marinera limeña, festejos*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- VÁSQUEZ, Abelardo (2011). *Homenaje a don Porfirio, Pipo y Vicente*. Producciones lempsa. Disco Compacto.
- VICUÑA VILLALTA, Diego (s.f.). *Décimas peruanas en homenaje a la bohemia peruana*. Edimerial. Disco Compacto.

ANEXOS

CRONOLOGÍA

AÑO	CONTEXTO HISTÓRICO	LITERATURA TESTIMONIAL EN AMÉRICA LATINA Y PERÚ
1945	Finaliza la Segunda Guerra Mundial.	
1948	Gobierno militar del general Odría en Perú.	El etnólogo mexicano Ricardo Pozas publica <i>Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil.</i>
1957	Independencia de Ghana.	Rodolfo Walsh publica <i>Operación masacre</i> en Argentina.
1959	Revolución cubana.	
1960	Independencia de Congo, Senegal, Ruanda, Nigeria, Costa de Marfil, Gabón, Guinea y Níger.	Se publica <i>Quarto de despejo. Diario de una favelada</i> de Carolina María de Jesús en Sao Paulo – Brasil.
1961	Es asesinado el Presidente estadounidense John F. Kennedy. Muere Frantz Fanon, psiquiatra y pensador panafricanista de Martinica. Se publica póstumamente su libro <i>Los condenados de la tierra.</i>	El antropólogo estadounidense Oscar Lewis publica <i>Los hijos de Sánchez, autobiografía de una familia mexicana.</i>
1964	Martin Luther King Jr recibe el Premio Nobel de la Paz.	
1966		El escritor estadounidense Truman Capote publica <i>In cold blood.</i> El escritor cubano Miguel Barnet publica <i>Biografía de un cimarrón.</i>
1968	Es asesinado Martin Luther King Jr. Golpe de Estado del general EP Juan Velasco Alvarado en Perú.	

1969	José María Arguedas muere el 2 de diciembre.	La periodista y escritora mexicana Elena Poniatowska publica <i>Hasta no verte Jesús mío</i> , obra ganadora del premio Mazatlán de Literatura.
1970	Se establece el "Premio Testimonio" Casa de las Américas en Cuba. Fallece Oscar Lewis en EE. UU.	El escritor cubano Miguel Barnet publica <i>Canción de Rachel</i> .
1971		La escritora mexicana Elena Poniatowska publica <i>La noche de Tlatelolco</i> .
1974		Hugo Neira gana el Premio Casa de las Américas de Cuba con <i>Huillca: habla un campesino peruano</i> . En Perú se publica <i>Erasmus. Yanacón del valle de Chancay</i> de José Matos Mar y Jorge Carbajal. José Sabogal publica "La vida de Santiago de Cao, ayer. Narración de don Enrique" en la revista <i>Anuario indigenista</i> .
1975	Gobierno militar del general Morales Bermúdez en Perú.	
1977	Muere el periodista argentino Rodolfo Walsh.	La educadora brasileña Moema Viezzer edita <i>Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila. Una mujer de las minas de Bolivia</i> . En Perú se publica la segunda edición de <i>Las barriadas de Lima: 1957</i> de José Matos Mar, que incluye 18 testimonios de migrantes. Ricardo Valderrama y Carmen Escalante publican <i>Gregorio Condori Mamani. Autobiografía</i> .

1978		Esther Andradi y Ana María Portugal publican <i>Ser mujer en el Perú</i> .
1979	Es recuperada la democracia y aprobada la nueva Constitución.	José Gushiken publica <i>La visión de Isua. Biografía de un intérprete de música folklórica</i> , basado en el violinista ayacuchano Máximo Damián.
1980	El arquitecto Fernando Belaunde Terry gana las elecciones y asume el gobierno del Perú. El PCP-SL inicia su acción armada y terrorista contra el Estado peruano y en contra de la población civil.	
1981		El Grupo Narración publica su crónica <i>Cobriza, Cobriza 1971</i> .
1982	El escritor colombiano Gabriel García Márquez recibe el Premio Nobel de Literatura.	El nicaragüense Omar Cabezas publica <i>La montaña es algo más que una inmensa estepa verde</i> en Cuba. Mario Razzeto publica <i>Don Joaquín. Testimonio de un artista popular andino</i> . Además se publica <i>Basta. Testimonios</i> , que reúne 23 historias de trabajadoras del hogar.
1983	Ocho periodistas son asesinados en Uchuraccay, Ayacucho.	La antropóloga venezolana Elizabeth Burgos Debray publica <i>Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia</i> en España. Miguel Barnet publica <i>Gallego</i> , con lo que completa su trilogía. En Perú Teresa Ollé publica <i>Juan H. Pévez. Memorias de un viejo luchador campesino</i> .
1984	Surge la organización subversiva MRTA.	

1985	<p>Alan García asume la Presidencia del Perú.</p> <p>Muere Nicomedes Santa Cruz en España.</p>	
1986	<p>Wole Soyinka, nacido en Nigeria, se convierte en el primer africano en recibir el Premio Nobel de Literatura</p>	<p>José Matos Mar publica <i>Taquile en Lima. Siete familias cuentan...</i></p> <p>Además se da a conocer <i>Habla la ciudad</i>.</p>
1988		<p>El INC edita <i>Jaime Guardia. Charanguista</i>.</p>
1990	<p>Nelson Mandela es liberado, después de 27 años de cárcel en Sudáfrica.</p> <p>Alberto Fujimori asume la Presidencia del Perú.</p>	<p>El escritor puneño José Luis Ayala publica <i>Yo fui canillita de José Carlos Mariátegui. (Auto)biografía de Mariano Larico Yujra</i>.</p> <p>Carmen Tocón Armas y Armando Mendiburi publican <i>Madres solteras / Madres abandonadas. Problemática y alternativas</i>.</p> <p>La musicóloga Chalena Vásquez y Abilio Vergara publican <i>Ranulfo, el hombre</i>.</p>
1991		<p>Carmen Tocón Armas y Armando Mendiburi publican <i>Madres solteras / Madres abandonadas. Testimonios</i>.</p>
1992	<p>Se celebra 500 años del Descubrimiento de América.</p> <p>Fallece el 5 de febrero Nicomedes Santa Cruz en España.</p> <p>La líder indígena guatemalteca Rigoberta Menchú es distinguida con el Premio Nobel de la Paz.</p> <p>Fujimori dio un golpe de Estado el de abril.</p>	<p>Ricardo Valderrama y Carmen Escalante publican <i>Nosotros los humanos. Ñuqanchik runakuna. Testimonios de los quechuas del siglo XX</i>.</p> <p>Jesús Urbano Rojas y Pablo Macera publican <i>Santero y caminante. Santoruraj – ñampurej -</i>.</p>

1993	Nelson Mandela recibe el Premio Nobel de la Paz.	La feminista Diana Miloslavich compila <i>María Elena Moyano. En busca de una esperanza</i> Orin Starn publica <i>Hablan los ronderos: la búsqueda por la paz en los Andes.</i>
1995		Se publica <i>De cajón: Caitro Soto. El duende en la música afroperuana.</i> Aparece <i>Piel de mujer. Testimonio de Delia Zamudio.</i>
1997	El diplomático ghanés Kofi Annan asume la Secretaría General de la ONU, la cual estuvo al mando hasta el 31 de diciembre de 2006.	Darío Espinoza recopila <i>Testimonio Ciprián Phuturi Suni. Tanteo puntun chaykuna valen: "Las cosas valen cuando están en su punto de equilibrio..."</i>
1999		El profesor y antropólogo estadounidense David Stoll publica <i>Rigoberta Menchu and the Story of all Poor Guatemalans</i> en EE. UU.
2000	Fallece Abelardo Vásquez.	Francesca Denegri publica <i>Soy señora. Testimonio de Irene Jara.</i> Rosa Troncoso publica <i>Los tarapaqueños peruanos. Testimonios de su historia.</i>
2001	El gobierno de Valentín Paniagua creó la Comisión de la Verdad y la Reconciliación el 4 de julio. La CVR escuchó el testimonio de 16 985 personas afectadas por el terrorismo en nuestro país.	Víctor Vich publica <i>El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú.</i>
2002		Aparece <i>Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha</i> , en el que se recopila el testimonio del músico Amador Ballumbrosio.

2003		Se publica <i>De la pampa. La presencia afroperuana en el desarrollo de la agricultura en Cañete.</i>
2004	Se conmemora 150 años de la abolición de la esclavitud en Perú, ocurrida en 1854 Fallece Carlos Soto de la Colina.	
2005	I Congreso Internacional en homenaje a Nicomedes Santa Cruz, organizado por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.	Pilar Valenzuela y Agustina Valera Rojas publican <i>Koshi shinanya ainbo. El testimonio de una mujer shipiba.</i> Juan Javier Rivera Andía y Adriana Dávila Franke publican <i>Músicos en los Andes. Testimonios y textos escritos de los músicos del valle de Chancay (sierra de Lima).</i>
2006		Humberto Rodríguez Pastor publica <i>De tamales y tamaleros. Tres historias de vida.</i>
2007		El crítico francés Roland Forgues publica <i>Cantar del golondrino. Testimonio de vida</i> , basado en el poeta peruano Leoncio Bueno. Fernando Barranzuela publica <i>Historia de Yapatera.</i>
2008		Martine du Authier publica <i>Un genio popular. Historia de vida de David Villasante González.</i>
2009	Fallecen Amador Ballumbrosio y Arturo "Zambo" Cavero.	Hanna Veber compila <i>Historias para nuestro futuro. Yotantsi ashi otsipaniki. Narraciones auto biográficas de líderes asháninkas y ashéninkas.</i> José Luis Ayala publica <i>Yatiris. Adivinos andinos. Ceremonial / manual para el pago a la pachamama. Lectura de la suerte mediante la coca.</i>

		El periodista Lorenzo Villanueva publica <i>Tributo al "Zambo" Cavero. Vida y gloria de un grande.</i>
2010	Mario Vargas Llosa recibe el Premio Nobel de Literatura.	La congresista puneña Hilaria Supa Huamán publica <i>Hilos de mi vida.</i>
2011	ONU declara el Año Internacional de los Afrodescendientes. El 27 de julio fallece Teresa Izquierdo Gonzales, considerada la "Madre de la Cocina Peruana".	Milagros Carazas publica <i>Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas.</i>
2012		Lurgio Gavilán Sánchez publica <i>Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia.</i>
2013	Se conmemora diez años del Informe Final de la CVR.	
2014	Rafael Santa Cruz muere el 4 de agosto y Victoria Santa Cruz el 30 de agosto.	
2015	ONU declara el Decenio Internacional para los Afrodescendientes, con el tema "Afrodescendientes: reconocimiento, justicia y desarrollo". II Congreso Internacional en homenaje a Nicomedes Santa Cruz, organizado por la Facultad de Letras y CC. HH. de la UNMSM.	El Centro de Desarrollo Étnico publica <i>Personajes afrodescendientes del Perú y América.</i>
2017	Fallece el escritor Gregorio Martínez Navarro el 6 de agosto.	La poeta Mónica Carrillo publica <i>Rostros de violencia, rostros de poder.</i>
2018		Se publica la biografía <i>Bartola Sancho Dávila, bailarina de Malambo.</i>

CUADRO 2. DANZAS, GÉNEROS MUSICALES Y LITERARIOS AFROPERUANOS

(Según la crítica literaria)

TORO MONTALVO (1992)	GONZÁLEZ VIGIL (2004)
<p>LITERATURA NEGRA DEL PERÚ: pregones, coplas, poesía culta y poesía popular, la saña y el lundero, canciones, la décima, canciones de Navidad, canciones de cuna y dichos populares, ¿mitos y leyendas?, narraciones de costumbres.</p>	<p>TRADICIÓN ORAL: coplas, pregones, décimas.</p>
	<p>CANTOS Y DANZAS: la marinera, la saña, el tondero, el landó y la danza teatralizada.</p>
	<p>LITERATURA ESCRITA: cuento novela</p>

CUADRO 1. DANZAS, GÉNEROS MUSICALES Y LITERARIOS AFROPERUANOS

(Según la musicología y la Historia del arte)

TOMPKINS (1982/2011)	VÁSQUEZ (1996)	O. SANTA CRUZ (1996)
GÉNEROS DE CANCIONES DE COMPETENCIA Y POESÍA: la décima y el socavón, la cumanana, el amor fino.	DANZAS: agua e'nieve, hatajo de negritos, ingá, son de los diablos, tondero, zapateo y marinera.	GÉNEROS PERDIDOS: la zarabanda, la calenda, la chacona, la mozamala, la zanguaña, el maicito, la conga, golpe-tierra, aguenieve, amorfino, zaña.
	GÉNEROS MUSICALES: conga, festejo (alcatraz), landó (zambalandó), toro mata y zamacueca.	
FORMAS MUSICALES Y BAILES: la marinera, el tondero, el festejo (el son de los diablos, el alcatraz, el ingá, el zapateo y el agua'e nieve), el landó, el toro-mata y el hatajo de negritos.	CANCIÓN: amor fino, saña, panalivio, pregón, villancico y yunza.	
OTRAS FORMAS MUSICALES: panalivio, yunza, macamaca, moros y cristianos, baile de machete, pregón y vals criollo.	GÉNEROS Y FORMAS LITERARIAS: copla, cumanana, décima, décima de pie forzado y socavón.	GÉNEROS RESCATADOS: festejo, toro-mata, son de los diablos, alcatraz, zamacueca, landó y zambalandó.