

De los yolofofos a Perú Negro

Daniel Mathews Carmelino

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Catedral del Criollismo

Resumen: En los años 70, se produce un giro en los estudios históricos del Perú. Si hasta ese momento la historia se enfocaba sobre todo en las acciones de los poderosos (presidentes, generales), luego va a aparecer una generación que se preocupará por los movimientos sociales. Un ejemplo de ello es el estudio de Wilfredo Kapsoli (1975) sobre las rebeliones de esclavos en el Perú. En el presente ensayo, pretendemos demostrar cómo se construye la memoria colectiva, así como la diferencia entre su contenido mítico frente al “científico” del relato histórico. Para ello, nos apoyamos en las investigaciones de Wilfredo Kapsoli sobre los levantamientos de esclavos en el siglo XVIII y en el libreto de la obra “Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo”, teatralizada por la compañía Perú Negro bajo la dirección general de Ronaldo Campos y la dirección artística César Calvo.

Palabras clave: historia; memoria; Kapsoli; Perú Negro; César Calvo

Abstract: The 70's were a turning point in documenting Peru's history. Until then, historical studies had focused on the actions of the elite (presidents, military generals, etc), but a new generation was emerging that cared about social movements. An example is the study conducted by Wilfredo Kapsoli (1975) on slave rebellions in Peru. In this essay, we will demonstrate how collective memory is built, and how it's 'mythical' content differs from the 'factual' content of documented history. To do that, we will be using Wilfredo Kapsoli's studies on slave uprisings in the 18th century and in the script of “Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo”, taken to stage by Perú Negro company under the general direction of Ronaldo Campos and art direction by César Calvo.

Keywords: history, memory, Kapsoli, Perú Negro, César Calvo

A veces los ensayos sirven de inspiración a poetas. Es el caso de la ponencia de Raúl Porras Barrenechea sobre la Lima que inspiró a Chabuca Granda para componer su vals más conocido. Otras veces son los poemas los que inspiran ensayos. Es el caso del presente texto. Un poema de Octavio Santa Cruz en homenaje al levantamiento antiesclavista de San Jacinto (2020: 19-22) me trajo a la memoria un espectáculo de la compañía Perú Negro del año 75, y es a partir de aquí que quiero proponer algunas reflexiones sobre la relación entre arte y memoria.

Construyendo memoria, construyendo colectivos

La memoria es un elemento indispensable en la construcción de identidades. Las personas, las familias, las naciones, las

comunidades de diverso tipo narran su pasado. Las clases sociales no se crean en la producción, donde todavía son individuos aislados, sino en la memoria. Lo mismo ocurre en todos los movimientos sociales. Es a partir de la memoria que las personas o los sectores sociales oprimidos y explotados forjan una identidad colectiva, una pertenencia.

En realidad, no se narra todo el pasado, sobre todo cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo. Se eligen los momentos que permiten afirmarse como colectividad, los momentos de lucha, de resistencia, sobre todo cuando son victoriosas. Sin embargo, aun cuando no haya victorias, las luchas son el momento en que el sujeto subalterno deja de serlo. Es el caso de las sublevaciones negras que estudiaremos en el presente ensayo. También pueden recordarse los momentos más traumáticos, como suelen

hacer las Comisiones de la Verdad, con un fin reparador. En ambos casos hay una finalidad política: conquistar derechos democráticos para la población excluida.

En la memoria se mezclan los tiempos: se parte de un hecho pasado (en este ensayo, las rebeliones de esclavizados) para cuestionar la situación presente (racismo) proponiendo un futuro distinto. Ya Frantz Fanon decía que “el hombre colonizado que escribe para su pueblo, cuando utiliza el pasado, debe hacerlo con la intención de abrir el futuro, de invitar a la acción, de fundar el espíritu” (2007: 187). Por su parte, Jesús “Chucho” García (2001) nos habla de una Cultura de Resistencia como “resultado de un largo proceso de conservación-recreación, creación y transformación”.

La memoria histórica sirve entonces como elemento de lucha contra el racismo, como arma para la defensa de los derechos humanos y como elemento ideológico de construcción y vertebración de un grupo social. Al respecto, Elizabeth Jelin sostiene lo siguiente:

Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente –la memoria como presente del pasado– lo que define la identidad personal y la continuidad de sí mismo en el tiempo [...] el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y el espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad (2002: 25).

La puesta en marcha de procesos de construcción de memoria se torna como una necesidad inaplazable. Empieza a penetrar como llamado urgente en los discursos académicos y en las prácticas de movimientos sociales y culturales, en prácticas estéticas y artísticas. Configura escenarios de expresividad que contrastan con visiones y políticas que tradicionalmente han llamado al olvido, al silencio y a la invisibilización. Wilfredo Kapsoli, en una entrevista que le hizo el poeta negro Enrique Verástegui, publicada en *Varietades* en 1975, afirma lo siguiente:

La alienación, en una de sus más péfidas modalidades, procuró borrar de la memoria de los peruanos aquellos hechos que, no obstante, creaban sus perfiles más singulares. La historiografía oficial sirvió para el caso, ofreciéndonos una visión extraña, nublada por la soberbia del conquistador (Kapsoli, 2016: 31).

En Estados Unidos, donde la opresión racista es más directa y llega al asesinato, la identidad negra se forja en movimientos sociales: Black Panthers, Black Lives Matter. En el Perú, donde el racismo se procesa al nivel de las subjetividades, la identidad negra está más ligada al arte, en algunos casos preservando la herencia hispana (décimas), o incorporando el tema étnico en la creación popular (vales).

Desde la década del 50, se produce un intento de independizar la cultura negra de lo criollo. En ese marco, surgen las compañías Pancho Fierro, Cumanana, Teatro y Danzas Negras del Perú, dirigidas por José Durand Flores, Nicomedes Santa Cruz y Victoria Santa Cruz respectivamente. En 1969, en un contexto de fortalecimiento del movimiento popular y gobierno reformista, nace Perú Negro, que será la expresión más importante de esta trayectoria. Manuel Barrós (2016: 58) establece dos necesidades que son cubiertas por estas expresiones teatrales: tener un lugar “desde el cual se enunció la especificidad y las problemáticas del negro peruano” y “ser reconocidos como agentes de una propia cultura y de producir el sentido legítimo de su comunidad estético-expresiva”.

En las primeras expresiones de estos textos, se construyó la idea de que esa especificidad venía desde el origen africano, al punto que Feldman (2009) habla de un “renacimiento africano”. Lo importante en Perú Negro es que, tanto en “La tierra se hizo nuestra” como en “Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo”, se sitúa no en una vuelta a un continente que realmente no existe, sino en las luchas y reivindicaciones del negro peruano. La historia de Lorenzo Mombo es la de los levantamientos de esclavos en el siglo XVIII. En la misma época en que Perú Negro

trabajaba sus espectáculos, hay un proceso de rescate de los movimientos sociales desde la historia. De esta manera, lo subjetivo y lo reflexivo, el arte y la historia, entran en un diálogo productivo. Ese diálogo es lo que intentaré describir en el presente ensayo.

La historia que no se contaba

Antes que Túpac Amaru o Pumacahua, ya habían existido levantamientos de esclavos en San Jacinto (1768), San José (1779), donde se cultivaban productos de pan llevar, y en Motocache (1786), donde se producía aguardiente y vino. Todas ellas bajo liderazgo yolofo¹. De estas, la revuelta de San Jacinto fue la de mayor alcance. “Los esclavos lucharon por defender su vida exigiendo la asignación de chacritas que antes controlaban y la disminución de las horas de trabajo. La revuelta duró varios días y desde el monte resistieron a la represión” (Kapsoli, 1975: 9).

Dos de los líderes de la rebelión de San Jacinto, Francisco Regis Yolofo y Lorenzo Mombo, son de esta etnia. Aunque Kapsoli no considera este dato, más tarde Jean-Pierre Tardieu (2003) muestra la importancia que puede tener la presencia en el fundo de numerosos yolofo en comparación con otras propiedades.

Según testimonios de la época conservados en la Biblioteca Nacional del Perú, Lorenzo Mombo fue “el principal motor del levantamiento” y Francisco Regis “fue asimismo uno de los principales del motor” (Kapsoli, 1975). Hay que mencionar también la presencia de la mujer en la rebelión, representada por Rosa Conga. A Lorenzo Mombo, tanto Perú Negro como Octavio Santa Cruz² le dedicaron sendas composiciones.

Esta no es la historia que nos cuentan. Son muchas las rebeliones indígenas que son ocultadas por la historia oficial. Incluso, llamar a Túpac Amaru y Pumacahua “precursores de la independencia”, como si fuera el mismo proyecto, es una manera de ocultarlos. Felizmente, la academia ha dejado de ser un coto cerrado para los grupos de poder. La investigación histórica se ha tenido que abrir. Si antes solo recordaba los procesos del poder, guerras y presidentes, ahora se está preocupando por los movimientos sociales. Es el trabajo de Yepes, Bonilla, Flores Galindo y Burga. En esa misma generación y dentro de esa misma línea están los trabajos de Wilfredo Kapsoli con más de una veintena de libros publicados.

El origen de todo fue un artículo de Jean Piel en la revista británica *Past & Present* (1970). En él se hacía un balance del lugar que ocupaba el campesinado en la economía y sociedad peruanas del siglo pasado. Sus investigaciones, como sus agudas incitaciones a la polémica, fomentaron un intenso debate que propiciaría el origen de toda una escuela en las ciencias sociales peruanas abocada a estudiar “movimientos campesinos” (Deustua, 1995). Kapsoli escribió dos que resultan fundamentales, uno sobre las rebeliones de esclavizados: *Sublevaciones de esclavos en el Perú durante el siglo XVIII* (1975); y otro sobre el movimiento campesino: *Los movimientos campesinos en el Perú, 1879-1965* (1977).

En la introducción al libro sobre las sublevaciones de esclavos, Kapsoli plantea las razones por las que considera importante este estudio: 1) permite rescatar una parte de las luchas populares de nuestro país; 2) deja claro que, en un régimen como el esclavista, con un sistema de relaciones antagónicas, no puede

1 El país Yolofo, durante el periodo comprendido entre el siglo XIII y el XV, fue uno de los grandes estados musulmanes del África del oeste medieval, en la región comprendida entre Senegal y Gambia. De ahí nos llegó la costumbre de comer arroz en casi todos los platos. Los yolofo serán, por eso, los primeros que opondrán resistencia a la esclavitud (Tardieu, 2003).

2 “Me llamo Lorenzo Mombo / -Yolofo de nacimiento- / líder del levantamiento / toda mi gente es del Congo [...]. Ver “Décima al Panalivio” de Octavio Santa Cruz (2020: 19-22).

estar ausente la lucha; 3) la discriminación racial vigente en nuestro país tiene su origen en el pasado colonial. Como vemos, en el proyecto de estudio de Kapsoli se establece la relación entre pasado, presente y futuro que hemos establecido para todo acto de memoria. Por otra parte, se queja de que el tema “no ha merecido atención ni importancia”, haciendo la salvedad de los estudios de Macera y Millones.

La documentación que utilizó para la narración de los hechos era inédita, producto de un buceo en el Archivo Nacional. Comienza con una perspectiva general de las haciendas de la costa peruana del siglo XVIII. Avanza hacia la producción (vid, caña de azúcar, cereales, ganadería), las condiciones de vida de los esclavos (alimentación, vestido, habitación) y los controles coercitivos e ideológicos. Continúa con las razones económicas de ellas: la baja producción, acarreada por la destrucción del sistema ideado por los jesuitas, repercutió en peores condiciones de vida. Los esclavos pierden derechos: supresión de chacras personales, intensificación del trabajo, restricciones de las obligaciones del propietario -especialmente en el dominio de la alimentación-, aumento de la vigilancia, etc. Como consecuencia de esto, nacen las rebeliones que no abordaremos en este ensayo.

César Calvo en el nacimiento de Perú Negro

Vista la recuperación de la historia, pasemos ahora a la de la memoria. Para nuestro análisis, usaremos dos documentos valiosos. El primero, fuente primaria, son los textos que sirvieron de base a las escenificaciones de “Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo” de Perú Negro, cedidos generosamente por Wilfredo Kapsoli, quien los presentó en un informe interno de investigación para la Universidad Ricardo Palma (2016). Como fuente secundaria, el importante estudio que realizó Manuel Barrós (2016) presentado

como tesis de licenciatura en sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. También, no menos importante, cosas de viejo, datos e informaciones que mantengo en mi memoria de aquellos años en que éramos, al decir de García Marqués, felices e indocumentados.

No hay duda de que fueron negros los que gestaron Perú Negro. Se trata de una escisión de Teatro y Danzas Negras del Perú, el elenco que dirigía Victoria Santa Cruz. Ronaldo Campos de la Colina, Carlos “Caitro” Soto de la Colina y José Orlando “Lalo” Izquierdo habían estado trabajando con Victoria Santa Cruz, pero con muy pocas presentaciones y, por tanto, obligados a seguir viviendo de sus oficios. Su deseo era profesionalizarse, y lo consiguen convirtiéndose en el elenco estable del restaurante El Chalán. Su primera presentación fue el 26 de febrero de 1969. Los acompañaban Víctor Padilla, Rodolfo Arteaga, Esperanza Campos (hija de Ronaldo), Pilar de la Cruz y Sara de la Cruz.

Al poco tiempo, todavía sin un repertorio consolidado, reciben la llamada de Chabuca Granda. Ella estaba encargada de llevar un representante de Perú al Festival Internacional de la Danza y la Canción de Buenos Aires. Para la canción pensaba en Alicia Maguiña y para la danza en Perú Negro. Por cierto, era un ofrecimiento tentador pero arriesgado. Granda les ofreció que alguien los ayudaría a preparar un programa apropiado. Y ese alguien fue César Calvo.

César Calvo es un personaje importante en la evolución de Granda. Compañero de carpeta de Javier Heraud, es el que influye a que la cantautora deje de cantar a la Lima colonial, dé un giro hacia la izquierda y dedique cinco canciones al poeta asesinado en Madre de Dios (Mathews, 2014). César Calvo era abierto a todo tipo de experiencias y conocimientos, al punto de haber aprendido la santería en Cuba (Barrós, 2016: 95). Él se encargaría de crear el guion de lo que se

llevaría a Buenos Aires y Ronaldo Campos dirigiría la danza. Entre los dos, con el apoyo de Chabuca Granda, Thorndike y Celso Garrido-Lecca, dieron origen a lo que este último denominó “poema coreográfico”, como me lo comentaba en cada una de nuestras conversaciones sobre las experimentaciones teatrales de Perú Negro³ y los ensayos en el patio de la parroquia de la Virgen del Pilar en San Isidro.

Barrós señala una diferencia entre estos poemas coreográficos y el teatro de Nicomedes Santa Cruz. En este último, la décima es un elemento secundario, un acompañante. En la propuesta de Calvo/Perú Negro la poesía es un elemento constitutivo de la propuesta, “con ella se estructura, organiza y decodifica el sentido conjunto de la obra a partir de los elementos narrativos, identitarios e intertextuales que presentan a la música y a la danza” (Barrós, 2016: 98). De modo tal que no podemos atribuir toda la autoría a Calvo, aunque él haya escrito la letra. El diseño de la coreografía por Ronaldo Campos influía en la escritura y viceversa. Ese es el origen del éxito de Perú Negro, que se llevó el primer premio del festival.

“Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo”

Siguiendo el recorrido que hace Barrós, parte de la profesionalización fue gracias al apoyo que dio el magnate de la pesca Luis Bancharo Rossi. Eso le permitió un intenso trabajo de “preparación y afianzamiento” como también algunos viajes, tanto al extranjero como al interior del país. Parte de ese tiempo fue de investigación en dos niveles: trabajo de campo, viajes a espacios de cultura negra y contratación de historiadores e intelectuales. Además, hay que recordar que en esos años el apoyo estatal no era muy difícil de conseguir.

Estas dos estrategias de investigación produjeron dos guiones, los dos de mano de César Calvo. La investigación de campo los llevó a Chincha y Cañete, sobre todo a San Luis, de donde son nativos Ronaldo Campos y “Caitro” Soto de la Colina. Observaron el hatajo de negritos y distintos ritmos, sobre todo aquellos que se bailan en las fiestas de fin de año. De ahí salió “Navidad negra”. Entre los historiadores que contactaron estuvo Wilfredo Kapsoli, quien estaba trabajando su investigación sobre las rebeliones de esclavos.

En el terreno de la subjetividad artística es necesario lo que Jelin (2001) ha llamado “vehículos de la memoria”: fechas, lugares, personajes. Obviamente ese papel le toca a Lorenzo Mombo. No solo es protagonista, el título “Vida, pasión y muerte...” nos remite a una visión religiosa. Esto no es raro en los héroes nacionales⁴. Lo interesante es que Lorenzo Mombo es convertido a la vez en héroe étnico-nacional y en ícono sagrado. Se trata de un personaje de nuestra historia que hasta ese momento había sido invisibilizado y que, por la acción de Kapsoli-Calvo-Perú Negro, cobra una dimensión mayor. Es un ejercicio que ya había realizado Alejandro Romualdo en el poema a Túpac Amaru, el cual es parafraseado por Perú Negro, además de los textos de Carlos Urrutia. Así, tenemos ya no uno sino tres redentores correspondientes a la compleja diversidad del Perú.

El solo hecho de que la rebelión no haya triunfado forma parte de este acto sagrado. Lo hace más similar al Cristo crucificado: “De España nos llegó Cristo/ Pero también el patrón/ El patrón, Igual que Cristo/ [...] a mí me crucificó” (2016: 7). Es la primera versión de “Toro Mata”, que luego tendrá una versión más comercial de la autoría de “Caitro” Soto, que es la que todos conocemos hoy. Ahora

3 Para Manuel Barrós, esta innovación estética y cultural “debemos entenderla como proposición de los actores artístico-culturales surgida a partir de las danzas y canciones que los Perú Negro realizaban” (2016: 97).

4 Yolanda Salas (2001: 204) estudia el caso venezolano: “la construcción del héroe nacional se realiza en la esfera donde la Historia Sagrada y la Historia Patria funden sus espacios emergiendo un Simón Bolívar predestinado y sacro, dotado de poderes sobrenaturales, con una misión redentora”.

nos toca compararlo ya no con Bolívar, sino con los mayas yucatecos insurrectos del siglo XIX-XX estudiados por Martín Lienhard (1992: 110) quienes, “al apropiarse del cristianismo, estos movimientos niegan a los europeos y a sus descendientes el derecho de llamarse cristianos”. Esto es particularmente importante en este caso porque, como bien sostiene Kapsoli (1975: 2), “la estabilidad de la hacienda contaba con el auxilio de la religión que buscaba legitimar aquel sistema de dominación”. Es una iglesia que crucifica al nuevo Cristo. Sin embargo, no es un canto a la muerte. Lorenzo Mombo, quien tiene por madre a la soledad y por padre a la libertad, es un agente de la vida, no de la muerte:

Las tumbas de los amos eran blancas
rodeadas de jardines y de luz
pero nosotros preferimos vivir.
Las tumbas eran bellas
Más bellas que las casas
Coloreadas de azul.
Pero nosotros preferimos vivir
Pero nosotros elegimos vivir (2016: 8)

Lorenzo Mombo ha trascendido su origen africano. Es el inicio de una nueva historia en tierras peruanas. “Soy mi propio antepasado” (2016: 8), afirma y comienza con esa frase mítica una serie de configuraciones. Es el sol sobre los campos, el machete afilado, la sangre y el canto. Todas configuraciones de vida.

Dispuesto el mito, comienza una serie de canciones que se llaman “Recuerdos”. Recuerdos negados por los esclavistas, pero que Lorenzo Mombo se va forjando. No conoció a sus padres, pero sabe que vinieron de otra tierra “verde y castigada” (2016: 9). No conoce a sus dioses ni su propio nombre, pero su apellido tiene el sonido del tambor, tambor de guerra.

Su infancia fue en la hacienda. Ahí se hermanó con los otros líderes del levantamiento, pero sin nada que les pertenezca: el azúcar era blanca como los dueños, el cielo era enemigo, la tierra era robada. Junto a cada elemento de

esta triple enumeración, se repite “nada nos pertenecía” (2016: 10). Un efecto de fuerza acompaña entonces la figura del abandono en que se vive. La única tierra que posee el esclavo es la de su tumba.

En la danza “El despertar”, se alienta a la lucha para acabar con la esclavitud, acompañado de la acción beligerante de Rosa Conga y de Gaspar Congo, quienes deben despertar a la luz del nuevo día. La noche se ha vuelto luz.

Si en el “Recuerdo Segundo” compara su niñez con una caña y narra su trabajo cortándola, en el “Recuerdo Tercero”, producido el levantamiento, la piel y la sangre de los blancos es comparada con este vegetal. El machete corta una carne más blanda que la carne de las cañas, una miel más dulce que el dulce de las cañas. Los blancos huyen. Ya no es cierto que los negros no tengan nada: tienen la decisión de luchar hasta morir, y esa decisión va mucho más allá de sus propias debilidades. Juan de la Cruz tiene 70 años y un cuchillo. Mariano “El Manco” quiebra la puerta del galpón. Este “Recuerdo Tercero” es la apoteosis de la lucha.

Sin embargo, esta lucha termina en derrota. Y aquí viene un momento que puede hacernos recordar, como apunta Kapsoli, la tragedia griega de Prometeo encadenado. “Al final de las torturas”, nos amarraron en un árbol donde “los buitres se llevaron mis ojos” (2016: 16), pero es una derrota parcial, la lucha continúa. Lorenzo Mombo, ya sin ojos, está mirando “con un rayo afilado en cada mano” (2016: 15). Tiene control sobre los elementos de la naturaleza, elementos míticos en sí mismos.

Al “Recuerdo Tercero” le sigue una serie de danzas que culmina en el texto “Ya murió Lorenzo Mombo”. Un texto que toma una cadencia más lenta. No es enteramente cantado, sino que buena parte se recita. Si en el “Recuerdo Tercero” hay una cierta fiereza en el derramamiento de la sangre de los amos, “una miel más antigua que la miel de las

cañas” (2016: 14), ahora se rescata que fue una rebelión de amor, “un puñal fue su ternura” (2016: 17). Además, no es un sacrificio en vano. “Ya el caporal de espanto se ha marchado” (2016: 17), y ya no son los buitres los que se comen los ojos, sino los dioses que le besan la piel. La muerte, para el esclavo, es un acto de liberación.

Por este motivo, la pieza siguiente es “La resurrección” que, siguiendo el ritual cristiano, es al tercer día. Recuérdese que la década del 70 es la de la Reforma Agraria. Los negros ya son dueños de San Jacinto. El toro bravo, metáfora del español, se fue. “Y el toro que fuera dueño / de mi tierra y de mi piel / supo que panal robado / da llanto en lugar de miel” (2016: 19).

Reflexión final

Aun cuando la construcción de la memoria tenga una base histórica por la conciencia popular, escapa en cierta medida a la reflexión

académica, para alojarse en el mito, que es el lugar de la invención y la creación. Es importante identificar y analizar esta construcción de mitos, ya sea en la creación anónima popular o en la de autor. Es necesario también establecer los diálogos y conexiones que tienen la ciudad letrada y la cantada. La construcción de “vehículos de la memoria”, sobre todo de héroes populares, sirve de elemento cohesionador de una clase/etnia/género.

Estamos ante dos apropiaciones posibles del pasado, por más diálogo que haya entre ellas. La del historiador que busca develar ciertos hechos y la del artista que intenta procesarlos subjetivamente. Ese pasado se apodera del presente y con él se busca construir un futuro más democrático. Se alista así en la causa disidente y rebelde de las clases populares desposeídas.

Bibliografía

Barrós, Manuel (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)*. Tesis para optar el título de Licenciado en Sociología. Lima: PUCP.

Deustua, José (1995). “*¡Campesino, el patrón no comerá más de tu pobreza!*”. *Economía, mercado y campesinos en los Andes: el caso de la minería peruana en el siglo XIX*. Lima: IEP, Documento de Trabajo N° 70.

Fanon, Franz (2007). *Los condenados de la tierra*. Rosario: Kolektivo editorial Último recurso.

Feldman, Heidi (2009). *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: IEP-PUCP.

_____. (2013). “Escenificando la negritud en la Lima de mediados del siglo XX: Las compañías Pancho Fierro y Cumanana”. En Carlos Aguirre & Aldo Panfichi (eds.). *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*. Lima: PUCP.

García, Jesús “Chucho” (2001). “Comunidades afroamericanas y transformaciones sociales”. En Daniel Mato (comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso.

Jelin, Elizabeth (2001). “Exclusión memoria y luchas políticas”. En Daniel Mato (comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso.

_____ (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Kapsoli, Wilfredo (1975). *SUBLEVACIONES DE ESCLAVOS EN EL PERÚ*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

_____ (1977). *Los movimientos campesinos en el Perú, 1879-1965*. Lima: Delva editores.

_____ (2016). *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo (Representación teatral)* [Proyecto de investigación]. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Lienhard, Martín (1992). *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte.

Mathews, Daniel (30 de noviembre de 2014). "Las contradicciones de Chabuca Granda". En *Me sale espuma*. Recuperado de: <https://mesaleespuma.lamula.pe/2014/11/30/chabuca-granda-y-sus-contradicciones/danielmathews/>

Melgar, Mariano (1971). "Los Gatos". En *La poesía de la emancipación*. Lima: Colección documental de la independencia del Perú.

Piel, Jean (1970). "The Place of the Peasantry in the National Life of Peru in the Nineteenth Century". En *Past & Present* N.º. 46 Feb, pp. 108-133.

Salas, Yolanda (1987). *Bolívar y la historia en la conciencia popular*. Caracas: Instituto de altos estudios de América Latina de la Universidad Simón Bolívar.

_____ (2001). "La dramatización social y política del imaginario popular: el fenómeno del boliviarismo en Venezuela". En Daniel Mato (comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso

Santa Cruz, Octavio (2020). *Selección poética y narrativa*. Lima: Municipalidad de Lima.

Tardieu, Jean-Pierre (2003). "Los esclavos de los jesuitas en el Perú en la época de la expulsión". En *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse, N.º 81.

Verastegui, Enrique (1975). "La historia que no nos contaron. Entrevista a Wilfredo Kapsoli". En *Variedades*, Suplemento Dominical de *La Crónica*. Lima, 15 de diciembre.