

Salazar Yerén, Víctor

*Un pueblo rumbo al sur. Apuntes para el estudio del cuento y del relato en Chíncha (1960-2015)*

Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar, 2016, 155 pp.



A Víctor Salazar Yerén (Lima, 1981) le debemos dos de los trabajos más serios y dignos que se han llevado a cabo para darle unidad a la literatura chinchana. El primero de ellos, *El festín del jaguar* (2014), es un repaso de lo que se ha escrito en Chíncha, en materia lírica, durante los últimos cien años. Además del mérito implícito en trabajos de esta naturaleza (investigación, recopilación, selección, análisis y, en algunos casos, rescate), hay que destacar que la mirada y el esfuerzo del autor hayan sido puestos en una poesía (la chinchana) que ha estado bastante marginada del debate cultural en el país.

El segundo volumen de esta serie antológica (podría haber un tercero, de ensayos) se publicó el pasado año. En él, Salazar Yerén abandona el escenario poético y se sumerge, con la misma pasión e inteligencia, en los terrenos de la narrativa (aunque ya sabemos que la línea que separa un género de otro es bastante difusa). El resultado es *Un pueblo rumbo al sur* (Biblioteca Abraham Valdelomar, 2016), colección de quince relatos cortos que pertenecen a la pluma de diez autores nacidos o radicados en Chíncha y escritos principalmente en el pasado siglo XX.

El principal desafío que enfrenta todo autor de una antología es decidir qué nombres tendrán cabida en la muestra final. Tras ello, queda esperar la reacción de los lectores (y de los especialistas) sobre la conveniencia de la selección. Casi siempre habrá espacio para la polémica porque en la literatura, como en la vida, casi nunca se puede dejar satisfechos a todos.

Tanto en *El festín del jaguar* como en *Un pueblo rumbo al sur*, la polémica debería ser lo menos importante. Lo verdaderamente valioso en estos libros, aparte de la seriedad y rigurosidad que señalábamos al inicio, es permitírnos conocer (revisar o descubrir) la literatura de Chíncha, incluso a los propios chinchanos.

Veamos. En el concierto de la realidad nacional, Chíncha ha sido reducida a un estereotipo, a una verdad a medias: es la tierra de la etnia y la cultura negras. Es festejo, zapateo y landó; es El Carmen y Verano Negro, y poco más. En materia literaria, es Antonio Gálvez Ronceros, precisamente porque este escritor (notable, por cierto) fue el primero, y quizá el único, que se elevó por encima de estos clichés y les dio vuelos artísticos.

Aunque la figura de Gálvez Ronceros es descolante, poco o nada más se sabe de Chíncha y de sus otras voces narrativas; aunque, gracias a la presencia de obras como *Un pueblo rumbo al sur* (UPRAS), ahora se puede acceder no a uno, sino a los varios perfiles que presenta la narrativa chinchana. Variedad hay; calidad, también.

Uno de los primeros aspectos que debemos tener en cuenta al leer UPRAS es no tomarlo estrictamente como una antología, aunque lo sea. Leámoslo, más bien, con un afán de descubrimiento, con la curiosidad de saber qué hay en la narrativa chinchana más allá de lo poco que se conoce de ella. Así, encontraremos que, si bien este género no ha logrado consolidar una gran tradición, o una escuela, sí ha sabido poner los pies en su suelo recalentado por el sol para atreverse a mirar en todas direcciones.

Quizá de allí nace esa diversidad temática y de estilos que se aprecia en toda la producción literaria de Chíncha, porque esta provincia tiene más de un rostro. La etnia negra y toda su cultura es una de sus caras más representativas, ciertamente, pero junto al negro vive el cholo; cerca de la huaca está la playa; al lado de la casita de adobe y caña se levanta el edificio. Así de diversa es Chíncha, y así también lo es su narrativa.

Los quince relatos seleccionados en UPRAS constituyen una galería de los diversos estilos e intereses personales de cada uno de sus autores. Y más allá de la identificación o el gusto por un estilo o un relato en particular, la lectura de UPRAS nos descubre, página a página, una Chíncha hecha de sueños, de misterio, de picardía, de prosa.

El recorrido, de acuerdo con el orden cronológico elegido por Víctor Salazar, comienza con “La calavera”, un relato firmado por Abelardo Alva Maúrtua. Aunque el autor es más conocido

por su obra poética, su vena narrativa se tradujo en un volumen llamado *Tradiciones chinchanas*, del cual proviene el texto seleccionado. Si el nombre de “tradicición” remite de inmediato a la obra de Ricardo Palma, la asociación se justifica. “La calavera” es una tradición en el sentido más *palmiano* del término, por su estructura, por su forma, por su lenguaje e incluso por ese tanteo hacia los viejos cuentos de espectros y aparecidos. Pero más allá de estas semejanzas (cercanas al guiño o al homenaje, para quienes así lo deseen), la esencia de este relato logra trasladarnos a una Chíncha antigua, de costumbres y modas ya desaparecidas pero que no debemos olvidar.

Jorge Donayre Belaúnde está presente con tres relatos: “El último viaje más allá del camino de las leguas”, “RH” y “El triciclo”. Donayre, mucho más cercano a nuestra época, muestra una técnica bastante depurada del cuento; en principio, porque sus recursos son variados: desde la comunicación epistolar que dosifica los detalles clave de la historia (El último viaje...) hasta el relato que convierte las piezas secundarias en elementos decisivos para presentar el desenlace (El triciclo). En medio, RH, un cuento de tono más contenido, intimista, pausado.

“Niebla sobre Chíncha”, de María Medrano Amoretti, es un cuento más *chinchano*, en el sentido más reconocible del término; sobre todo, por ese catálogo casi topográfico de lugares y referencias, y por su personaje, la Goya Almeyda. Este relato, que al comienzo se siente muy descriptivo, avanza con la pausa de la niebla madrugadora que se desparrama por la ciudad para, al final, revelar una tragedia personal inesperada en un paisaje tan calmadamente construido.

Antonio Gálvez Ronceros no puede estar ausente en una antología narrativa, de Chíncha o del Perú. Aquí encontramos cuatro relatos suyos. “El Buche” es una memorable pieza que se sustenta en la picardía de sus personajes (¿o de su autor?). “Carroña” y esa “Historia insostenible” introducen elementos que conducen a la reflexión sobre temas que con alguna reticencia llamaremos “serios”. “Siete y medio”, por su parte, es una muestra de que, con pocos elementos, con una anécdota sencilla y hasta trivial, se puede construir un cuento.

El relato seleccionado de Adolfo Peschiera es “Emico, el pisador”, suerte de estampa costumbrista con olor a vino. Peschiera, hábil poeta, le otorga una cualidad lírica a su narración y a su personaje, porque en un escenario mayor (digamos, una novela), Emico sería un secundario,

quizá el bufón de la trama. Aquí es el protagonista de su propia tragicomedia porque el autor, además del vuelo poético, ha seguido una vieja consigna de los narradores: cualquier historia es buena si se cuenta alrededor de una botella.

Miguel Carrillo Natteri está presente con dos historias que comparten el interés por personajes en desgracia. “La Dorotea” nos muestra a una mujer sumergida en su propio mundo, pero no el que ella hubiese deseado. Algo similar ocurre en “One Two y su sombra”, historia de auge y caída, de éxito y fracaso, de obtención y de pérdida. Los cuentos de Carrillo, como antes el de María Medrano Amoretti, ponen la cuota de melancolía que cualquier lector echaría de menos en una selección tan variada.

Un cuento sugerente, lleno de imágenes cargadas de significado (sobre todo por su sorpresivo pero coherente final) es el que nos trae Marita Troiano: “Ocurrió una tarde de verano”. Si bien podríamos afirmar que toda literatura es simbólica, aquí hay que estar especialmente atentos a cada circunstancia, a cada elemento, a cada palabra incluso. Sugerencia: leer el cuento por lo menos dos veces. Así entenderíamos con mayor certeza sus simbolismos y confirmaríamos que cuando algo, por muy conocido que sea, se mira desde otro ángulo, siempre se le ve original.

“Sincronía”, de Adán Paredes Flores, aporta en esta antología el matiz fantástico. Aquí no hallaremos ninguno de los elementos tan caros a la literatura chinchana, pero disfrutaremos de una historia sorpresiva y sorprendente, que se atreve a jugar con uno de los ingredientes clave en una narración: el tiempo. “Sincronía” es un juego de espejos, de encuadres y sobre todo de tiempos, y demuestra que Chíncha no está aislada de la aldea global, en materia literaria, y que el costumbrismo más arraigado puede convivir tranquilamente con cualquier otro género, incluida la ciencia ficción.

“El festejo de Cotito”, de Guillermo Conde, es una prueba de lo que acabamos de señalar. Este cuento respira *chinchanism* desde su título, que juega con la ambigüedad de la palabra festejo (celebración, por un lado; pero también ritmo negro que se baila al compás del cajón); sin embargo, no es una apología de lo chinchano. Es, más bien, una historia de aprendizaje. Cotito, el joven protagonista del cuento, aprende sobre la violencia, la injusticia, el maltrato, pero también sobre la nobleza de los sentimientos y otros asuntos prácticos de la vida.

La antología se cierra con “Recuento”, de quien suscribe este artículo; se trata de una his-

toria que toma del relato policial la economía de recursos, el cinismo de algunos personajes y el dato escondido, indispensable en este tipo de narraciones.

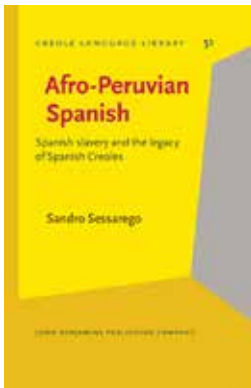
*Un pueblo rumbo al sur* es, en resumen, un libro que debe leerse con atención y respeto. Asomarse a sus páginas es como mirar a través de una ventana y descubrir que Chincha, ese pequeño pueblo al sur de Lima, tiene mucho que contar, y que ya ha empezado a hacerlo.

ROGER PAREDES FLORES

Sessarego, Sandro<sup>1</sup>

*Afro-Peruvian Spanish: Spanish slavery and the legacy of Spanish Creoles*

Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2015, 184 pp.



Sobre el tema del español hablado por los afroperuanos existen dos trabajos anteriores que han servido como base para la investigación de Sessarego: Romero (1987) y Cuba (2002). El estudio más completo sobre el proceso de transformación lingüística que se dio en el Perú con la llegada de la población africana es el libro de Fernando Romero, *El negro en el Perú y su transculturación lingüística* (1987). En este estudio, Romero señala que las lenguas bozales (esclavos traídos directamente de África) causaron un impacto fonético en el castellano. Al respecto, Gabriela Núñez afirma que:

“...la transculturación lingüística se dio en ambas direcciones. El habla bozal fue un habla de emergencia, de sobrevivencia, con la que el africano, sin olvidar sus referentes originales, debía adaptarse al nuevo mundo. Romero define también otros tipos de habla: el habla ladina, de aquellos negros que ya habían vivido previamente en España y por tanto hablaban un castellano mejor que el de los bozales. El habla palangana aparece en el siglo XVIII, esta es la de los mulatos, madre negra y padre criollo, nacidos en el Perú; este grupo de mulatos alberga un resentimiento contra la raza de su madre y quiere “blanquearse”; aunque no tienen una educación formal, poseen un gran virtuosismo en el uso del español. Finalmente, el habla criolla o zamba es aquella que fue rescatada por los escritores costumbristas del siglo XIX, quienes representan en sus obras un tipo de habla popular afro-peruana que había sido invisibilizada anteriormente (Romero, pp. 159-162).”<sup>2</sup>

El párrafo anterior, donde Gabriela Núñez refiere al libro de Romero, nos sirve de marco para presentar el trabajo de Sessarego, quien indaga sobre los orígenes lingüísticos y sociohistóricos del español afroperuano y su relación con el habla criollo en las Américas, siguiendo la misma línea que Romero y Cuba. Además, analiza las variedades europeas de contacto y las normas legales de la esclavitud negra. Es en este último punto que encontramos el mayor aporte del autor, ya que no había sido considerado hasta ahora el elemento jurídico, que no solo es importante para explicar por qué en el Perú no se habló una lengua criolla, sino que también aporta para explicar otros temas como la situación “civil” de los esclavos, sus interrelaciones entre ellos y con otros grupos, la manumisión, entre otros.

Una de las preguntas que trata de responder el autor es por qué no encontramos idiomas criollos españoles en ciertas regiones de la América española, mientras que podemos encontrar tales variedades de antiguas colonias similares que fueron gobernadas por los británicos, los franceses o los holandeses. Para responder esto, recurre a la “Hipótesis jurídica del Génesis criollo” centrándose en la evolución histórica de la esclavitud desde el marco legal del “Corpus Juris Civilis” romano, implementado por la corona española y que difiere del marco legal utilizado en otras colonias.

<sup>1</sup> Sandro Sessarego es de origen italiano, profesor asociado en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin y miembro de Marie Curie Junior en el Instituto de Estudios Avanzados de Friburgo. Su área de interés es la lingüística de contacto, sociolingüística y sintaxis. Específicamente, investiga el estudio lingüístico de las Lenguas Afro-Hispanas de las Américas (AHLAs) -las lenguas que se desarrollaron en América Latina a partir del contacto de las lenguas africanas y el español en épocas coloniales- y el análisis sociohistórico de su evolución. Ha publicado artículos y libros sobre lingüística en comunidades afrodescendientes en diversos países.

<sup>2</sup> Ver el artículo de Gabriela Núñez: *Lenguaje, oralidad y escritura en la cultura afro-peruana*.

De esta manera, el autor propone que existieron factores históricos, sociales y jurídicos que, de alguna manera, afectaron en la gramática afroperuana que conocemos ahora. Uno de los aspectos que trabaja Sessarego, pero quizás sin mucho énfasis, es el papel que jugaron los Jesuitas en el adoctrinamiento religioso y en la educación, y su influencia en el desarrollo del habla afroperuana.

Este libro se centra en una de esas variedades afro-hispánicas, el dialecto afro-peruano hablado en zonas rurales de la provincia de Chíncha, departamento de Ica, más precisamente en los pueblos de San Regis, San José, El Guayabo y El Carmen. Este dialecto es hablado por unos pocos cientos de personas, ancianos Chinchanos, descendientes de los esclavos llevados a esta región para trabajar en las plantaciones.

El estudio tiene tres objetivos principales. El primero es proporcionar una visión socio-histórica de la esclavitud negra en Perú, a fin de explicar los orígenes del español afroperuano –que tiene como una de sus características importantes diferenciarse del español estándar- para ubicar esta lengua en el universo lingüístico afro-hispánico. El segundo objetivo es describir la gramática del español afroperuano centrándose en su fonética y fonología, morfo-sintaxis y léxico –características que aparecen también en todas las variedades afroespañolas de las Américas-. El tercer objetivo es proporcionar un análisis jurídico comparativo del español, inglés, francés, holandés y de las colonias portuguesas para explicar la escasez de los españoles criollos en las Américas.

La metodología utilizada proporciona análisis tanto cualitativos como cuantitativos de datos lingüísticos recogidos durante el trabajo de campo. Utiliza entrevistas llevadas a cabo realizadas a 60 personas durante los meses de noviembre del 2012 a enero del 2013, personas de diferentes generaciones y con una variedad de antecedentes sociales y educativos. El estudio concluyó que los informantes más ancianos y menos educados podían hablar un dialecto que presenta diferencias significativas del español costero estándar. Aunque señala que varios informantes no hablaban la lengua vernácula tradicional, casi todos tenían cierta familiaridad con él. Sin embargo, señala el autor que las generaciones más jóvenes procuran hablar un español más estándar y prestigioso, y se evitan el dialecto chinchano. Por esta razón, Sessarego pronostica que en una o dos generaciones es probable que se pierda este dialecto.

Finalmente, queremos señalar que una de las propuestas del autor para continuar con los

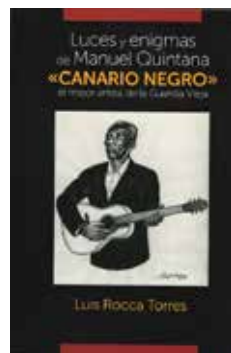
estudios lingüísticos del habla de los afroperuanos es pasar de un enfoque rural a un enfoque urbano, analizar cómo hablan las comunidades urbanas. Es aquí donde vamos a identificar que los factores a tener en cuenta son diferentes. Son factores de clases sociales, de educación, de género, de muchos otros factores distintos que en las aldeas rurales. ¿Cuánto del habla tradicional se preserva en las comunidades urbanas? ¿Cómo ha evolucionado? ¿Ha desaparecido? Son algunas de las preguntas que se deben plantear.

ROSA DORIVAL

Rocca Torres, Luis

*Luces y enigmas de Manuel Quintana “Canario Negro”, el mejor artista de la Guardia Vieja*

Lima: Museo Afroperuano de Zaña, 2016, 191 pp.



Ángel Rama, al hablarnos de la “ciudad letrada”, se refiere a otro circuito paralelo, integrado por “la plebe formada de criollos, ibéricos, desclasados, extranjeros, libertos, mulatos, zambos y todas las variadas castas derivadas de cruces étnicos”. La plebe urbana colonial también tenía sus formas de expresión. Ricardo Palma nos cuenta que esta expresión era mayoritariamente improvisada. A quien no sabía improvisar, el pueblo no lo consideraba poeta. Hubo algunos como El Ciego de la Merced, quien se ganaban la limosna ofreciendo poemas improvisados. Además, la mayoría seguía ritmos ya conocidos para competir sobre su capacidad creadora o su repertorio de versos recogidos.

De una de estas competencias nace la marinera. Traída de las Palmas Canarias con coplas hispanas que hacen recordar a alguna hermosa “palmerita”. Se aclimató fácilmente a nuestra plebe. No sé si trajo desde allá las complicadas normas de competencia o se fueron armando en lenta evolución. Lo cierto es que, como ya ha

estudiado José Durand, es un ritmo “hermoso y difícil”; sobre todo, cuando se hacía en competencia, a la que llamaban “jarana”.

La jarana ha ido perdiéndose al punto que hoy solo se practica en dos o tres casas de Lima; entre ellas, la de Wendor Salgado, “La Catedral del Criollismo”. Sin embargo, tuvo su momento de esplendor en los años 50, época en la que destacó Manuel Quintana, el “Canario Negro”. Según la voz autorizada de Nicomedes Santa Cruz, fue “el más grande cantor de marinera que hemos conocido”. Es necesario precisar que no solo tuvo como repertorio la marinera, sino toda nuestra música popular: valeses, festejos, panalivios, yaravies, polkas, cumananas, tonderos y cumbias. Ligado, ya sea por nacimiento o por herencia, a la zona de Lambayeque, fue el primero que trajo a nuestra capital la Saña.

Sobre el lugar de nacimiento del “Canario Negro”, hay algunas dudas. Luis Rocca maneja por lo menos dos hipótesis todavía no del todo comprobadas: Lima y Lambayeque. Sus padres Juan Quintana y Transito Olivares si son comprobablemente de esa provincia norteña. El “Canario Negro” tuvo muchos viajes para allá, y trajo a Lima la canción tradicional de Zaña. Además de cantarla, él mismo la enseñó a otros; sobre todo, a Alicia Maguiña.

Eso es lo que ha motivado a Luis Rocca Torres, chalaco de nacimiento pero zañero por decisión propia, a investigar la vida de nuestro cantante. Como no puede ser de otra manera, en estas instancias, Rocca ha tenido que bucear entre periódicos viejos; sobre todo, el suplemento de los viernes de *La República* y *VSD*, en los que escribía otro cantor de marineras: Augusto Ascuez. Alguna vez dije que los periodistas, desde Abelardo Gamarra hasta nuestros días, somos un puente entre la ciudad letrada y la canción popular. Rocca también ha recogido los escritos de Nicomedes Santa Cruz, José Durand Reyes y las entrevistas a Alicia Maguiña. Sobre todo, ha conversado con quienes tienen memoria: Sabina Febres, Manuel Acosta Ojeda y Wendor Salgado. José Durand le ha hecho llegar varios documentos hasta ahora inéditos. En fin, todo un trabajo de investigación que hay que valorar.

Lo que despierta el interés del lector en el libro son las diversas versiones de “Saña”. Las de Manuel Quintana, Nicomedes Santa Cruz y Alicia Maguiña son distintas entre sí. Eso nos permite recordar que la canción popular tradicional “vive en las variantes”, como diría Menéndez Pidal. En efecto, al no tener autor conocido ni ser

registrada por escrito, lo popular tradicional va variando con cada intérprete, algo que ya no pasará con el vals, por ejemplo, que nace en un momento en que los autores se van individualizando y registran sus letras por escrito.

Debo señalar, sin embargo, una discrepancia con Rocca. No creo que debamos considerar la marinera un ritmo afroperuano. Es, sí, un ritmo plebeyo y panperuano. En primer lugar, porque es de coplas hispanas y ritmo canario. La propia letra de la marinera más conocida, “Palmero sube a la palma”, lo dice. No podemos suponer que es un árbol, sino una bella mujer de las islas canarias la que recibe la serenata y se asoma a la ventana. En segundo lugar, aunque la mayor parte de la plebe costeña (incluida Lima) es, efectivamente, afroperuana, la marinera no se circunscribe a Lima ni a la costa. La marinera arequipeña, ayacuchana, amazónica, no tiene nada de negra.

Después de la caída de la Unión Soviética, muchos aceptaron “el fin de la historia”, y les parece mejor hablar en términos étnicos que de clase. Pero la historia no tiene fin. La creatividad popular tampoco. Lo mejor de esa creatividad popular es su carácter inclusivo. Si en una tarde de estadio vemos la barra “grone” de Alianza Lima, podremos observar cómo llegan desde los conos limeños indígenas con la cara de Túpac Amaru en su banderola. En la Tribuna Norte, simplemente serían rechazados. Ya hemos visto, al comenzar esta reseña, toda la heterogeneidad que Rama describe al hablar de la plebe, heterogeneidad a la que hay que agregar, en el caso de Lima, algunos años después, al panadero italiano y al “chino de la esquina”.

En fin, es un tema de largo debate que no pretendo agotar en estas páginas. Como documento biográfico, el libro de Rocca es valioso, más allá de algunas debilidades teóricas.

DANIEL MATHEWS CARMELINO