

AÑO 3 - N°3 - 2018

ISSN: 2518-4105

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia



HOMENAJE A
GREGORIO MARTÍNEZ
(1942-2017)



D'Palenque
Editorial

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia



**Homenaje a Gregorio Martínez
(1942-2017)**

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

AÑO III, NÚMERO 3

ÍNDICE

JUNIO 2018

PRESENTACIÓN

Juan Manuel Olaya Rocha 5

HOMENAJE A GREGORIO MARTÍNEZ NAVARRO

Jorge Gamboa Segovia / *Semblanza a Gregorio Martínez Navarro* 12

Raúl Barbagelata / *Décima a Coyungo* 13

Agustín Huertas Montalbán / *El gran Gregorio Martínez Navarro* 14

Ian Bravo Aliano / *Gregorio Martínez: ardiente memoria* 15

Juan Manuel Chávez / *Ambos dos: aproximación a dos premios y dos libros* 21

Milagros Carazas Salcedo / *Apuntes sobre el español afroperuano y los afronegrismos, a propósito de Biblia de guarango de Gregorio Martínez* 23

Fernando Montalvo Yamunaqué / *La risa y la parodia como estrategias discursivas de reivindicación en Crónica de músicos y diablos: una aproximación desde la teoría del carnaval de Bajtín* 35

Josué Lancho Rojas / *El último adiós del cantor de Coyungo* 48

Víctor Campos Ñique / *Gregorio Martínez y Enrique Congrains: amistad y celebridad* 50

LITERATURA Y AFRODESCENDENCIA

CREACIÓN LITERARIA

Víctor Salazar Yerén / *Afro* 55

Máximo Torres Moreno / *Vendimia chinchana* 56

Carlos Chévez Hernández / *Historia* 57

Rosina Valcárcel Carnero / *Tarde de negros junto a la caña* 58

Edimilson de Almeida Pereira / *Coloral* 59

Guillermo Figueroa Luna / *El cimarrón enjaulado* 60

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

M'bare N'gom / *Memoria cultural e identidad en la producción literaria de José Campos Dávila* 67

Amarino Oliveira de Queiroz / *América hispánica, América portuguesa, afrolatinoamérica: aproximaciones culturales por poesía* 75

Víctor Salazar Yerén / *“Charla en el mercado”. Esbozos para una narrativa negrista en chincha* 84

Franklin Saturno Cabezudo / *La poética garveísta en el Negro World* 92

Rafael Balseiro Zin / *María Firmina dos Reis y su cuento “La esclava”: fortaleciendo una literatura abolicionista* 94

CRÓNICA

Román Fernández Adriano / *La despedida del año viejo de los 70 en Cañete* 107

RESEÑAS

José Miguel Vidal / *Rostros de violencia, Rostros poder* de Mónica Carrillo Zegarra 111

W. J. Ricardo Aguilar Saavedra / *Sobreviviendo a la esclavitud. Negociación y honor en las prácticas cotidianas de africanos y afrodescendientes. Lima, 1750-1820* de Maribel Arrelucea Barrantes 114

Eduardo E. Zapata Saldaña / *La Catedral del Criollismo. Guardia Vieja del Siglo XXI* de Luis Cáceres Álvarez 116

D'Palenque

Literatura y afrodescendencia

Año 3 – N.º 3
Lima, 2018

©D'Palenque: literatura y afrodescendencia
Mz K 17 Lote 10 Angamos II
Ventanilla, Callao 06
991074183 / (01) 5537898
E-mail: dpalenque.revista@gmail.com

DIRECTOR

Juan Manuel Olaya Rocha
jm_olaya@hotmail.com

COMITÉ EDITORIAL

Ana Maria Infantes Mendoza (*Universidad Nacional Federico Villarreal*)
Juan José Valdez Fernández (*Universidad Nacional Federico Villarreal*)
José Miguel Vidal (*Pontificia Universidad Católica del Perú*)
María Elena Cuestas Reyna (*Universidad Tecnológica del Perú*)

COMITÉ ACADÉMICO

M'bare N'gom (*Morgan State University*)
Dorian Espezúa Salmón (*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*)
Germán Peralta Rivera (*Universidad Nacional Federico Villarreal*)
José Campos Dávila (*Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle "La Cantuta"*)
Yobani Gonzales Jáuregui (*Universidad Nacional Federico Villarreal / Universidade Federal de Juiz de Fora*)

CONCEPTO Y MAQUETACIÓN DE INTERIORES

Abraham Reyes Moreno

DIBUJO DE PORTADA

Ronny Chuecas Rodríguez

DISEÑO DE PORTADA

Alonso Reyes Cerrón

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N°
ISSN: 2518-4105

Se terminó de imprimir en junio del 2018 en
TALLERES GRÁFICOS APOLO S.A.C.
Jr. Apurímac 577, Lima - Perú

PRESENTACIÓN

La satisfacción de presentar *D'Palenque: literatura y Afrodescendencia* por tercera vez radica en el hecho de dar a conocer un proyecto que, producto de la constancia y no pocas carencias, busca consolidarse dentro del panorama cultural del Perú y Latinoamérica desde una perspectiva de raigambre afrodescendiente. Por ello, en mi calidad de fundador y director, y ante el vacío que existe al respecto, me gratifica comunicarles que lo que iniciamos hace tres años como una revista literaria, hoy se ha convertido, además, en todo un proyecto editorial y cultural que se alinea con nuestros principales objetivos: el rescate y revaloración de la literatura y cultura afroperuanas –en su vertiente oral y escrita– sin excluir su diálogo con las tradiciones literarias afrodescendientes de los países de la región.

Asimismo, la presente edición de *D'Palenque: literatura y Afrodescendencia*, además del contenido variado en torno a lo afro, es un justo y merecido –aunque insuficiente– homenaje a uno de los escritores más importantes de la segunda mitad del siglo XX en el Perú: Gregorio Martínez Navarro. Nació en Coyungo, Nasca, en 1942. Fue el afroperuano que supo representar, de manera irónica, contestataria, con un estilo sui géneris, hiperbólico, desenfrenado, lascivo, lúdico, la desértica costa-sur del Perú, su Coyungo natal, y las relaciones interétnicas, relaciones de poder y relaciones ¿sexuales? bajo el abrasante sol iqueño. Siempre con una prosa lúdica, le dio voz a los que, por muchos siglos, fueron hablados por el discurso hegemónico: la población afromestiza del sur del Perú.

No nos extenderemos más sobre nuestro autor homenajeado (para eso, están los textos que conforman este número), solo diremos que su aporte a la literatura nacional y a nuestra literatura afroperuana es trascendental. Publicó más de un centenar de libros, entre los que destaca su mítico y eterno *Canto de sirena* (1977), formó parte del Grupo Narración, ganó varios de los premios literarios más importantes del Perú y ejerció por muchos años el periodismo cultural. Lamentablemente, el 7 de agosto, a la edad de 75 años, Gregorio Martínez falleció en Washington. A menos de un año de su partida, su verdadera contribución aún está por valorarse y escribirse. Consideramos que este homenaje responde al imperativo de hacer justicia a un escritor que, a su vez, hizo justicia con su escritura/oralidad a un pueblo históricamente relegado. Seguramente, su obra póstuma también tiene mucho que decirnos sobre el propio autor y, al mismo tiempo, sobre la compleja realidad del Perú.

La segunda parte de este número, mucho más heterogénea, aborda la reflexión sobre la literatura y cultura afrodescendiente desde distintos enfoques. Los textos de nuestros colaboradores, tanto del Perú como del extranjero, discurren entre los artículos de investigación, entrevista, cuento, poesía, traducción, reseña, crónica, etc. Sin duda, afrolatinoamérica y Perú articulan tópicos y dialogan en la pluma de cada uno de los que publican sus textos en este tercer número.

Por ello, una vez más, agradecemos a todos los que nos enviaron sus textos. Siempre pensamos que existe producción, pero los espacios de difusión son restringidos. A través de *D'Palenque: literatura y afrodescendencia* intentamos hacer llegar al público lector parte de nuestra cultura que, en la mayoría de los casos, no se encuentra en los libros. Asimismo, nuestro más sincero agradecimiento a todas las personas que hicieron posible concretar este número. A veces, las limitaciones de la autogestión sumadas a la indiferencia privada y estatal se transforman en oportunidades para ver surgir almas solidarias que apoyan la causa. Tal vez, son señales de los ancestros que pugnan por preservar la memoria. ¡Gracias!

Juan Manuel Olaya Rocha
Director

Homenaje a Gregorio Martínez Navarro



Dibujo: Kelly Tasayco

La forma de escribir de Goyo es la punta del iceberg de lo que Lezama Lima llamaba 'la escritura americana'. Su prosa es fresca, sensual: erotizando las palabras, los giros verbales, Goyo va narrando, despertando en sus lectores placeres insospechados, una lujuria verbal desatada hasta el delirio, lo que podría llamarse un neobarroco nacido en la calle, en la esquina del barrio.

HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE

Gregorio Martínez representa al sujeto afroperuano mediante personajes reflexivos, vitales y optimistas por sobre las vicisitudes de su condición subalterna, y hace que la propia obra, el proyecto artístico materializado, represente en sí misma un modelo contestatario, un acto de resistencia y rebeldía. Creemos que Gregorio Martínez se instituye en uno de los más importantes innovadores de la narrativa peruana gracias a las minuciosas, inteligentes y creativas modificaciones formales con que desafía a la tradición canónica. Obviamente, modificaciones orientadas y fundamentadas en una profunda conciencia de la naturaleza diversa y desigual de la cultura peruana.

CARLOS L. ORIHUELA

Cuando en 1977 leí por primera vez *Canto de sirena* de Gregorio Martínez, quedé realmente impresionado por el estilo alerta y novedoso, el lenguaje fresco y truculento, la manera de contar, natural y rebuscada a la vez, del joven escritor peruano; y sobre todo por sus capacidades de denuncia y cuestionamiento de una sociedad fundamentada en la discriminación étnica, social y cultural, y también por su fina captación de la conciencia individual y colectiva de los protagonistas del relato.

ROLAND FORGUES

Es muy triste la partida de un gran amigo, que además ha sido compañero de ruta en el cultivo de la misma actividad artística. Solo queda el consuelo de sentirlo vivo en cada página de sus obras literarias.

ANTONIO GÁLVEZ RONCEROS

Martínez fue un escritor gozoso y crítico. Sus personajes no eran meramente típicos, sino orales y veraces. Evitó el énfasis local, no quiso ser un folclorista. Le importaba algo más fundamental: recuperar la humanidad de negros y mulatos como parte intrínseca de la formación popular peruana. Con ironía, demostró que la decorativa función que la cultura criolla le había atribuido a la población mestiza de origen africano no solo era falsa sino una pérdida: sus personajes tienen una capacidad de vida y una sabiduría en la sobrevivencia que no tienen los demás grupos étnicos.

JULIO ORTEGA



FOTOGRAFÍA: IAN BRAVO ALIANO

Goyo Martínez no ha muerto
 Goyo Martínez, señor
 Goyo Martínez, honor
 Goyo Martínez, ejemplo
 Goyo Martínez es templo
 Goyo Martínez es voz
 Goyo Martínez con Dios
 Goyo Martínez es lloro
 Goyo Martínez, tesoro
 Goyo Martínez... adiós.

Jorge Gamboa Segovia

Jorge Gamboa Segovia

SEMBLANZA A GREGORIO MARTÍNEZ NAVARRO

Un excelente escritor
estudioso novelista
además de un buen cuentista
un gran amigo y señor.
Nuestro Dios el creador
se lo llevó sin un costo
fecha un siete de agosto
que tristemente les narro
“Goyo” Martínez Navarro
de lejos se ve su rostro.

La métrica gramatical
la rompió cual soberano
“Goyo” el orgullo peruano
un novelista genial.
Allá en su tierra natal
Le dio brillo a su vivir
empezando a escribir
bellas obras para el mundo
con un éxito rotundo
labrando su porvenir.

Por los barrios populares
sus obras bien transitaron
y en los ojos se posaron
con lo ideal de los cantares.
Hoy sollozan los pesares
por “Goyo” que ya no está
solo rezos desde acá
adormitaron recuerdos
y el silencio se hace eterno
golpeando por donde va.

Del setenta abanderado
de su buena generación
y “Goyo” tuvo razón
al escribir lo señalado.
Coyungo, pueblo nombrado
lo llora por su partida
se le terminó la vida
pero sus obras se quedaron
algunas lágrimas vuelan
y abren surcos que se anidan.

Se autoexilió el buen “Goyo”
en los Estados Unidos
y pronto se hizo su nido
sin complejos... sin embrollos.
Un nasqueño criollo
que dejó sin publicar
obras que se han de nombrar
para que el mundo las lea
Goyo Martínez es tea
que siempre ha de alumbrar.

Tierra de Caléndula fue
bella obra que aún suena
en su *Canto de Sirena*
resaltó con brillantez.
Biblia de Guarango es
una obra distinguida
tuvo en su pluma tan fina
la magia en su creación
se fue al cielo un gran varón
que el tiempo legitima.

En las alas del recuerdo
perdurará su figura
siguiendo la línea oscura
de los cánticos tan tiernos.
Dicen que nadie es eterno
y pronto nos llega la hora
“Goyo” se fue sin demora
nos lleva la delantera
porque la marcha no espera
y el recuerdo siempre llora.

Goyo Martínez no ha muerto
Goyo Martínez, señor
Goyo Martínez, honor
Goyo Martínez, ejemplo
Goyo Martínez es templo
Goyo Martínez es voz
Goyo Martínez con Dios
Goyo Martínez es lloro
Goyo Martínez, tesoro
Goyo Martínez... adiós.

Raúl Barbagelata

DÉCIMA A COYUNGO

En su Biblia de Guarango
“Goyo” cuenta la niñez
Que el de “Bacho y de Cusiango”
Y mil cosas a la vez.

En su *Canto de Sirena*
“Goyo” olvida cuánto cuesta
a Coyungo hacer su fiesta
con castillos y verbena.
Aunque su novela es buena,
le faltó escribir con rima,
de su sol y de su clima
y hablar de la devoción
que siente la población
por Santa Rosa de Lima.

En su Biblia... sí las pone,
habla hasta del gallinazo
y del río que a su paso
deja tronco y camarones.
De los troncos los varones
hacen leña y buen carbón
y Chupe de camarón
plato típico sabroso
de este pueblo laborioso
sin igual en la región.

Yo me siento muy ufano
que en Coyungo son maestras
preparando las menestras
con su lonja de marrano.
En Coyungo los ancianos
todos toman “Para Para”
de Guaranga y cosas raras
un licor extraordinario
que inventó don Candelario
Pa que el muerto se parara.

En Coyungo vivo bien
tiene fuente de agua rica
y un montón de lindas chicas
cariñosas cien por cien.
Por nada cambio este Edén
que me vio crecer, cantar
en sus campos con pallar,
soy feliz en mi rincón
saboreando el camarón
que es un premio al paladar

Deben de llevar al cine
a Coyungo y sus paisajes
que inspiró a personajes
como al gran “Goyo” Martínez
que escribió de piturrines
de caléndula y chamicos
de don Bacho y de Candico,
en Coyungo nació Aymar
un gran físico nuclear
que hasta hoy saluda al chico.

Lo que digo no es un cuento
mi Coyungo no es ficción
les daré la dirección
pa que vean que no miento.
Queda en el departamento
con más uvas y pallar
que otro en mi Perú sin par
este lindo paraíso
con sus montes de carrizo
queda en Nasca cerca al mar.

Agustín Huertas Montalbán

EL GRAN GREGORIO MARTÍNEZ NAVARRO

*“Goyo” nació por fortuna
En Ica la gran región
Amando con gran pasión
A Coyungo su noble cuna*

Un pueblo de campesinos
entre matas de algodón
vio correr con emoción
a niños por los caminos.
Que al soplo de remolinos
y muchas noches de luna
rostros color de aceituna
de noble y humilde gente
en este lugar afrodescendiente
“Goyo” nació por fortuna.

El gran Gregorio Martínez
practicando sus costumbres
fue escalando las cumbres
cumpliendo así con sus fines.
Que fiel a los paladines
en la contienda y la acción
cumplió con su vocación
de escritor y cronista,
también un gran columnista
En Ica la gran región.

Transitó por los senderos
del cuento y la narrativa,
a todo el mundo cautiva
Igual que Gálvez Ronceros.
Estos dos grandes luceros
brillan con predilección,
aprendieron la lección
también de Oswaldo Reynoso
y fue un hombre dichoso
amando con gran pasión.

San Marcos y La Cantuta,
sus centros de formación,
donde estudió educación
para continuar su ruta.
Ahora el mundo disfruta
su obra que es más de una.
Tanto en costa como en puna
leen *Canto de sirena*
que ofreció con dicha plena
a Coyungo su noble cuna.

Gregorio Martínez: ardiente memoria

IAN BRAVO ALIANO

Narrar. Tomar las voces de mujeres, de hombres, de migrantes de mundos abiertos. Narrar. Como ser voz, resonancia en el silencio. Como narrar cuerpos y ser narrado. El Ingenio, Palpa, Acarí, Coyungo... Narrar pueblos. Gregorio Martínez escuchó en el desierto de Nasca lo que otros ignoraron. Y narró. Narró la memoria.

Nació en marzo de 1942 en el sector de Los Batanes, en Coyungo, el pequeño y mítico pueblo que está a tres horas de la ciudad de Nasca. Su madre, doña Deidamia Navarro, nació en Acarí; don Pascual Martínez, su padre, en Lucanas. Ellos tenían una casa a la orilla del Río Grande, donde vivía la familia.

—Onésimo, Juana, Bartolomé, Adriana, Elena... Éramos diez hermanos, porque mi mamá tuvo dos compromisos. Primero con un señor de apellido Soto, y luego con mi papá —dice Juan Martínez, hermano mayor de Gregorio—. La mayoría nacimos en Los Batanes. Solo unos pocos nacieron en Palpa, porque allá ya había un hospital y todas esas cosas.

Una iglesia y un colegio es lo que hay en Coyungo, sin contar las casas de los habitantes. La labor en el campo, la pesca en Puerto Caballas o la administración de una tienda, se presentan como las primeras alternativas de trabajo. Doscientas personas —tal vez más, tal vez menos— viven ahora en el pueblo, la mayoría jóvenes. De los que compartieron la escuela, la calle, la casa con Gregorio, quedan pocos.

—Goyo era bien inteligente. Nomás que era un poco palomilloso, un poco juguetero. Te ponía sobrenombres —dice Raúl Barbagelata, amigo de la infancia—. Y nosotros no sabíamos que se llamaba Gregorio, le decíamos Goyo, nomás.

La infancia de Gregorio transitó entre los estudios, los juegos y el trabajo en el campo, no muy lejos de Coyungo, *allá abajo, caminando para el lado de la playa*, en Maijo Grande.

“... como en el medio social donde yo nací y viví, todos, niños y adultos, hombres y mu-



jerres, estábamos sometidos a un trabajo duro desde la mañana hasta la noche, un trabajo embrutecedor, yo para contradecir me convertí en un soñador, aunque esto me significara que todo el tiempo me estuvieran gritando: ‘atiende lo que haces, carajo, déjate de mirar las musarañas’. Y yo dale con mirar las musarañas”.

De esta forma, recordaba Gregorio esos primeros años en una entrevista que le hizo Roland Forgues para el libro *Palabra Viva: Hablan los narradores* (Librería Studium ediciones, 1988).

* * *

Tras terminar la secundaria, Gregorio Martínez se mudó a Lima para seguir la carrera de Educación en La Cantuta. En la capital, lo recibió un familiar que había trabajado para los hermanos Augusto y Sebastián Salazar Bondy.

Estaba en Lima gran parte del año, pero siempre encontraba tiempo para regresar a Coyungo, a charlar con los viejos amigos, a recoger las historias de su pueblo.

—Él era amigo de todos —recuerda Gregorio Centeno, compañero de juventud de

“Goyo” Martínez—. En las vacaciones, cuando volvía, ya en las noches, cuando todos habían vuelto del trabajo, del campo, conversábamos con algunos tragos. A veces se acababa el trago y él decía: “tierra hay, agua no hay”, y mandaba a alguien en caballo a Cabildo a buscar licor.

Apenas se graduó en La Cantuta, sin tener más de veinte años, encontró trabajo en una escuela de Surquillo. Al mismo tiempo, empezó su participación en el activismo sindical.

“Yo era el único dirigente de tendencia aprista”, dice en la entrevista que le hizo Roland Forgues. “Me elegían a sabiendas porque en las acciones concretas yo jamás aceptaba las consignas del APRA sino el mandato de las bases. Y era empeñoso para las amanecidas, para las asambleas, para el trabajo gremial agotador. Además, no temía mecharme con la policía”.

Esos días de compromiso seguirían más tarde en su paso por las filas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Incluso, a pesar de la muerte de Luis de La Puente Uceda, dirigente del MIR, en 1965, Goyo continuó con la militancia. De modo que, a finales de los setenta, luego de participar en la histórica huelga en apoyo a los maestros del SUTEP, postuló a la asamblea constituyente por la Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria (UNIR), pero no alcanzó el número de votos esperado.

Más tarde, en 1984, llegaría a conocer a Fidel Castro, pero el motivo sería otro: su elec-



ción como jurado del concurso Casa de las Américas, junto al poeta Marco Martos y al escritor Jesús Cabel.

—El pata era fornido, alto. —dice el narrador Augusto Higa—. Tenía todas las características de un boxeador.

En las fotos, se le ve siempre igual. Pantalón y camisa. A veces, unos lentes difuminados, oscuros. El cabello encrespado siempre con el mismo corte a la medida, y el rostro amplio que invita a la charla.

Y era así. Los amigos recuerdan que Goyo tenía el don de encandilar en sus conversaciones. Compensaba con el verbo, con la labia, cualquier carencia que se le achacara.

—Tenía una mirada pícaro, contestataria —dice el poeta Hildebrando Pérez Grande—. Erotizaba las palabras. Tú te sentabas en una mesa donde estaba Goyo y no salías.



Gregorio Martínez ingresó a San Marcos en los años sesenta, los años dorados de Cuba, de los movimientos revolucionarios, de la literatura y el pensamiento latinoamericanos. Allí, en una de las épocas más prolíficas que atravesó la universidad, encontró al grupo de la revista *Piélago*.

Piélago congregaba a un buen número de

poetas y algunos narradores. Andrés Cloud, Danilo Sánchez, Juan Ojeda, fueron algunos de los primeros integrantes del grupo que comandaban el poeta Hildebrando Pérez y el narrador Ricardo Ráez. A ese conjunto de creadores se sumaron, conforme avanzaron los años, Juan Cristóbal —seudónimo de José Pardo del Arco—, Rosina Valcárcel, Cesáreo ‘Chacho’ Martínez —quien, a pesar del apellido, no tenía parentesco con Goyo— y el mismo Gregorio Martínez.

“Nos fuimos juntando en *Piélago*, la revista que significó la convicción de un camino” —recordaba Ricardo Ráez en la presentación del libro de Gregorio *Mero listado de palabras* (Imago, 2015)—. “Cada número mimeografiado nos lanzaba a Ojeda y a mí por la avenida Colmena y escribíamos enfervorizados en las veredas y en las columnas de la Plaza San Martín con tiza: *Piélago* es poesía. Al día siguiente, los ejemplares estarían en los quioscos del Parque Universitario. La noche nos conducía al Palermo o al Jamaica”.

A pesar de juntarse al grupo, Gregorio no publicó en la revista —*Piélago* era poesía—. Su primer cuento vio recién la luz de la tinta en 1968, con el título “El olor viene de lejos”, y fue publicado en la revista *Fabla* que dirigía, también, Hildebrando Pérez.

El bar Palermo era el lugar de comunión del pensamiento peruano de esos años. Desde sus sillas, sus mesas, sus baños, se proyectaba el destino del país. Su ubicación, a pocos metros del patio de letras de San Marcos, en la avenida Colmena, facilitaba la llegada de profesores y estudiantes, ávidos por naufragar en los pardos mares del conocimiento.

“Toda la generación del 50 pasó por allí, aun con sus musas, y por lo menos dos oleadas más de escritores y grupos y movimientos literarios” —dice Gregorio en su *Libro de los espejos* (Peisa, 2004)—. “Además, en Palermo germinaron innumerables proyectos, desde revistas y manifiestos, hasta conspiraciones políticas e intentos de lucha armada”.

Uno, dos, tres días podían durar las jorna-

das de bohemia. Todo empezaba en el Palermo. El Chinochino, La llegada, El Wony, El 26 de julio —llamado como el movimiento cubano por ser territorio libre—. Eran solo algunos de los bares a los que arribaban luego de que cerraran los anteriores. La casa de Gregorio en Balconcillo, en la avenida Las Américas, La Victoria —*Casa de Las Américas* para los asiduos— era el destino final, el lugar de aterrizaje.

—En esos años, él iba a mi casa y yo a la suya, aunque con menor frecuencia —dice el poeta Marco Martos—. Me acuerdo de que una vez hicimos una reunión, de esas que se prolongan por horas. Pasadas las doce de la noche, Gregorio desapareció. No sabíamos dónde estaba. Lo encontramos al día siguiente, muy acomodado con alguna frazada que encontró por ahí, durmiendo en la tina.

—No éramos zonzos —dice Hildebrando Pérez—. Leíamos como condenados a muerte y tomábamos como condenados a muerte. Por eso nos permitíamos faltar a clases y estudiar dos o tres días antes de los exámenes.

Los escritores Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez fundaron, a mediados de los sesenta, la revista *Narración*. Aunque solo se sacaron tres números (1966, 1971, 1974), el grupo que conformaba la revista ha sido considerado como uno de los que más aportaron a la literatura peruana.

Por *Narración* pasaron más de una decena de escritores: Antonio Gálvez Ronceros, Augusto Higa, Juan Morillo, Carlos Calderón Fajardo, José Watanabe y Roberto Reyes, son algunos nombres. Gregorio Martínez, por su parte, se unió al grupo a partir de la segunda publicación.

Como gran parte del ambiente literario, político y cultural de Lima, los de *Narración* frecuentaron también el bar Palermo.

—Tenían una mesa que estaba detrás de la vitrina. Ahí se sentaban los compadritos —dice Augusto Higa—. Ahí también iba yo.

Las reuniones se realizaban en la casa de Miguel Gutiérrez. En el lugar se organizaba el

trabajo de las crónicas y se seleccionaban los demás textos que iban a ser publicados.

—A Oswaldo y Gregorio les gustaba hablar, y Miguel no se quedaba atrás —dice el narrador y sociólogo Roberto Reyes—. Los tres se agarraban en largas discusiones y los demás escuchábamos.

—Sobre *Narración* se ha mitificado demasiado —dice Augusto Higa—, en el sentido de que, por ejemplo, es un grupo. En realidad, nunca nos invitaron a formar un grupo. A mí me invitaron a formar una revista, que es muy distinto.

“El grupo *Narración*, así como la llamada *Generación del 50* o la *Beat Generation*, antes que hornada generacional fue un entorno de escritores unidos por la dinámica de la amistad y el trabajo creativo en un marco casi sectario de ideas definidas” —dice Gregorio Martínez en el *Libro de los espejos*.

Los autores de *Narración* estaban comprometidos con su realidad social. Su medio de acción era el de las ideas, el de las palabras. Gregorio Martínez siguió esta línea: la de reivindicar la voz de los marginados de la historia, de la literatura oficial. No por esto su escritura estuvo exenta de humor, de placer, de goce. Gregorio Martínez era uno de esos creadores que no dan tregua a sus sentidos, esos de los que utilizan las manos para escribir y no para taparse los ojos.

En 1976, un año después de haber publicado su primer libro de cuentos *Tierra de Caléndula*, presentó al premio de novela José María Arguedas su libro *Canto de sirena*. La naturaleza testimonial de la novela generó una discusión entre los miembros del jurado —Alberto Escobar, Antonio Cornejo Polar, Abelardo Oquendo, entre ellos— quienes, finalmente, terminaron por aceptar que constituía un relato ficcional y le concedieron el primer puesto.

—Esta fue la primera novela donde el negro habla con su voz, con una mirada no estereotipada, no prejuiciosa, que dejaba a traslucir la concepción del mundo de los afrodescendien-

tes —dice Hildebrando Pérez—. Es un canto a la libertad.

Tras la primera edición que sacó la editorial Mosca Azul en 1977, con un dibujo de la pintora Tilsa Tsuchiya en la portada, el libro tuvo una edición francesa bajo el título *Le mois des renards* (El mes de los zorros) en 1982, con la editorial del reconocido crítico francés Maurice Nadeau.

Hacia principios de los ochenta, *El Caballo Rojo*, el suplemento dominical de *El Diario de Marka*, se constituiría como un referente cultural. Sus páginas tenían un contenido humanístico de gran calidad pocas veces visto en los diarios limeños.

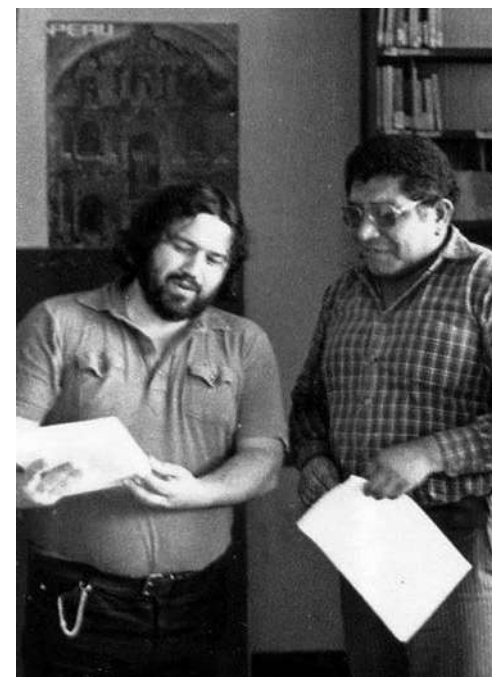
Gregorio Martínez, como uno de los colaboradores del medio, publicó una crónica sobre la gesta —casi heroica— que llevó a cabo junto a Chacho Martínez y Juan Ojeda, alrededor de la crepuscular imagen —*Lima tiene muy hermosos crepúsculos. Yo por ejemplo—* del poeta Martín Adán. El texto, que llevó el título *Travesía de extrabares* —en alusión al poemario de Adán, *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin*— causó revuelo en el ambiente de las letras peruanas.

—Yo le preguntaba a Gregorio, a Chacho: “Pero ¿qué cosa hablaron con Martín Adán?” —dice Augusto Higa—. Y me decían: “Nada hermano. Se quedaba así, sentadito. Uno le servía la cerveza y calladito tomaba, de a poquitos”.

—Ambos nos descubrimos muchos puntos comunes en ese primer contacto. A tal punto que, casi inmediatamente, nos convertimos en “yuntas” — responde por correo el peruanista francés Roland Forgues, recordando su primer encuentro con Gregorio Martínez en el bar Palermo.

Aunque fue discreto respecto a su vida privada, varias páginas de la obra de Gregorio Martínez están atravesadas por experiencias personales. Muchas son un homenaje a la amistad, a esa camaradería que lo llevó a defender a sus amigos, a filo de pluma.

—Él sí era capaz de comprarse un pleito con quienquiera para defender a un amigo — dice Roland Forgues— Se mostraba feroz para defenderse cuando lo atacaban y más feroz todavía cuando se trataba de defender a un amigo injustamente atacado.



En 1984, San Marcos hizo un convenio con la universidad de Grenoble (Francia), que permitía el intercambio de docentes asociados entre ambas universidades. Gregorio Martínez sería uno de los profesores que enseñaría en Grenoble por dos años.

Luego de volver de Francia, se iría, a inicios de los noventa, a Estados Unidos. Desde ahí, continuó desarrollando su proyecto narrativo. Su cuento *Guitarra de Palisandro* y su *Diccionario abracadabra* obtendrían los premios Copé de Cuento (2002) y de Ensayo (2008), respectivamente.

—Libro que publicaba, libro que tenía que presentar —recuerda Hildebrando Pérez—. Pero lo que se hizo costumbre llegó al colmo. Cuando él estaba fuera del país, me enviaba sus textos y yo tenía que prestarle mi voz.

Mientras Gregorio estaba en los Estados Unidos, en Coyungo, decidieron que la escuela secundaria que se construiría en el pueblo llevaría su nombre. Su familia, por medio de su hermano Onésimo, que sabía cuál sería la respuesta si Goyo estuviera ahí, trató de disuadir a las personas de Coyungo, pero no, el homenaje siguió su curso.

Él mismo relata en un texto, cómo su amigo Alfredo Gutiérrez respondió a la negativa de su hermano:

“La escuela se debe llamar Gregorio Martínez, porque Goyo nos puso en el mapa. Antes nadie sabía que existía Coyungo”.

La respuesta de Gregorio, que llegó en voz familiar a Coyungo, la recuerdan todavía:

“¿Para qué le han puesto mi nombre si todavía no me he muerto?”

No le gustaban los homenajes. Más de una vez sabotó los intentos de reconocimiento que distintas entidades le ofrecían (instituciones del libro, universidades, promociones de colegio, etc.).

—Goyo era la persona más reservada del mundo —recuerda Roland Forgues—. No le gustaron, a diferencia de muchos de sus colegas, los aspavientos de las re/presentaciones, ni la exasperante autopublicidad permanente con bombos y platillos en la que se complacen tantos intelectuales de menor calibre como mirándose en el espejo de Narciso.

Tal vez la lectura sincera, esa que se da sin presiones y sin más compromiso que el puro y mero deseo, haya sido el mayor homenaje hacia una obra que ha recorrido, cual sustancia prohibida, bares, ferias, universidades y demás antros de encuentro y perdición.

—Lo que hace que un autor prevalezca más allá del tiempo que le toca vivir, es el carácter original —dice Marco Martos—. Hay una media, un estilo de cada época, y el que va creando un nuevo estilo, ese es el mejor. Sin duda alguna es el caso de él, con respecto de otros contemporáneos.

A propósito de la obtención de su último premio, el periodista Pedro Escribano le en-

viaría por correo un cuestionario, cuyas respuestas serían reproducidas en el diario *La República*:

—A pesar del tiempo que llevas en EE. UU., esos cuentos dicen que sigues merodeando en Coyungo y la Casa Rosada de Nazca.

—Abelardo Oquendo dijo en su quemadero de la Inquisición que me he llevado Coyungo en mi apachico de aventurero. Bueno, no Coyungo propiamente, pero sí todos mis chirimacos.

—¿Sientes que no te has ido?

—Seguro. Porque quienes estamos fuera somos la memoria del Perú. Es un raro fenómeno. Los que están en el Perú ya no recuerdan los hechos ni los lugares. Las situaciones cotidianas crean como una neblina de olvido”.

* * *

Como un remezón, como un golpe inmó-

vil en el lugar menos esperado, la noticia llegaba a los amigos, a la familia, a los lectores: Gregorio Martínez había fallecido en su casa de Arlington, Virginia, el 7 de agosto del 2017. Algunos medios difundieron la noticia de una enfermedad silenciosa, o al menos del escritor que la guardaba en silencio. No hubo mayor aclaración.

* * *

La plaza vacía parece que siempre ha estado así. El cielo y la arena amenazantes. El sol de octubre no se aleja aún de Coyungo. Un aparente silencio se interna en el pueblo.

La plaza vacía. Las cenizas de Gregorio Martínez están ahí, enterradas bajo una placa que le hace frente al sol: *Destacado Escritor, Hijo Ilustre de Coyungo*.

Coyungo, un domingo de octubre del 2017. La plaza está vacía. La plaza está en silencio.



“En octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas”.

Ambos dos: Aproximación a dos premios y dos libros

JUAN MANUEL CHÁVEZ

El par de ocasiones en que no logré el primer lugar en el Premio Copé fue porque Gregorio Martínez lo ganó. Mis primeros hitos literarios anidan a la sombra de su gravitación. Desde hace quince años, me siento unido a él como el sello de la cara moneda de sus victorias.

En 2002, cuando Gregorio Martínez se llevó el triunfo con su cuento “Guitarra de Palisandro”, yo obtuve el Copé de Plata por “Sin cobijo en Palomares”. Él ya vivía en Estados Unidos y yo estudiaba literatura en la Universidad de San Marcos; incluso, había leído, como parte de un curso semestral, su libro mayor: *Canto de sirena* (ganador del Premio Nacional José María Arguedas el año que nació). Él, con todo su prestigio en el ámbito académico y una vida construida en el extranjero, se llevó el oro; por mi parte, me pregunté entre dientes: ¿para qué se mandó al concurso?

Lo que persigue un autor consagrado con un premio que suele ser consagrador como el Copé es, evidentemente, distinto de las aspiraciones que impulsan a un novel, un aprendiz. Más allá del dinero que acompaña al galardón, del cual goza cualquiera, la recompensa simbólica es diferente, y eso me intrigó aquella tarde en que, por teléfono, me anunciaron que en el podio de ganadores yo quedaba detrás de un clásico del Perú.

El Premio Copé ha labrado su prestigio gracias a la confirmación del valor literario de quienes lo han ganado bienalmente. En cuento, figuran nombres como los de Óscar Colchado Lucio, Cronwell Jara, Luis Nieto Degregori, Fernando Iwasaki o Luis Enrique Tord. Imagino que un escritor que ya no radicaba en el Perú como Gregorio Martínez estaba muy interesado en afirmar su reputación con un galardón de valor nacional. No le bastó con el de cuento, pues además ganó, años después, el de ensayo.

La primera edición de la Bienal Internacional de Ensayo fue en 2008, premio que Gregorio

Martínez ganó con su *Diccionario abracadabra. Ensayos de abecechadario*; mi inédito *Limanerías* quedó detrás.

Haruki Murakami, en su libro *De qué hablo cuando hablo de escribir*, sostiene que “los premios literarios pueden dirigir momentáneamente el foco de atención pública hacia algunas obras concretas”; cabe agregar que Murakami no ganó el Premio Akutagawa, considerado el más representativo de Japón, las dos veces que se presentó. Él dice estar aburrido de que le pregunten sobre el galardón que no obtuvo, y yo nunca se lo consulté en el único correo electrónico que intercambiamos hace diez años; me interesa más la singularidad de su abordaje literario, por encima de lo que arrastra o deja de arrastrar.

Con Gregorio Martínez, compartimos no solo un correo, quizá una docena una década atrás; aunque tampoco le pregunté qué significaba para él ganar el certamen peruano más codiciado de aquel entonces. Mi curiosidad se enfocaba en la personalidad tras sus textos y la vigencia de estos.

Entonces, ¿cuál es la visión que tengo de Gregorio Martínez?

En principio, diría que es un prosista que escribe como quien juega frontón. El frontón es un deporte de paleta y pelota que, como muchos otros, se puede practicar tanto en una cancha reglamentaria como frente a una pared cualquiera. No hace falta estar acompañado para jugarlo; incluso, se disfruta mucho más haciéndolo solo. Es un divertimento individual que cumple con las normas y, también, las manda de paseo; es un ejercicio que no sigue líneas rectas, sino que busca la diagonal y lo oblicuo, los giros para aumentar el disfrute.

Gregorio Martínez se acoge a la sabiduría de los diccionarios, las enciclopedias, los tratados especializados y los materiales de divulgación para debatir con ellos en un asedio lúdico, lúcido y, además, lúbrico. Para este autor, tratar un tema es saltar a otros

temas, párrafo a párrafo, con máximo despliegue y energía. Es un prosista que tiene un estilo de jolgorio incluso cuando trata con el suficiente compromiso aspectos sobre discriminación o inequidad. Asimismo, revienta la pared a pelotazos cuando se ocupa de la solemnidad, la huachafería, la soberbia y la ignominia.

En los mejores artículos, ensayos y relatos de Gregorio Martínez, las raíces etimológicas de una palabra terminan por dar sentido no solo a ese vocablo, sino que irradian su significación a los reflejos culturales de una lengua entera. En otras páginas, toma la lengua para canibalizarla; es su propia lengua escrita la que ingenia nuevas posibilidades para el idioma español. Disfruta de este idioma, hace malabares con él. Nunca toma nuestra lengua como un objeto inmóvil, pues, viejita como está, siempre está inclinado a darle respiración de boca a boca.

Pocos autores peruanos son tan insinuantes, inquisitivos y divertidos. Y si bien su obra también puede juzgarse de repetitiva y disgregada, lo cierto es que ha configurado uno de los universos literarios más reconocibles de nuestras letras; lo aseguró desde el comienzo con *Tierra de caléndula* y *Canto de sirena* hace cuatro décadas. Por otro lado, sus artículos, ensayos y relatos parecen una puesta en escena que incita una aventura del conocimiento y una exploración por el lenguaje.

En Gregorio Martínez se conjugan con igual fortaleza los modos cultos y groserías de barrio, mientras que en buena parte de su producción palpita su natal Coyungo, como la mansión de sus referencias más íntimas.

A pesar de lo dicho, no me gusta todo lo que se publica de Gregorio Martínez, pero he disfrutado bastante dos libros recientes: *Mero listado de palabras* de Editorial Imago y *Embrujos y otros filtros de amor* de Editorial Peisa.

Mero listado de palabras reúne artículos breves en seis secciones con nombres de peces. El que sepa nadar, que aproveche y hasta bucee. Estos textos de Gregorio Martínez abordan la sexualidad y las tantas manifestaciones de la cultura con sustantivos y adjetivos que yo ni siquiera sabía que existían. Muchos están recogidos de la calle de antes y de ahora, y transmiten a los textos el dinamismo de su oralidad.

El encanto de estos artículos va más allá de la novedad lexicográfica y la diversidad temática, las cuales podemos rastrear en otros prosistas; su encanto radica, asimismo, en el modo con que Gregorio Martínez se asienta en sus inquietudes. Junto con su voz personal, también es personalísimo su enfoque; por ejemplo, escribe: “Aunque conocía a Abimael Guzmán y hasta puedo añadir que fue mi amigo, nunca supe si le gustaba la poesía, menos aún la poesía pesada”. Pocos escritores podríamos iniciar un párrafo así, pero casi ninguno lo remataría de ese modo.

Este libro de Editorial Imago es una confirmación de la inagotable juventud de la literatura de Gregorio Martínez y una exhibición de su pasión por las palabras.

Por su parte, *Embrujos y otros filtros de amor* también ofrece seis secciones, pero no está compuesto exclusivamente de artículos. Lo más sustancioso del libro corresponde a los relatos, testimonios y crónicas de Gregorio Martínez. En esta publicación de Editorial Peisa predomina el gusto del autor por narrar, por encandilar al contar, por crear personajes e introducirlos en situaciones que son producto de una imaginación impar.

Y antes de las narraciones, el libro se abre, como pétalos de flor; se abre con una compilación de sortilegios para atrapar personas, ya sea por deseo o por afectos. Paso a paso, con un discurso arcaizante y procedimental, Gregorio Martínez propone ingredientes en sus libidinosas recetas de hechizo y magia. Estas pócimas consiguen, muy a su modo y a su gusto, insertar saberes populares en la cultura letrada hasta configurar una imagen del ser humano en consonancia con la naturaleza.

Sensitivo, goloso, generoso, sorpresivo, es Gregorio Martínez y un par de sus libros. Dos, en el conjunto de esa obra que es una sola, signada por la cadencia con que se expande su escritura. Dos, como el número de Copé en su trayectoria; galardones en cuento y ensayo que decidió ganar a mansalva porque tenía obra suficiente para merecerlos, tal como hacen los navegantes que surcan los mares y miran hacia las estrellas como si fueran el reflejo de su propio estrellato. Y si la vida le hubiera dado tiempo, quizá habría mandado un original a la Bienal Internacional de Novela para llevársela también.

Apuntes sobre el español afroperuano y los afronegrismos, a propósito de *Biblia de guarango* de Gregorio Martínez

MILAGROS CARAZAS SALCEDO

En la década del 70, el escritor y docente universitario Fernando Romero Pintado (1905-1996) proponía la existencia de la Cátedra de los Estudios Afroperuanos. Esta debería ser interdisciplinaria, de modo que albergara la historia, la antropología, la literatura y la lingüística. De esta manera, se asumiría el estudio de la situación del negro y su aporte cultural. Uno de los temas que consideraba prioritario para la investigación fue el proceso lingüístico del español costeño. Sin embargo, dicha área de interés no ha tenido los seguidores ni la continuidad que merecía con el paso del tiempo. Es por ello que dedicaré, inicialmente, este artículo al español afroperuano y los afronegrismos (o vocablos de herencia africana). Como se anuncia en el título, se trata de apuntes, no se busca que lo desarrollado sea concluyente ni determinante.

La idea de desarrollar este tópico surge de la relectura de *Biblia de guarango* (2001) de Gregorio Martínez Navarro (1942-2017), pues esta obra cuestiona a la “academia” por la desvaloración que hace del lenguaje popular costeño al excluir ciertas palabras, a veces divertidas e inverosímiles, de los diccionarios oficiales. Este léxico, propio del poblador de las zonas rurales de la costa-sur, está conformado por americanismos, peruanismos, quechuismos, afronegrismos, regionalismos y localismos. Es, por eso, que el autor propone “escribir en coyungano”, entiéndase bien, con ayuda de ese mismo lenguaje discriminado por su irreverencia, exageración y creatividad. El término alude, sin duda, a Coyungo, lugar de nacimiento de Martínez. Esta preocupación lingüística que siempre ha caracterizado la obra narrativa y ensayística de este escritor

sirve de punto de partida para llevar a cabo una reflexión crítica ahora.

Curiosamente, Romero leía con delectación la obra de Martínez, por lo menos para su *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú* (1988). Lo cita reiteradamente y toma varios ejemplos, mientras que Martínez elogia este trabajo de Romero y destaca sus dotes de narrador de ficciones en “Innuendos” de *Biblia de guarango*. Dicha sección está dedicada al comentario crítico de los diccionarios, tanto de la lengua española como de aquellos que recopilan regionalismos del Perú. Ampliaré la información sobre estas obras más adelante.

El presente trabajo está dividido en tres apartados. En el primero, se ofrecerá un somero panorama de las lenguas afrohispanicas en el continente americano para luego dar cuenta de la situación actual del estudio del español afroperuano. En el segundo, se revisará brevemente los aportes y los avances en la investigación de los afronegrismos en Perú e Hispanoamérica. Por último, se analizará *Biblia de guarango*, concentrándose, sobre todo, en los afronegrismos que aporta esta obra como un esfuerzo de su autor para evidenciar la riqueza del lenguaje popular de la costa-sur del país.

LAS LENGUAS AFROHISPÁNICAS Y EL ESPAÑOL AFROPERUANO

En este apartado, intentaré ofrecer un panorama sobre el impacto histórico y lingüístico que tuvieron las lenguas africanas en el continente americano para que el lector comprenda la relevancia que tiene el tema actualmente y cómo este se ha descuidado a nivel local. En todo caso, concentraré mayor atención en el estudio del español afroperuano. Es decir, ofreceré un ba-

lance de lo que se ha avanzado y señalaré lo que falta aún por investigar.

Para empezar, “los negros-africanos que llegaron a América trajeron, junto con su alma, su cultura y su religión y no olvidaron sus hablas y lenguajes”, afirma el colombiano Humberto Triana y Antorveza (1997, p. 78). Con más de 500 años de la diáspora de África al continente americano, como resultado de la colonización y el tráfico de esclavos, me parece oportuno preguntarse por la presencia y la vigencia de lenguas africanas en América y su influencia en nuestros países, sobre todo, de habla hispana.

Los dialectos afrohispanicos tienen variedades geográficas. Algunos investigadores los llaman lenguas criollas. El estadounidense John Lipski (2004), uno de los especialistas más destacado de los estudios lingüísticos afrohispanos en la actualidad, apunta que existen varias lenguas criollas de base española, a saber: a) el papiamento, que es la lengua vernácula de las Antillas Holandesas (Aruba, Bonaire y Curazao), que combina elementos españoles, portugueses e incluso holandeses; b) el palanquero, la lengua de San Basilio de Palenque, al sur de Cartagena de Indias (Colombia); c) las tres variedades acriolladas del español en Filipinas, conocidas regionalmente como chabacano; y d) el español bozal del Caribe (Cuba y Puerto Rico) y otras zonas aledañas.

En menor medida, Lipski afirma que habría algunos remanentes de lenguas criollas en, por ejemplo: a) los negros congos de la costa caribeña de Panamá; b) los Yungas al este del altiplano de La Paz, Bolivia; c) en el valle del Chota, Ecuador; d) en la región del Chocó en Colombia; e) en la costa de Barlovento en Venezuela; f) en el interior de República Dominicana; y g) a lo largo de la costa en Perú, en poblados como El Carmen en Chíncha, entre otros.

A lo anterior, debo agregar que, en algunos casos, se trata de poblaciones afrohispanas que, históricamente, se originaron como lugares de refugio de los cimarrones o esclavos fugados, ya sea durante la colonia o, posteriormente, durante la república en el siglo XIX. Los esclavos llegaron también a otros lugares del continente, pero su presencia fue reduciéndose por

diferentes razones hasta ser invisibilizados históricamente. Por ejemplo, pienso en la región del Río de la Plata, donde se conserva todavía una minoría de afrodescendientes y se hablan algunas palabras de herencia africana que han impregnado el castellano.

Sobre el tema de las lenguas criollas, la investigación ha producido una bibliografía respetable, más en el extranjero que en los países que son motivo de estudio, ya que no siempre es fácil realizar el trabajo de campo en dichas comunidades, debido a su difícil acceso, distancia geográfica o, peor aún, si no se tiene los recursos económicos y logísticos adecuados para tal hazaña. Sin embargo, es urgente estudiar las lenguas afrohispanicas y rescatar los remanentes lingüísticos y culturales de las diversas comunidades de afrodescendientes en América Latina, pues ello contribuye a conservar su identidad y sirve de respuesta a la invisibilización.

En cuanto a nuestro contexto, el interés por el estudio lingüístico del español afroperuano es muy escaso. Así como no hay un curso especializado en las aulas universitarias, tampoco existen publicaciones recientes. Son contados los investigadores que se han dedicado a este tema. Puedo mencionar a penas cuatro de ellos: Fernando Romero, John Lipski, María del Carmen Cuba y Sandro Sessarego. Paso a comentar sus aportes más significativos desde mi punto de vista.

En 1977, con motivo de recibir la distinción como miembro de la Academia Peruana de la Lengua, el catedrático sanmarquino Fernando Romero ofreció una conferencia. Esta fue publicada en la revista institucional ese mismo año, con el título de “El habla costeña del Perú y los lenguajes afronegros”. Este contenía algunos avances de su investigación sobre los aspectos fonéticos y el léxico del habla en el litoral. Posteriormente, en 1987, dio a conocer *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*, que fue el resultado de más de cincuenta años de dedicación a la historia lingüística de la costa peruana. El libro está conformado por siete capítulos: los tres primeros referidos al negro africano y su medio geográfico, así como

a la diáspora y la trata de esclavos en América. El cuarto capítulo ofrece un panorama lingüístico sobre la creación de lenguas criollas en diferentes países que recibieron la inmigración afronegra. Para terminar, los tres últimos capítulos describen la situación del negro durante la Colonia y la República, así como su transculturación lingüística en nuestro país.

Al parecer, el fenómeno de transculturación lingüística del afronegro en la costa peruana presenta cinco niveles. Estos son: a) habla “en lengua” o, mejor dicho, en idiomas africanos; b) habla bozal (o el “chapurreo castellano”), que es un habla de emergencia como el de los esclavos recién traídos de África entre los siglos XVI y XVII; c) habla ladina que se aplicó a quienes tenían como lengua madre un idioma africano pero que también hablaban un castellano mucho mejor que el de los bozales, como el de los esclavos criollos nacidos en Perú; d) habla palenque propia del mulato que adquiere el manejo del castellano literario y el latín en el siglo XVIII; e) habla criolla o zamba, que consiste en un castellano con adherencias afronegras e indígenas que subsiste desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad.

Romero, quien se definía propiamente como un negrólogo, no era un lingüista. El conocimiento que adquirió y la información bibliográfica que logró acumular durante tantos años fue gracias a sus viajes, entrevistas con especialistas y correspondencia postal. Incluso, todo ello le valió para elaborar un glosario de afronegrismos de la costa peruana, el que se publicó como un libro aparte, el cual comentaremos más adelante. Bastan estos párrafos para dar cuenta de la obra de un autor que bien puede ser considerado como el precursor de los Estudios Afroperuanos.

Como ya lo adelanté, John Lipski, quien es profesor en la Universidad de Pensilvania, posee una producción intelectual abundante, entre artículos, ensayos y libros, solo dedicada a los estudios arolingüísticos. Ha podido incluso realizar trabajo de campo en diversas zonas, tanto en nuestro continente como en Europa y África. Por lo mismo, ha estado en el Perú en varias ocasiones y, producto

de ello, es “El lenguaje afroperuano: eslabón entre África y América”, publicado en 1994. Lamentablemente, este artículo que tuvo acogida en el extranjero no ha tenido mucha difusión a nivel local. El autor trata de ubicar y analizar los textos coloniales del siglo XVII, que representan los comienzos del lenguaje africanizado, así como los textos de finales del siglo XIX, para observar los últimos vestigios del habla afrohispanica. Dichos textos son usados como una herramienta auxiliar para la reconstrucción del español colonial. A pesar de que el corpus analizado es limitado, Lipski (1994) concluye provisoriamente que el lenguaje de los africanos bozales en el Perú no se puede definir como una lengua criolla por su falta de coherencia y consistencia. Desafortunadamente, este artículo es el único de su copiosa bibliografía que está dirigido al caso peruano.

María del Carmen Cuba tiene el mérito de haber dedicado parte de su investigación al habla del negro en Perú. Para su libro *El castellano hablado en Chíncha* (2002a), la lingüista sanmarquina realizó un trabajo de campo desarrollado entre 1994 y 1995. Se entrevistó con un conjunto de informantes, tanto jóvenes como ancianos, de El Carmen, El Guayabo, San José y San Regis, conocidos poblados con una importante presencia afrodescendiente. Gracias al énfasis que le da a la transcripción ortográfica y fonética de textos etnolingüísticos, la profesora Cuba ha podido estudiar, principalmente, las características fonético-fonológicas, así como las características morfológicas y sintácticas del castellano de la provincia de Chíncha, en Ica. Por entonces, Cuba ya sostenía que el afroespañol en nuestro contexto era un tema de investigación casi inexplorado. A pesar de la brevedad y la modesta edición de su libro, es un esfuerzo destacable que merecería emularse y ser continuado por otros lingüistas.

Finalmente, Sandro Sessarego, de la Universidad de Texas en Austin, ha publicado *Afro-Peruvian Spanish: Spanish slavery and the legacy of Spanish Creoles* en 2015. Este libro se centra en el marco legal del sistema de esclavitud y su evolución histórica,

impuesto por España en sus colonias, para así entender por qué no se habló una lengua criolla hispánica en el Perú. Este nuevo enfoque da luces sobre los orígenes del español afroperuano y se complementa con los resultados del trabajo de campo realizado en las zonas rurales de la provincia de Chíncha. Las comunidades visitadas han sido El Guayabo, El Carmen, San José y San Regis, en las cuales se logró entrevistar alrededor de 60 informantes entre los meses de noviembre de 2012 y enero de 2013, lo que ha permitido el análisis tanto de la gramática como las características fonéticas y fonológicas, morfosintácticas y lexicales de esta variedad afrohispanica. Sessarego (2015) concluye afirmando que los ancianos afrodescendientes hablan un dialecto que se diferencia del español estándar de la costa, al contrario de los más jóvenes, quienes prefieren el español estándar porque es más aceptado socialmente. Por tanto, el futuro del dialecto chinchaniano no es muy alentador. En mi opinión, hubiese sido interesante extender el área de investigación a más poblados y anexos de la zona, y no recurrir a los ya consabidos con mayor contacto del turismo nacional y extranjero. Quizá el trabajo comparativo hubiera reflejado otros resultados.

Como se ha podido apreciar, se ha preferido realizar el trabajo de campo solo en la Provincia de Chíncha. Por consiguiente, se ha dejado de lado a más de 90 comunidades afroperuanas. De esta manera, los resultados son hasta cierto punto muy localistas y no representan la diversidad lingüística ni la riqueza cultural de los hablantes afrodescendientes en el resto del país; por ejemplo, los de Yapatera y Morropón (Piura), Zaña y Capote (Lambayeque) o Sama y Locumba (Tacna), para mencionar algunos casos diferenciados geográficamente en la costa. Por lo tanto, es urgente diversificar e incrementar los estudios lingüísticos afrohispanos en nuestro contexto. El trabajo de campo en las comunidades afroperuanas menos próximas a la capital limeña será indispensable para conocer a profundidad el español costeño y sus dialectos.

HACIA EL ESTUDIO CRÍTICO DE LOS AFRONEGRISMOS EN PERÚ

Este apartado intenta proporcionar una mirada a los avances y los aportes en la investigación sobre afronegrismos en América hispánica, en especial el Perú. Básicamente, reviso los trabajos que recogen nuestros afronegrismos. El material aludido no pretende agotar la bibliografía sobre el tema. Espero que lo desarrollado aquí sea una invitación para que el lector, sobre todo el lingüista, se oriente al estudio y la recopilación de los afronegrismos y que, por fin, este sea un tema desarrollado en los círculos universitarios con mayor énfasis.

Uno de los más destacados investigadores de la cultura afrocubana ha sido el antropólogo e historiador Fernando Ortiz (La Habana, 1881-1969), quien publicó su ya clásico *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Sus trabajos abarcan temas históricos, etnológicos y lingüísticos. Destaco sobremanera el estudio que hizo de los vocablos originarios de África que son empleados por los países que hablan español. Fruto de ello es el extraordinario *Glosario de afronegrismos*, publicado en 1924. Este voluminoso libro reúne 1200 vocablos afrohispanos. Para el análisis etimológico, se apela a un sinnúmero de fuentes, en especial tratados especializados de lenguas africanas, lo que demuestra el conocimiento abrumador que tenía el autor sobre este tema. Sobre la categoría usada y que da origen al título del libro, Ortiz (1924: XIV) apunta que “Estas voces constituyen nuestros africanismos; sin embargo, no hemos querido denominarlos así, porque esa dicción, de preferente significado geográfico, no da la idea exacta. Estos vocablos proceden de África [...], concretamente de los [pueblos] ‘negros de África’. Y por eso hemos preferido acuñar los vocablos negroafricanismos o afronegrismos, que estimamos de buena aleación”.

Con el tiempo, la influencia cubana de Ortiz se extiende al continente. Progresivamente, otros trabajos van apareciendo en otros países¹. Aun así, queda mucho por hacer. En opinión de Juan Antonio Frago (2004, p. 391), acerca de la investigación sobre el afroamericanismo

léxico, “Es preciso recolectar los términos de origen africano aún desconocidos y que puedan estar vigentes en hablas hispanoamericanas, pero su identificación no será posible sin los pertinentes saberes etimológicos o sin la precisa documentación”. Es decir, el problema no está en los procedimientos metodológicos, sino en sus aplicaciones prácticas.

En el caso del Perú, la nómina de afronegrismos está todavía por concretarse.² Falta saber con mayor precisión cuáles están vivos en la actualidad, cuáles tuvieron vigencia en el pasado y cuáles se han perdido al paso de los años. Pienso, sobre todo, en lo sucedido al interior del país. En un artículo periodístico, Nicomedes Santa Cruz (1974, p. 3) denuncia que los “afroperuanismos”, como él prefiere llamarlos, se están perdiendo en “poblados mayoritariamente negros (Morropón, Zaña, Chancay, Cañete, Chíncha, Ica, Camaná)”. Recurriendo preferentemente a fuentes escritas brasileñas y portuguesas,³ deduce la etimología de al menos 17 vocablos originarios de los pueblos bantú (Congo, Angola, Mozambique) de habla kimbundo y los yorubas (actual Nigeria)⁴. Santa Cruz realiza un apretado comentario de cada uno y plantea la necesidad de elaborar un glosario por parte de los especialistas en el tema, el que deberá contar con la colaboración del pueblo como informante.

En 1977, este artículo es reproducido parcialmente en otro diario local. En esta ocasión, menciona apenas una sola fuente, el *Glosario de afronegrismos* de Fernando Ortiz. Asimismo, Santa Cruz insiste en que la procedencia de los vocablos sobrevivientes en el Perú se origina en la familia lingüística bantú y en la

lengua yoruba, así como de otras naciones de países de la región sudanesa de África. Esta vez consigna la etimología de un solo vocablo: *cachimba*, pipa de fumar. Menciona también la posible procedencia de algunos apellidos locales. Por el formato presentado, el artículo fue quizá recortado adrede.

Es oportuno agregar que Santa Cruz ya había emprendido la tarea de recopilar afronegrismos. Si hacemos un recorrido por su obra, se observa que en *Cumanana* (1964) se incluye un breve vocabulario de palabras relacionadas con la cultura afroperuana. Algunas locuciones pertenecen a la replana o el lenguaje coloquial. Asimismo, en la segunda edición de *Décimas* (1966) también se procede igual, pero las palabras no necesariamente son las mismas. Finalmente, en *Décimas y poemas. Antología* (1971), se cierra el libro con un glosario. Aunque no siempre hay una explicación etimológica para cada vocablo, la definición está dada por el autor como resultado de su indagación documental o guiado por su propia experiencia artística.

El historiador y sociólogo Luis Rocca Torres, fundador del Museo Afroperuano de Zaña, publicó *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)* (1985). Se trata de un voluminoso libro conformado por cinco partes. Las cuatro primeras indagan sobre la historia de la comunidad afroperuana de Zaña, ubicada en el departamento de Lambayeque. La última parte está dedicada a la creación artística de sus pobladores, quienes destacan por el baile del tondero y el canto del yaraví, el triste, la copla y, sobre todo, la recitación de la décima. El libro cuenta, además,

¹ Para tener una mejor idea, puedo mencionar los más destacados aportes. Vale la pena recordar, por ejemplo, El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico (1961) de Manuel Álvarez Nazario; El negro en Colombia (1964) de Aquiles Escalante; El indio, el negro y la vida tradicional dominicana (1978) de Carlos Esteban Deive; Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos (1982) de Nicolás Castillo Mathieu; Glosario de afronegrismos uruguayos (1999) de Alberto Britos Serrat; Raíces de un pueblo. Cultura afroboliviana (2003) de Juan Angola Maconde; Diccionario de Esmeraldeñismos (2006) de Edgar Allan García; Diccionario de africanismos en el castellano del Río de la Plata (2007) de Néstor Ortiz Oderigo, entre otros.

Serrat; *Raíces de un pueblo. Cultura afroboliviana* (2003) de Juan Angola Maconde; *Diccionario de Esmeraldeñismos* (2006) de Edgar Allan García; *Diccionario de africanismos en el castellano del Río de la Plata* (2007) de Néstor Ortiz Oderigo, entre otros.

² Se ha realizado el Coloquio Nacional sobre Afronegrismos, Lingüística y Literatura. Homenaje a Fernando Romero, que fue organizado por la Escuela Profesional de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, el 1 de junio de 2017.

con un encomiable anexo titulado “El habla del pueblo de Zaña”. Este reúne más 230 términos y expresiones de uso cotidiano, entre arcaísmos, coloquialismos y africanismos. Rocca (p. 467) comenta que se “presenta un rico universo de formas fonéticas y léxicas que tiene sus particularidades”, ya que se dio un sincretismo cultural, étnico y lingüístico en la zona, por lo que es necesario un estudio especializado.

Mención especial merece Fernando Romero, quien ha publicado *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú* (1988). Este glosario comenta 471 términos empleados en nuestro litoral³. La recopilación se hizo con ayuda de la investigación documental, apelando al registro de palabras del habla popular y el vocabulario usado por los escritores coloniales, así como los costumbristas y satíricos del siglo XIX. La procedencia de este vocabulario se remite a las regiones del Caribe (Haití, Jamaica y Surinam), Brasil, Hispanoamérica y África. Fue de la opinión que había una marcada influencia de lenguas noroccidentales (en especial hausa) y bantús (sobre todo de la región congo-angoleña).

Lo más aleccionador es que Romero lleva a cabo una indagación etnolingüística admirable por varios países durante muchos años. Sus fuentes son copiosas, desde diccionarios, gramáticas, tratados y estudios en varios idiomas, más allá del español y el portugués. He de añadir que el catedrático sanmarquino ya señala, por entonces, la carencia de estudios sobre el habla de los negros peruanos, sobre todo los aspectos de carácter fonéticos. Desde su punto de vista, Romero considera la urgencia de que especialistas con conocimiento en lenguas africanas evalúen las voces afrohispanas de la costa peruana, incluso las recogidas por él mis-

mo en su diccionario.

Más adelante, su obra tendrá algunos seguidores. Por ejemplo, uno de sus alumnos y, hoy, antropólogo reconocido es Humberto Rodríguez Pastor, quien le dedica un extenso comentario en *Negritud. Afroperuanos: Resistencia y existencia* (2008).⁶ El texto está dividido en seis secciones. Las tres primeras sirven de introducción a los datos biográficos de Fernando Romero, la historia del negro en el Perú y las advertencias que ofrece Romero en su diccionario. Lo mejor del artículo se ubica en las últimas secciones: las observaciones críticas al glosario de Romero, la información sobre el habla y los cantos populares en Chíncha, y la propuesta de clasificación de los afronegrismos. Lo más sugestivo es cuando Rodríguez Pastor explica que, en una visita a El Guayabo, entrevistó a una informante con el ánimo de comprobar la vigencia de 25 términos del glosario de Romero. El resultado fue que el contenido semántico de la gran mayoría de palabras era conocido. Esto llevó al antropólogo sanmarquino a opinar que falta recopilar los afronegrismos, con ayuda del trabajo de campo, en las comunidades afroperuanas.

El profesor Orlando Velásquez Benites, conocedor de la historia de Piura y Trujillo, escribió *Cultura afroperuana en la costa norte* (2003). Este libro ofrece un panorama bastante completo del contexto histórico, la cultura y la tradición artística y festiva de dos poblados del norte del país: Ypatera y Morropón, en el departamento de Piura. En el último capítulo, se describe el significado de 20 voces del habla regional que se asumen como afronegrismos, los que fueron estudiados ya antes por Romero.

La musicóloga Chalena Vásquez (2013), en “¿Manyas? – Presencia africana en el Perú”, in-

tenta analizar algunas palabras de origen africano, que se derivan de la lengua kikongo, específicamente del kikongo ya letá. Estas están referidas a la música y la danza peruanas en general. Para mayor especificidad, elige *kumanana, mandinga, manyas, charango y tondero*. La metodología es poco convencional: la búsqueda virtual en la Internet. Los términos son ubicados en diccionarios de lenguas africanas. Al final, la explicación etimológica que ofrece la autora se enriquece con muchos ejemplos complementarios y didácticos.

De este modo, se comprueba la necesidad de investigar, recopilar y analizar semántica y fonéticamente los términos afrohispanos. El trabajo comparativo con otras regiones es también relevante para entender su procedencia geográfica. En suma, el estudio etnolingüístico de los afronegrismos es un campo que todavía falta explorar. No basta la información documental. Es prioritario recorrer las comunidades afroperuanas, en especial las más distantes, para llegar a mejores resultados.

(AFRO)NEGRISMOS EN BIBLIA DE GUARANGO

El presente apartado está orientado a la producción artística de Gregorio Martínez, específicamente a *Biblia de guarango*. Interesa analizar esta obra de género híbrido que incluye, como parte de su estructura, varias secciones dedicadas al tema lingüístico; es decir, a los vocablos de los pobladores de la costa-sur peruana, que son creativamente reproducidos en este libro.

Como es sabido, Gregorio Martínez fue integrante del grupo Narración, junto con Miguel Gutiérrez, Roberto Reyes, Antonio Gálvez Ronceros, Augusto Higa y otros. Ha logrado una obra diversificada entre cuentos, novelas, ensayos y artículos periodísticos. Basta recordar, por ejemplo, *Tierra de caléndula* (1975), *Canto de sirena* (1977), *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (1985), *Crónica de músicos y diablos* (1991), *Biblia de*

guarango (2001), *Cuatro cuentos eróticos de Acari* (2004), *Libro de los espejos. 7 ensayos al filo del catre* (2004), *Diccionario Abracadabra. Ensayos de Abecehedario* (2009), *Mero listado de palabras* (2015) y *Embrujos y otros filtros de amor* (2015).

Martínez fue un escritor iqueño que produjo una narrativa singular, representando el mundo rural de la costa-sur, más concretamente el pueblo de Coyungo y sus alrededores. Los personajes que describió fueron negros y mestizos, campesinos y peones de hacienda. Esta personalísima forma de escribir, en mi opinión, se caracterizó por tres aspectos, a saber: a) un humor descarnado e irreverente, b) una marcada preocupación por el lenguaje popular de la costa-sur, y c) un sensualismo desbordante y a veces escandaloso. En suma, se trata de una obra que construye, por un lado, una imagen innovadora del sujeto afroperuano y, por otro lado, representa la problemática de la identidad étnica y cultural de sus personajes. Este ha sido su gran aporte a la literatura peruana contemporánea y lo que explica el creciente interés en su obra.

La crítica local celebró la publicación de *Biblia de guarango* en su momento⁷. Por ejemplo, Javier Ágreda le dedicó una breve reseña que apareció en un conocido diario local. El joven periodista destacó el humor festivo y travieso característico en la narrativa de Gregorio Martínez, así como su interés por la etimología y uso de los peruanismos más comunes. Es esta inclinación por los temas lingüísticos que se impone en la obra, sobre todo en las glosas, dejando relegada e inconclusa la narración alrededor de Coyungo y sus personajes. Desde el punto de vista de Ágreda (2001), *Biblia de guarango* es una obra fragmentaria que combina narración, poesía y notas lingüísticas, lo que evidencia la constancia de su autor para que no se pierdan las tradiciones populares de la costa.

Ricardo González Vigil (2002, p. C8), un comentarista entusiasta y permanente de la

³ Aunque Santa Cruz menciona que ha acudido a diccionarios de lenguas africanas, cita sin mucha precisión las siguientes referencias bibliográficas: *Estudios Lexicográficos do Dialeto Brasileiro* (1943) de Antônio Joaquín de Macedo Suarez, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (1932) de Antenor de Veras Nascentes, *Grammatica da Língua Portuguesa* (1907) de Manuel Pacheco Da Silva Junior y *Diccionario Grammatical* (1906) de João Ribeiro.

⁴ Santa Cruz (1974) enumera los siguientes afroperuanismos en su artículo: *cachimba, cafre, caracunde, carimba, catinga, cunda, ganga, mandinga, matungo, mucama, ñame, sacalagua, tambembe, turumbo, tarima, zambe y zambo*.

⁵ Con posterioridad, Rosario Olivas (1996) destaca 7 afronegrismos del libro de Romero relacionados a la comida afroperuana: chapana, chinchibí, chomba, ñajú, ñame, sango y terranova.

⁶ Con anterioridad, el artículo se publicó en la revista *Socialismo y participación* N° 45 (1989).

⁷ En 2002, publiqué una reseña sobre este libro en la revista *Ajos & Zafiros* N.º 3-4. Las ideas expuestas por entonces han sido integradas a este artículo. Con posterioridad, dicha reseña fue reproducida en *El grupo Narración en la literatura peruana contemporánea* (2006), libro recopilado por Néstor Tenorio Requejo.

obra de Gregorio Martínez, señaló también que *Biblia de guarango* era “una pieza deliciosa, de prosa sabrosísima, escrita ‘desde dentro’ de la experiencia popular afro-indo-peruana”. Pues la novela surge de la fusión del vuelo de la imaginación infantil y realmaravillosa que cuenta el origen de Coyungo y el apunte del erudito de locuciones y expresiones idiomáticas del lugar. Según el crítico peruano, lo más destacable es que Martínez haga defensa del “fecundo léxico del pueblo, con toda su lisura, desparpajo y coprolalia”.

De otro lado, Roland Forgues⁸ (2009) sostiene que *Biblia de guarango* está constituida por cuadros, viñetas o estampas de la vida cotidiana de la población afrodescendiente de Coyungo y del Sur Chico del Perú. Se hurga en el pasado, en los ancestros negros e indios, para interpretar y juzgar la realidad actual, con el ánimo de afirmar y valorar una identidad rechazada por la clase social dominante. El crítico francés opina que el propio título de la obra ya señala el carácter sagrado de la historia que se va a relatar, referida a la cultura afroperuana, y no así al carácter espiritual de lo judeocristiano de la Biblia. Según Forgues (p. 149), en la obra de Martínez, “el humor y la ironía, el sexo y el erotismo desempeñan un papel esencial de desmitificación de la realidad concreta, un papel de profanación de lo sagrado y sacralización de lo profano”.

Desde mi perspectiva, *Biblia de guarango* es un libro de estructura fragmentaria que cuenta la historia de la hacienda Coyungo y el relato autobiográfico de un narrador que comparte sus recuerdos de infancia y adolescencia, creencias populares, anécdotas curiosas, así como su conocimiento de la fauna y la flora de la zona. Hay un intento de rescatar toda la riqueza del lenguaje popular y la sabiduría ancestral de los pobladores de la costa-sur. En realidad, *Biblia de guarango* se asemeja a un mosaico construido con piezas de la ranchería

de Coyungo y palabras sueltas oídas al viento, como bien dice su autor “una textura [...] que entra en malicioso contrapunto consigo misma” (Martínez 2001, p. 326). Es decir, es una obra que tiene nexos con *La gloria del Piturrín y otros embrujos de amor* (1985), por su estructura fragmentaria.

Sin duda, con *Biblia de guarango* asistimos al reencuentro con una narrativa que ya nos tiene acostumbrados a la orgía del lenguaje o a su desbordante exageración. Esta vez las palabras de origen popular se vuelven lo más atrayente del libro. Aunque los distintos relatos no conformen un argumento sólido y único, *Biblia de guarango* está compuesta por siete partes bien definidas, a saber: “Manchacoyungo”, “Jahuay”, “Maijo”, “Maijo chico”, “Montegrande”, “Malpaso” y “Brujas”. Todos ellos son topónimos de la costa sur, específicamente del área próxima a Coyungo, en Nasca, en el departamento de Ica.

Si atendemos al propósito y contenido de estas partes, el lector se dará cuenta de que “Manchacoyungo” sirve para ubicar el contexto rural. Es decir, remite al origen de Coyungo en 1911. Dicha localidad nace gracias a la migración de los pobladores de Acarí y de la ranchería de Chocavento. Son negros y mestizos de chino, que atravesaron la pampa de Marcona y soportaron los vientos de la paraca para instalarse en un lugar agreste cubierto de guarangales y atravesado por un río. Más tarde, llegaron los indios lucanas de la sierra de Ayacucho. Fue así que ocurrió la fundación mística de esta hacienda algodónera. Es una historia que completa la versión del personaje Candico Navarro en la novela *Canto de sirena* (1977).

En cambio “Maijo” y “Maijo Chico” están conformados por “viñas y viñetas”. Contiene, en todo caso, relatos breves en los cuales el narrador autobiográfico suele compartir sus recuerdos, creencias populares y conocimiento de la flora y la fauna del lugar. Es el paso

de la infancia a la adolescencia, en común con otros personajes, como la ocurrente Tinga, la sabidilla Tuca y el malogrado Bacho. Todos son amigos entrañables de aventuras, paseos y juegos eróticos que anuncian el temprano despertar a la sexualidad. Discurren, además, personajes pintorescos que dejan una huella en la memoria del narrador protagonista. Entre ellos, Alberto Adatto, el comerciante turco que llevaba consigo el figurín al cual solía llamar “La enciclopedia de los sueños”; la profesora Cira Robles, que enseñaba usando el “mataburro”, tan grueso como un ladrillo, en el que se podía comprobar que “el vocabulario ordinario y de chacra” (p. 98) no tenía cabida en este diccionario. Al parecer, algunos libros ejercen un hechizo muy especial. Junto a los dos textos ya mencionados, falta solo agregar la “historia sagrada” (o *Biblia*), con sus “páginas de telita de cebolla”. Así cobra importancia no solo la sabiduría popular, conservada en la memoria oral, sino incluso el conocimiento aprendido con ayuda de unos pocos libros por medio de la escritura.

En “Jahuay” y “Montegrande”, Martínez intenta dejar lo narrativo y la descripción para optar, en cambio, por una composición en verso. Son textos cortos que resultan curiosidades de un escritor experimentado. “Malpaso” es también una parte breve en la cual se ha dejado atrás la vida montañesa para ingresar al ámbito escolar. El colegio descrito es muy humilde en comparación con otros en Nasca. Sin embargo, a pesar de las condiciones precarias, resulta un espacio donde reina la creatividad y la imaginación.

Por último, “Brujas” está integrado por un “Tesoro mataburro con glosas silenses y glosas emilianenses”. Se trata de un lexicón en orden alfabético, con la respectiva explicación del significado de cada palabra que no responde al lenguaje culto. Son términos del habla popular de la costa-sur. No siempre están registrados de manera oficial ni aparecen en un diccionario formal.

Vale la pena detenerse más extensamente en los negrismos o afronegrismos que recoge Martínez en las glosas de *Biblia de guarango*.

He de anotar que el autor no se detiene en la explicación etimológica del término. Lo que se ofrece es un comentario o una anécdota, acompañado de ejemplos aplicativos. Así, la primera, llamada “Glosas silenses”, presenta vocablos de la “A” a la “L”; existen hasta ocho negrismos consignados. Paso a enumerarlos y comentar cada uno.

Bichía (p. 238): es un ave nocturna que vive entre los guarangales de la costa iqueña.

Calambiaco (p. 240): es el nombre de un potaje hecho de frejoles con el que se alimentaban los esclavos. Por extensión, los pobladores de la zona usan el vocablo para referirse en tono burlón a la comida.

Cancato (p. 242): es el nombre de un frejol semisilvestre. En el DRAE se registra como un potaje hecho a base de pescado propio de Chile.

Caputo (p. 243): sirve para referirse a las habas secas tostadas, enteras y con cáscara.

Culiculi (p. 249): es un insecto de cuerpo colorado y alas amarillas que daña el algodón.

Chimpuca (p. 255): es el agua con limón, endulzada con azúcar negra o chancaca, a la que se agrega trozos de galleta de agua.

Chipo (p. 256): es una choza o un cobertizo rudimentario hecho en los sembríos para el tiempo de la cosecha.

Lucraco (p. 271): es un arbusto verde plovizo.

En la segunda, conocida como “Glosas emilianenses”, que va de la “M” a la “Z”, se ubican ocho negrismos. Hago una revisión y comentario respectivo de cada uno.

Maltón (p. 275): se refiere a la persona, animal o planta en crecimiento.

Ñato (p. 280): alude a la nariz pequeña o aplanada. Este vocablo es consignado por Romero (1988) y aparece también incluido en el DRAE, pero como un quechuismo de ñatu.

Ñeque (p. 280): alude a la fortaleza o vigor interior de la persona. Es más una convicción y fuerza moral que una cuestión física.

Pacuato (p. 283): es una hierba aromática con la que se prepara infusión.

Pichingo (p. 289): Se llama de esta manera a cualquier ave pequeña. En el DRAE designa a lo pequeño.

⁸ Una primera versión de este texto apareció con el título de “El espejo en que Narciso se mira y no se reconoce -acerca de *Biblia de guarango* y *Libro de los espejos*”, en la revista Escritura y pensamiento N.º 17 (2005). La versión que comento ha sido corregida y fue incluida, como un capítulo, en el libro Gregorio Martínez, danzante de tijeras, del mismo crítico. El texto ha tenido difusión también en la Internet, ya que se incluyó en la revista virtual Ciberayllu.

Salamanqueja (p. 292): es un saurio. Se alude a este en un conocido panalivio chinchano.

Sango (p. 293): es un potaje grumoso hecho de máchica, trigo o maíz tostado y triturado. En la culinaria afroperuana, existió uno salado y otro dulce. El DRAE apunta que se usa más en diminutivo: sanguito.

Sotaco (p. 294): es un animal separado de su madre y, por extensión, alude a una persona huérfana o solitaria.

Lo anterior evidencia el esfuerzo encomiable de Gregorio Martínez por rescatar la riqueza expresiva del lenguaje popular de la zona. Este está conformado por americanismos, peruanismos, regionalismos, quechuismos, negrismos, localismos, arcaísmos, neologismos, topónimos, antropónimos, etc. Por eso, llama la atención que Martínez proponga, en las primeras páginas, que *Biblia de guarango* es un libro escrito en coyungano o, mejor dicho, en esa misma “lengua mostrenca” rechazada por la escuela y la Real Academia, por considerarla pobre e incivilizada. De ahí que el escritor iqueño procure demostrar lo contrario y sea persistente en recrear un lenguaje vivaz, metafórico y sincrético como el producido en la costa-sur peruana.

Esto constituye lo más apreciable del libro, a pesar de que Martínez no logre una coherencia argumental en sus relatos fragmentarios. Hay, sin embargo, vasos comunicantes con otros libros del mismo autor e historias vueltas a contar de otra manera que igual cautivan a cualquier lector exigente. En esta oportunidad, se trata de narrar la historia sagrada o, si se quiere, mítica, de Coyungo; es decir, de un pequeño poblado en medio del desierto, casi olvidado en los mapas, cuyo camino apenas se dibuja en la arena y se borra con el viento de la paraca. Una rancharía fundada ya no solo por el capricho de un hacendado poderoso, sino por el esfuerzo y la laboriosidad de sus migrantes: negros, injerto de chinos, mestizos y andinos. En definitiva, Coyungo es la representación del sincretismo cultural y étnico de nuestro país.

De este modo, la obra de Gregorio Martínez reúne una pluralidad de voces y difun-

de historias que hubiesen sido olvidadas o ignoradas por completo. El título de la obra, aunque alude al libro sagrado y polifónico del mundo cristiano, en realidad lo desacraliza irónicamente para dar paso a la historia popular, narrada con mucho humor y con ayuda de un lenguaje propio que evidencia una riqueza verbal desbordante y original. Finalmente, *Biblia de guarango* surge como un texto que permite una mejor comprensión del lenguaje y el mundo narrativo recreados por Martínez.

Bibliografía

ÁGREDÁ, Javier (30 de diciembre de 2001). *Biblia de Guarango*, La República, 187, 29.

ÁLVAREZ NAZARIO, Manuel (1961). *El elemento negro en el español de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

ANGOLA MACONDE, Juan (2003). *Raíces de un pueblo. Cultura afroboliviana*. La Paz: Producciones Cima.

BRITOS SERRAT, Alberto (1999). *Glosario de afronegrismos uruguayos*. Montevideo: Ediciones Mundo Afro – El Galeón.

CARAZAS, Milagros (2002). Tantas veces Gregorio Martínez, en *Ajos & Zafiro* 3-4, 248-250.

_____. (2011). *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuana*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.

CASTILLO MATHIEU, Nicolás (1982). *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

_____. (1984). El léxico negro-africano de San Basilio de Palenque, en *Thesaurus* XXXIX, 80-169.

CUBA, María del Carmen (1999). *Monólogo desde las tinieblas*: lengua, literatura y cosmovisión de los negros de Chíncha, en *Escritura y pensamiento II* (3), 9-44.

_____. (2002a). *El castellano hablado en Chíncha*. Lima: Escuela de Postgrado / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____. (2002b). Antroponimia e identidad de los negros esclavos en el Perú, en *Escritura y pensamiento V* (10), 123-134.

FORGUES, Roland. (2005). Gregorio Martínez. El espejo en que Narciso se mira y no se reconoce –acerca de *Biblia de Guarango* y *Libro de los espejos*, en *Escritura y pensamiento* 17, 233-239.

_____. (2009). *Gregorio Martínez, danzante de tijeras*. Lima: Editorial San Marcos.

FRAGO GRACIA, Juan A. (2004). Fundamentos sociológicos y documentales del afroamericanismo léxico, en *Lexis* XXVIII (1-2), 369-395.

GARCÍA, Edgar Allan (2006). *Diccionario de Esmeraldeñismos*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural – Editorial El Conejo.

GARCÍA, Jesús (1997). *Barvolenteñidad: Aporte literario*. Caracas: Ediciones Los Heraldos Negros – Fundación Afroamérica.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (10 de enero de 2012). Aldea sin globalizar, en *El Comercio*, C8.

JAMIESON, Martín (1992). Africanismos en el español de Panamá, en *Anuario de Lingüística Hispánica*, 8, 149-170.

LAGUARDA TRÍAS, Rolando (1969). Afronegrismos rioplatenses, en *Boletín de la Real Academia Española*, t. XLIX, cuaderno CLXXVI, 27-116.

LARA, Fernando Luis (2015). Africanismos en el español de México, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXIII (2), 297-336.

LIPSKI, John (1986). El lenguaje de los negros congos de Panamá, en *Lexis* X (1), 53-76.

_____. (1994). El lenguaje afroperuano: eslabón entre África y América, en *Anuario de Lingüística Hispánica* 10: 179-216.

_____. (2004). Las lenguas criollas de base hispana, en *Lexis* XXVIII (1-2), 461-508.

_____. (2009). El habla de los afroparaguayos: un nuevo renglón de la identidad étnica, en *Lexis* XXXIII (1), 91-124.

MARTÍNEZ, Gregorio (2001). *Biblia de guarango*. Lima: Peisa.

MELÉNDEZ, Carlos & DUNCAN, Quince (1972). *El negro en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.

ORTIZ, Fernando (1924). *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Siglo XX.

ROCCA, Luis (1985). *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

_____. (1995). Acerca del habla de los negros del Perú. Expresiones afronorteñas, en *Utopía norteña* 1, 211-241.

RODRÍGUEZ PASTOR, Humberto (1989). Los afronegrismos de Fernando Romero, en *Socialismo y participación* 45, 127-139.

_____. (2008). *Negritud. Afroperuanos: Resistencia y existencia*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.

ROMERO, Fernando (1977). El habla costeña del Perú y los lenguajes afronegros, en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 12, 143-236.

_____. (1987). *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*. Lima: Editorial Milla Batres.

_____. (1988). *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

_____ (1996). Afronegrismos en la cocina peruana. En Rosario Olivas (Comp.). *Cultura, identidad y cocina en el Perú* (pp. 177-188). Lima: Escuela Profesional de Turismo y Hotelería – Universidad San Martín de Porres.

SANTA CRUZ, Nicomedes (1964). *Cumana*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.

_____ (1966). *Décimas*. Lima: Librería Studium.

_____ (1971). *Décimas y poemas. Antología*. Lima: Campodónico Ediciones.

_____ (23 de noviembre de 1974). Glosario de afronegrismos, en *La Crónica*, 3.

_____ (25 de julio de 1977). Glosario de afronegrismos, en *El Comercio*, 2.

SANTOS ROVIRA, José María (2015). Nuevos datos sobre la herencia africana del español caribeño. Estudios de campo en República Dominicana, en *Anuario de Letras, Lingüística y Filología* III (2), 237-271.

SESSAREGO, Sandro (2015). *Afro-Peruvian Spanish: Spanish slavery and the legacy*

of Spanish Creoles. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.

SOJO, Juan Pablo (1959). Material para un glosario de afronegrismos de Venezuela, en *El Estado Miranda. Su tierra y sus hombres* (pp. 355-369). Caracas: Ediciones del Banco Miranda.

TENORIO REQUEJO, Néstor (Compilador) (2006). *El grupo Narración en la literatura peruana contemporánea*. Lima: Arteidea Editores.

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 "Ezequiel Uricochea" 12.

VELÁSQUEZ BENITES, Orlando (2003). *Cultura afroperuana en la costa norte*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

VÁSQUEZ, Chalena (2013). ¿Manyas? - Presencia africana en el Perú. En *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes* (pp. 21-33). Lima: Centro de Desarrollo Étnico.

La risa y la parodia como estrategias discursivas de reivindicación en *Crónica de músicos y diablos*: Una aproximación desde la teoría del carnaval de Bajtín

FERNANDO MONTALVO YAMUNAKÉ

En el presente artículo, plantearemos algunas ideas básicas presentes en la novela *Crónica de músicos y diablos*¹, libro escrito por Gregorio Martínez. Nuestro objetivo es iluminar la lectura sobre la base de los principios teóricos de la carnavalización planteados por el crítico ruso Mijaíl Bajtín. Creemos que la novela evidencia referentes de carácter carnalesco en su configuración, los cuales se manifiestan bajo una inteligente estrategia discursiva basada en la risa y la parodia, cuyo objetivo es reivindicar la negritud y cuestionar el orden establecido.

Aunque la crítica se ha percatado del importante rol del humor en la obra de Martínez -y particularmente en la novela en cuestión-, poco se ha hecho para asumir su estudio con las herramientas hermenéuticas adecuadas, lo que ha generado que el abordaje de este importante tópico sea, casi siempre, superficial. De acuerdo con nuestra propuesta de trabajo, un análisis de la risa bajo un marco teórico riguroso hace posible rastrear una estrategia novelística que se proyecta en diversas dimensiones configuradas en la novela, las cuales alcanzan la construcción de los personajes, el diseño de los espacios públicos, la interacción tensional entre sujetos sociales antagonistas y el rol del lector en la recepción del discurso literario. Ello permitirá abrir nuevos caminos de reflexión y ofrecer una visión más ambiciosa de este texto. Pretendemos, con la presente investigación, realizar un primer aporte al

estudio de la célebre obra del escritor de Cuyungo.

1. Acercamiento crítico a la novela: Un balance

Crónica de músicos y diablos, relato publicado en Lima el año de 1991, cuenta con escasos pero significativos acercamientos por parte de la crítica, la cual ha centralizado el análisis en temas como la migración, la reescritura de la historia y la reivindicación del sujeto afroperuano. Destacan los estudios de Carazas (2004), Corrêa de Souza (2009), Forgues (2009) y Carrillo Jara (2010), quienes plantean los estudios más completos hasta la fecha². Realizaremos un breve recuento de sus aportes tratando de hacer énfasis en el abordaje del carnaval, lo cual nos permitirá establecer los alcances de nuestro estudio.

Milagros Carazas (2004) es uno de los pocos autores que se han centrado de manera exclusiva en el estudio de la obra de Martínez y, en particular, le ha prestado atención a CMD. Su tesis de título *Imagen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea* se plantea, en el quinto capítulo³, el objetivo de describir cómo Martínez define la identidad del sujeto afroperuano a partir de la reinención del pasado. Señala la autora que la novela manifiesta un evidente interés por representar eventos históricos pertenecientes a

¹ A partir de ahora CMD.

² No son los únicos textos dedicados a *Crónica de músicos y diablos*, pero sí los más significativos para nuestro estudio, en tanto recogen los mejores aportes realizados hasta hoy. Otros análisis breves que abordan esta novela son los siguientes: el temprano artículo de Peter Elmore (1993) de título "Sobre el volcán: Seis novelas peruanas de los 90"; Ismael Márquez (1994) con "*Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez: Desautorización del canon y metáfora de la escritura"; el texto de María Rita Corticelli (2001) titulado "Gregorio Martínez: Las distintas caras del poder"; y Alejandra Huespe (2012) con "Gregorio Martínez: Cronista de otra historia".

³ Una versión revisada de este capítulo fue publicada por la autora en el año 2011, aunque articulado a otros tópicos de discusión relativos al tema. El título del libro es, precisamente, *Estudios afroperuanos* (Carazas, 2011) y aborda los modos en que se ha construido la identidad afroperuana desde el discurso literario.

la época colonial y republicana, para lo cual el narrador elabora un discurso de carácter paródico cuyo objetivo es cuestionar la versión oficial de la historia. El resultado de este proceso es la reivindicación y la autoafirmación de la identidad afroperuana.

Resulta interesante señalar que la autora se percata del rol del humor en la novela, esta vez desde su vertiente más trasgresora: la parodia. En ese orden de cosas, afirma que el tono irónico del lenguaje y sus diversas expresiones, cuando refieren al negro, no tienen una “carga negativa: al contrario, dicho en tono burlón, parece que la intención es otra: subvertir el sentido de la frase popular [aquellas que resaltan rasgos negativos de los afrodescendientes]” (p. 146). Aunque Carazas no tiene como objetivo analizar el discurso de la risa, sus observaciones en torno a esta ya son un anuncio de los mecanismos desmitificadores de la risa carnalesca, asunto del que nos ocuparemos en el presente estudio.

Pocos años después, la brasileña Alessandra Corrêa de Souza (2009) presenta su tesis de grado titulada *Representações do negro em Crônica de músicos y diablos*. Su planteamiento central propone analizar cómo esta obra de Martínez diseña la representación del negro, para lo cual realiza una lectura que lo vincula al contexto literario hispanoamericano, precisamente, la nueva novela histórica⁴. Corrêa afirma que CMD presenta cuatro características importantes, las cuales son la subordinación a cierto periodo histórico, la distorsión consciente del hilo narrativo, la intertextualidad, y la presencia de los conceptos bajtinianos de dialogismo, carnalización, heteroglosia y parodia. Sobre la base de este ramillete de temas, Corrêa se propone demostrar que CMD representa al negro desde la perspectiva de la resistencia cultural

articulando dos imágenes: aquella vinculada al pasado colonial y otra asociada al presente republicano. La ironía y la parodia, como estrategias discursivas, permitirían a Martínez, según la autora, deconstruir la imagen estereotipada del negro, proveniente de una historia oficial:

“[...] há um marcado interesse por aludir a acontecimentos da história colonial e republicana no romance, por meio da narrativa parodiada que questiona a versão oficial e reivindica a participação das massas populares” (p. 42)⁵.

Aunque Corrêa da cuenta del discurso tensional del carnaval y anuncia la presencia de la heteroglosia, sus herramientas hermenéuticas no están suficientemente definidas o se excluye su referencia. Ello la conduce a caer en imprecisiones de interpretación. Por ejemplo, la autora explica que las imágenes de doña María Isabel Sandívar de Osambla o de Teolinda Arenaza son representadas bajo el estigma de una sexualización grotesca de naturaleza carnalesca, pero las termina asociando a lo inmoral y las considera una representación machista: “[...] Martínez recae no discurso patriarcal quando escolhe uma mulher para ser ridiculizada quanto a seu apetite sexual” (p. 66). Luego, sostiene que “Há outro momento em que ocorre a representação negativa da mulher peruana branca no romance, é quando há a descrição da senhora Epifania del Carmen” (p. 66)⁶. No estamos de acuerdo con esta postura; creemos que lo grotesco, tal como lo concibe Bajtín, cuando se asocia a la sexualidad, anuncian la pulsión de vida y muerte, lo que se manifestaría en una destrucción de antiguos estereotipos y el nacimiento de nuevos códigos de vida. Vale decir, en CMD las

mujeres que ceden al deseo sexual manifiestan una forma de liberación frente a la opresión impuesta por los valores aristocráticos y los religiosos, lo que las hace mujeres libres de todo tabú. De ninguna manera se trata de una descalificación de la liberación femenina.

Ese mismo año, Roland Forgues (2009) publica su libro *Gregorio Martínez, danzante de tijeras*, quizás uno de los estudios más completos en torno al autor de Coyungo. Tres son los temas que se discuten sobre *Crónicas de músicos y diablos*⁷. El primero gira en torno al discurso histórico. Para Forgues hay una clara intención de desmitificar la historia oficial, asunto en el que la crítica ha reparado antes⁸, pero añade que esta desmitificación tiene el objetivo de plantear una trietnicidad en la cual lo blanco, lo negro y lo indígena ofrecen un aporte. El lenguaje es el segundo tópico de importancia abordado por crítico francés. Considera él que, respecto de obras anteriores del autor, en esta narración se presenta una mayor amplitud narrativa basada en el registro lingüístico, ya no basado exclusivamente en el habla popular, sino en uno más abarcador que incluye el habla culta. Por último, el tercer tópico de discusión se centra en el erotismo. Este funciona, desde la lectura de Forgues, en combinación poderosa con el humor y la ironía, articulados efectivamente para cuestionar el mundo (p. 132) y, sobre todo, para transformarlo.

Otro crítico importante es Daniel Andrés Carrillo Jara (2010), quien en su tesis *Novela es una travesía: Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante*⁹ se encarga de analizar exclusivamente esta obra de Martínez haciendo uso de un armamento teórico aplicado al fenómeno de la migración como hecho medular en la novela. Para tal fin,

emplea la categoría de sujeto migrante y el concepto de totalidad contradictoria diseñados por Antonio Cornejo Polar. Carrillo Jara considera que la obra de Martínez en general está atravesada transversalmente por el proceso de la migración, el cual se manifiesta en tres aristas propias de la literatura migrante: el sujeto, el lenguaje y la representación. Esta es la razón por la que, como el mismo autor señala, su análisis no aborda temas como la sexualidad, lo afroperuano o la reivindicación de lo popular.

Como se observa en este breve balance, estos estudios se han centrado generalmente en temas como la marginalidad, la reescritura de la historia, la migración, el sujeto subalterno afroperuano y, aunque coinciden en la importancia de la risa, no se desarrolla el tema o se le aborda con un marco teórico poco idóneo. En ese sentido, existe un gran vacío que debe ser llenado con nuevas investigaciones que rescaten el uso de la risa como estrategia discursiva, a fin de tener un mejor panorama de la obra literaria del autor de Martínez. Formular adecuadamente un marco teórico pertinente resulta, en esas circunstancias, de vital importancia, teniendo en cuenta que la risa es el hilo conductor de toda intención reivindicativa en CMD.

2. Pertinencia de la teoría bajtiniana del carnaval

Como ya se ha observado, una de las características más visibles en la obra de Gregorio Martínez es el intenso empleo del humor, la parodia y la risa, mecanismos que son empleados con el fin de resemantizar situaciones comunes que degradan al sujeto afroperuano. Es necesario penetrar con profundidad esta estrategia discursiva y

⁴ La nueva novela histórica se asocia estrechamente a la nueva narrativa hispanoamericana, cuyos rasgos más resaltantes son la apertura a los discursos de las minorías, el rescate del imaginario social popular y la oralidad, entre otros.

⁵ “[...] hay un marcado interés por aludir a acontecimientos de la historia colonial y republicana en la novela, por medio de la narrativa parodiada que cuestiona la versión oficial y reivindica la participación de las masas populares”. [La traducción es nuestra].

⁶ “Martínez recae en el discurso oficial cuando escoge a una mujer para ser ridiculizada debido a su apetito sexual”. “Hay otro momento en que se produce una representación negativa de la mujer peruana en la novela, y cuando hay una descripción de la señora Epifanía del Carmen”. [Ambas traducciones son nuestras].

⁷ Además de CMD, Forgues aborda los siguientes textos: *Tierra de Caléndula* (1975), *Canto de sirena* (1977), *La gloria del piturín y otros embrujos de amor* (1985), *Biblia de Guarango* (2001) y *Libro de los espejos. 7 ensayos a filo de catre* (2004).

⁸ Forgues repara en la estructura de la novela, los elementos paratextuales (prólogo y epílogo), así como en los hechos históricos representados, lo cuales, a partir de una estrategia discursiva basada en la oralidad y la ironía, producen una crítica reflexiva acerca de los supuestos históricos de nuestra sociedad.

⁹ Lo esencial de esta tesis ha sido sintetizado y publicado por Carrillo Jara (2016) en un artículo aparecido en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, bajo el título de “Migración y migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez”.

el modo en que discute la “realidad” usualmente aceptada como legítima y única. Martínez ríe, parodia el discurso oficial, el cual se encuentra subyacente tanto en el discurso histórico como en las prácticas sociales que la sustentan: los estereotipos, las jerarquías sociales y los mitos que envuelven y legitiman una realidad cuestionada, ahora, por el humor. Milagros Carazas señala, respecto a la novela, lo siguiente:

Si hay algo que llama la atención en esta personalísima forma de escribir [la de Gregorio Martínez en la novela], sería sobre todo tres aspectos: un humor descarnado e irreverente, una marcada preocupación por el lenguaje popular de la zona y un sensualismo desbordante. (Carazas, 2011, p. 129)

Un humor irreverente asociado estrechamente a manifestaciones de la cultura popular nos brinda algunos indicios de las posibilidades y los recursos analíticos que nos ofrece la teoría planteada por Bajtín. Por ello, con fines de rigurosidad analítica, delinearemos los presupuestos del carnaval para definir, con la mayor precisión posible, las funciones de la risa en un contexto signado por manifestaciones culturales diversas, las cuales aparecen fuertemente arraigadas en la obra de Martínez debido a su filiación con los personajes, particularmente aquellos de origen afroperuano¹⁰.

Para Bajtín, la risa carnalesca posee una naturaleza bastante compleja. Se trata de una risa festiva que traspasa los límites de la individualidad, por lo que no consiste en un hecho singular aislado ni casual. En efecto, su espacio no es el espacio privado, la burla personalizada, sino la plaza pública, en la que todos los integrantes de la comunidad, tanto los que pertenecen a los estratos altos como bajos, interactúan. Es patrimonio, por tanto, de una colectividad, pero particularmente del pueblo, de donde proviene la pulsión intensa de su na-

cimiento. La risa, como todo en el carnaval, se caracteriza por ser vehículo que le transfiere a la realidad lo que Bajtín denomina “lógica original de las cosas al revés y contradictorias” (Bajtín, 1998, p. 16). En ese sentido, la risa se revelará como una poderosa herramienta que permite trastocar la cultura oficial, invirtiendo su escala de valores y profanando la figura de sus autoridades, con su consecuente degradación. Es importante añadir, además, que no se trata de una degradación negativa, tal como procede en el humor moderno, cuyo fin es rebajar y destruir, sino una de signo carnalesco, que aspira a representar el ciclo de la vida: muerte y renacimiento. La risa, en ese sentido, destruye y crea a la vez.

En este orden de cosas, es conveniente señalar que *Crónica de músicos y diablos* pone en juego personajes cuya importancia no radica en su individualidad. Es decir, no representan a sujetos particulares, exclusivos y únicos, con un destino que los diferencia de los otros, como ocurre con las novelas posmodernas, sino que, por el contrario, tienen como función representar a una colectividad –la comunidad afroperuana– la cual será retratada y reivindicada a partir de su actitud y resolución frente al orden establecido. El humor, en ese contexto, constituye una estrategia discursiva a través de la cual se nos presentan sus peripecias y dramas sociales. Milagros Carazas afirma que CMD

[...] propone una relectura cuestionadora y paródica del pasado histórico (la época colonial y la República) y construye una innovadora imagen del sujeto afroperuano al afirmar su identidad. (p. 131)

La parodia y el humor, en ese sentido, no cumplen una función individualista ni tienen fines meramente destructivos, sino que, por el contrario, funcionan como un mecanismo de resemantiza-

ción que permite reformular identidades socioculturales –particularmente la afroperuana– con el objetivo de lograr su reivindicación. En otros términos, la risa, en la novela, es de carácter colectivo, dado que nace, le pertenece y juega a favor de una destrucción y recreación social¹¹ en que el negro peruano cumple un rol positivo, deshaciendo la marginalidad y el olvido a la que ha sido relegado. En ese sentido, se reescriben las jerarquías y un nuevo orden social se postula como posibilidad de país.

3. La reivindicación es un carnaval: Una primera lectura bajtiniana de *Crónica de músicos y diablos*

Aunque la risa puede tener como una de sus manifestaciones al lenguaje carnalesco¹², esta no es la única vía. Hay otros mecanismos discursivos que se le asocian y que resultan pertinentes para nuestro trabajo de análisis. Estos son denominados categorías¹³ y son cuatro: a) el contacto libre y familiar entre sujetos, b) las disparidades carnalescas, c) la excentricidad y d) la profanación (Bajtín, 1993). A la luz de estos conceptos, y del conjunto de tópicos que estos nos permiten formular, iniciaremos el análisis de algunos pasajes selectos de *Crónica de músicos y diablos*.

3.1 Categoría del contacto libre y familiar entre sujetos: la interacción carnalesca de personajes antagonistas

Definamos la primera categoría carnalesca, la cual alude al contacto libre y fami-

liar entre individuos. Los sujetos, dentro del orden cotidiano de la vida, están divididos por insalvables barreras establecidas por las jerarquías sociales. Por contraposición, en el carnaval, en su plaza pública, estas barreras son derribadas y las masas reorganizadas. Sostiene Bajtín que

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. (Bajtín, 1993, p. 179-180)

Se ha señalado ya que CMD presenta una estructura binaria en su trama argumental. Se narran episodios que transcurren tanto en tiempos como en espacios diferentes, comunicados inteligentemente entre sí gracias a un interesante juego de vasos comunicantes, tópicos recurrentes (el gran tema de la historia peruana en relación con el sujeto afroperuano) y personajes en común¹⁴. En los dos arcos argumentales que estructuran la novela se presenta, usualmente, una clara confrontación entre la colectividad afroperuana y los grupos sociales dominantes. Esta pugna se manifiesta a partir de luchas sociales, enfrentamientos violentos, o, simplemente, a través de la evidente marginación sociocultural que sufren los Guzmán o los esclavos y cimarrones. Este panorama conflictivo sirve para presentar, precisamente, un orden de cosas o una idea de mundo que debe ser revertido o que se busca cuestionar. Jus-

¹⁰ Al respecto, se ha afirmado que “[...] detectábamos en sus páginas [la obra de Martínez] el latido de la experiencia popular, el anuncio de todo un universo narrativo pronto a desplegarse, con su retrato de “todas las sangres” del Perú” (González, 2006, p. 217). También, se ha dicho que Martínez “se propone la construcción de una nueva peruanidad dando voz a los sectores sociales y culturales que hasta ahora han sido excluidos de todo aspecto de la vida nacional. En particular su literatura se ubica geográficamente y socialmente en la población mestiza de la costa sur-central del Perú” (Corticelli, 2001, p. 13).

¹¹ Aludimos a la idea bajtiniana según la cual la risa destruye y crea a la vez: “El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y renovación en lo que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval y lo que intervienen en ella lo experimentan vivamente”. (Bajtín, 1998, p. 13)

¹² Destacan los dichos populares y los chistes, que bien podrían ser un fructífero tópico de investigación de la obra de Martínez. Un primer acercamiento con importantes aportes lo ha realizado Milagros Carazas (1998).

¹³ Para Bajtín, las categorías no son ideas abstractas, sino que, por el contrario, representan “pensamientos sensoriales vividos como la vida misma” (Bajtín, 1998, p. 180); es decir, se materializan en la experiencia sensorial.

¹⁴ Por una parte, la novela de Martínez narra la historia de la familia Guzmán, cuyos miembros pertenecen a la comunidad afrodescendiente que se ocupa de las labores de campo en la costa limeña (Cahuachi). Esta historia se sitúa en tiempos de la República, aproximadamente hacia 1920, y se centra en el viaje que la familia hace desde su tierra natal hasta Lima en busca de hacer valer un decreto a su favor, el cual resulta finalmente inexistente. El otro arco argumental está comprendido por la Época Colonial y abarca hechos que ocurren en los alrededores de Lima (Huachipa). En esta trama, cuyos capítulos se enumeran bajo el rótulo de “Esclavos y cimarrones”, se relata la historia de levantamientos negros y, por otro lado, las peripecias de un esclavo, quien resulta ser el inventor del pisco (este evento ocurre ya en los primeros años de la República).

tamente, este cuestionamiento, desde nuestra lectura de la novela, se manifiesta discursivamente a partir del carnaval.

Una escena representativa de esta dinámica la encontramos en el pasaje que relata la llegada de los Guzmán a Lima y su entrevista con las altas autoridades del gobierno peruano. En estas páginas, se propicia un encuentro cuyas características corresponden al señalado por la teoría de Bajtín, es decir, ocurre un “contacto libre y familiar entre las personas”. Los Guzmán viajan desde Cahuachi en búsqueda de las autoridades estatales a fin de poder corroborar si es cierto que el Estado otorgaría una pensión a aquellas familias que tuvieran más de una docena de hijos. El recorrido de la familia entera hacia Palacio se realiza, en principio, a lo largo de diversas callejuelas de la capital ante la vista de vecinos limeños sorprendidos ante peculiar panorama; en ese sentido, Lima funciona a manera de un enorme escenario público en donde actúan, en un solo espacio sin límites precisos y durante varios días, el pueblo, la milicia y las autoridades gubernamentales. Bajtín (1998) menciona precisamente que los carnavales “llenaban las plazas y las calles durante días enteros” (p. 10) y que este “no tiene ninguna frontera espacial” (p. 13). Señalemos, sin embargo, que el momento de clímax se produce con el arribo de los Guzmán al patio delantero del Palacio de Gobierno, en donde se realiza una improvisada y fingida ceremonia festiva en su honor. El jefe de gobierno, creyendo que los miembros de la familia eran montoneros y tenían fines revolucionarios -su apariencia y el hecho de viajar cabalgando en burros generó esa impresión- temió un enfrentamiento, por lo que intentó ganárselos con todo tipo de agasajos que harán temblar las jerarquías y roles sociales.

En ese momento, la familia y las autoridades estatales reformulan vínculos en una parodia que cuestiona la autoridad del poder

oficial. La entrada de los Guzmán se narra del siguiente modo:

Así fue como, al fin y al cabo, los Guzmán entraron montados en burro a la sede presidencial para entrevistarse con el jefe supremo de la república. Entraron con honores y protocolo y, para coronar la faena, hicieron caracolear a los burros en el adoquinado del patio de preces, como si aquellos zopencos fueran verdaderamente unas cabalgaduras dignas de tan pagada exhibición. Luego los pusieron formados en medialuna, convencidos de que así lo mandaban los cánones de la parlamentaría regia. (Martínez, 1991, p. 174)

El narrador describe un encuentro atípico entre el pueblo, representado por los Guzmán, doblemente marginados por su condición de provincianos y afrodescendientes, y las autoridades, quienes representan al grupo dominante. Lo que tenemos en este pasaje es una puesta teatral, tan propia de esta fiesta, donde cada sujeto o personaje juega un rol que allana las relaciones, antes jerárquicas e inamovibles, con el objetivo de suscitar una relación “familiar”. Por supuesto, esto se trata de un juego de roles, de máscaras, que tiene como fin destensar las relaciones entre los sujetos en contacto, tal como lo plantea la teoría del carnaval¹⁵. Por un lado, el jefe de Estado finge deber un reconocimiento a los Guzmán, y estos, a su vez, aparentan corresponder dignamente a este agasajo, aunque esta actitud mutua no sea más que una acción impostada, casi un juego, pero un juego que busca salvar sus posiciones sociales, sus vidas. Precisemos, en ese sentido, que no se trata de una representación artística, sino que es un evento “situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con elementos propios del juego” (Bajtín, *Ibid*, p. 12).

El ingreso honroso de los Guzmán y su

proceder protocolar, tal como si pertenecieran al círculo social más alto, es aceptado recíprocamente por el presidente, quien brinda un lugar privilegiado a sus visitantes y hasta les ofrece honores.

[...] sin embargo, no eran [los Guzmán] reclutas ni soldados, sino los alojados consentidos del presidente de la república, y ese hecho había alentado celos y sospechas en el orden castrense, pues nadie sabía meridianamente quiénes eran los susodichos Guzmán ni por qué tanta consideración [...] (p. 177)

Como se observa, las relaciones jerárquicas se alteran para crear un espacio de acercamiento entre personajes antagonistas. La parodia cumple, en ese contexto, un rol resemantizador en el cual la autoridad del grupo dominante es cuestionada por medio de la risa y el escarnio, y el grupo subalterno adquiere rasgos positivos que hacen cuestionar el orden oficial. Sobre esto último, hay que señalar, además, que uno de los acontecimientos que marcó los agasajos presidenciales a los Guzmán está constituido por la entrega de instrumentos musicales a cada uno de los 27 miembros de esta familia. Precisamente, el aprendizaje del uso de estos instrumentos reconfigurará su identidad y reivindicará su imagen al convertirlos en personajes de naturaleza popular representantes de la pluriculturalidad del país. Baste señalar por ahora que, tras su paso por Lima, los miembros de la familia, ya convertidos en una banda, pasan en su recorrido de retorno a Cahuachi por Pisco, en donde se enfrentan a la banda de músicos de la Marina. El resultado de tal confrontación fue la vergonzosa huida de los Guzmán, quienes lograron ganarse el prestigio y el reconocimiento de la población:

Los músicos de la marina de guerra aprovecharon la trifulca que se produjo en el intermedio y se hicieron humo. Desde entonces nunca más salieron de su reducto en la base naval y el pueblo de Pisco tampoco

se tomó el trabajo de ir a buscarlos [...]. De ahí también los Guzmán se llevaron con todo derecho las palmas de honor, una buena provisión de pescado seco llamado *franjazú* y el adiós de la gente que los acompañó hasta que se internaron en los médanos de Villacurí [...]. (p. 213)

3.2 Categoría de las disparidades carnavalescas: la colisión de ideologías opuestas en el lector

Revisemos, en segundo lugar, la siguiente categoría. Esta es denominada por Bajtín como “disparidades carnavalescas”. Para el pensador ruso, este concepto se asocia con la familiarización, pero, en este caso, esta relación se proyecta más allá de los individuos y ocupa a todos los preceptos de la realidad: cosas, ideas, fenómenos y valores: “Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y combinaciones carnavalescas” (Bajtín, 1993, 180). En ese sentido, se trata de la asociación de cosmovisiones dispares, ideologías contradictorias y conceptos que el sujeto ha interiorizado y forman parte de su subjetividad.

Para nuestro relato, el mecanismo que recorre el discurso es bastante particular y lo planteamos como una hipótesis de trabajo a ampliar posteriormente. Desde nuestra lectura, la disparidad ocurre a partir de la puesta en juego de dos ideologías opuestas: la primera apela al lector, quien es depositario de un conjunto de ideas acerca de la historia oficial y el rol que negativamente han cumplido los sujetos marginales en ella. Por otra parte, el discurso ficcional que configura la novela es el mecanismo lleno de significados que proponen una ideología opuesta, una que reconfigura el discurso histórico peruano en el que lo marginal juega un rol positivo en la historia del país. En otros términos, se trata de un proceso discursivo que apela al lector y su cosmovisión a fin de que este, mediante un proceso de inferencia textual, pueda desentrañar y hacer dialogar dos sistemas ideológicos

¹⁵ Bajtín sostiene que la fiesta del carnaval tiene como objetivo desatar fuerzas ocultas en la sociedad que son liberadas transitoriamente. De esta manera, la disconformidad con la realidad cotidiana y jerarquizada no se desborda ni trae el caos. Por ello: “[...] como su carácter auténtico era indestructible, tenían que tolerarla e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública.” (Bajtín, 1998, p. 15)

opuestos¹⁶. Es este quien actualiza el discurso carnavalesco y materializa la subversión del discurso oficial en su propia experiencia lectora. El discurso ideológico que se subvierte es el de la historia de la nación peruana: el lector acude a su conocimiento de la historia oficial, ya asimilada e interiorizada por medio de la educación, y a su vez, confronta esta con la “otra historia”, aquella reescrita por la novela, aquella que acusa, critica y reivindica al sujeto afroperuano.

En este punto, nos parece pertinente señalar las apreciaciones de Roland Forgues, quien en su artículo “Entre diablos y músicos, el vals de la historia” (2006, pp. 221-226), el cual gira en torno a CMD, refiere que Martínez asume la historia colonial en su totalidad, a fin de criticarla, posicionándose para ello desde el punto de vista de los vencidos. El crítico francés señala también los vínculos entre la novela y la crónica de Huamán Poma de Ayala, de la cual es una especie de continuación¹⁷, evidenciando que para Martínez la historia no se concibe bajo un ritmo circular, sino desde la constitución de un eterno presente que funde tanto el presente como el pasado y el futuro. Nos parece que este último comentario es fundamental, pues permite explicar cómo se manifiesta la colisión de ideologías opuestas encomendada al lector: se alude a cómo la novela actualiza el discurso de la historia a partir de un proceso dialógico realizado por el receptor, quien confronta continuamente, en el descubrimiento de la lectura, las dos versiones de la historia: la del vencedor y la del vencido.

Hay varias marcas que introduce el narrador de *Crónica de música y diablos* al interior del texto, las cuales dialogan con la historia

oficial. Uno de estos referentes es, por ejemplo, un conjunto de breves textos que aparecen en el prólogo de la novela y que están constituidos por avisos publicados en revistas como *El Mercurio Peruano* (estos refieren a la venta de negros o piden la captura de esclavos fugitivos), ordenanzas reales, minutas de compra y venta de negros, entre otros¹⁸. Estas relaciones paratextuales sitúan al lector en un contexto histórico caracterizado por la opresión colonial; de este modo, visibiliza la situación de sometimiento que padeció la población afrodescendiente. Al mismo tiempo, estos breves textos refrescan en el lector el conjunto de mecanismos sociales que han funcionado durante siglos y que han permitido que esta situación sea legitimada y haga oficial la imposición del blanco sobre el negro: estereotipos étnicos (el negro diablo), medios de comunicación masivos (prensa al servicio de la esclavitud), el discurso literario (la novela misma) y, por supuesto, el discurso de la historia (versión oficial de los vencedores).

El discurso de la historia, asimismo, alcanza la etapa republicana de la nación. Es por ello que también puede resultar pertinente tener en consideración las propuestas de la teoría poscolonial, pues esta sostiene que los principios y mecanismos ideológicos que sustentaron las jerarquías socioculturales coloniales perduraron y se extendieron hasta ya avanzada la vida republicana¹⁹. Es esto lo que precisamente ocurre en el juego intertextual que organiza la novela, pues esta inicia, en el Prólogo, con textos que ilustran la situación de opresión colonial y culmina, en el Epílogo, con otros de carácter periodístico que narran los eventos ocurridos en el año de 1924: el levanta-

tamiento campesino ocurrido en Parcona y la violenta represión que sufrieron los campesinos, quienes buscaban el respeto de la ley de las ocho horas laborales. De inicio a fin, la novela está marcada por la sangrienta y violenta relación entre el grupo dominante y el grupo subalterno:

A mí madre Natividad Pacco la tomaron presa como ocho días después del 18 de febrero. Fue la última en caer presa. A ella, a mi tía Manuela Escate y a la Señora Aurora Fernández, a las tres mujeres se las llevaron y fueron las únicas que quedaron en la cárcel junto con Pévez durante años.
(Testimonio de Mauricio Pacco que aparece en el libro: *Memorias de un luchador campesino*) (Martínez, 1991)

Este es el discurso oficial de la historia que la novela toma como contexto, con el cual dialoga y al cual subvierte. La subversión es, entonces, el sentido último del texto, el conflicto que el texto proyecta en la experiencia lectora, produciendo una colisión de ideologías en el receptor. Martínez, para lograr ello, procede a reinventar este pasado incluyendo personajes afrodescendientes, los cuales, a partir de sus actos o de un conjunto de virtudes, reivindican su identidad subalterna. Uno de estos casos es el de Miguelillo Avilés, un negro esclavo sin educación, quien a inicios de la época republicana contribuye con la creación del primer aguardiente del Perú: el pisco.

De aquella manera nació la etiqueta del aguardiente que, con el nombre de pisco Cahuachi, ganó fama y medallas en las grandes exhibiciones que se realizaban en el extranjero. Para dichos competencias que se celebraban en París, en Roma, en Londres, llegaba bebidas espirituosas de todos los rincones del mundo. [...] Del pisco de cahuachi dijeron que era semejante a la ardencia infinita y le dieron una medalla por su cuerpo glorioso y otra por su espíritu demoníaco. (p. 240)

En ese sentido, se propone la figura de un esclavo que contribuye y aporta a la historia del Perú. De este modo, se reivindica y se integra eliminando discursivamente las barreras que las jerarquías socioculturales han elevado durante siglos para separar a los sujetos.

3.3 Categorías de la excentricidad y la profanación: desmitificación de los estereotipos en torno al sujeto afroperuano

En tercer lugar, revisemos el siguiente concepto carnavalesco propuesto por Bajtín denominado *excentricidad*. Esta categoría implica una “violación de lo normal y acostumbrado, [lo que se relaciona con] la vida desviada de su curso habitual” (Bajtín, 1993, p. 184). En ese sentido, esta categoría insiste en la naturaleza ambivalente de las imágenes carnavalescas. Es decir, su mecanismo de funcionamiento se basa en la reunión de polos opuestos: muerte y nacimiento, bendición y maldición, juventud y vejez, estupidez y sabiduría, sagrado y profano, etc. (Bajtín, 1998, p. 13). En la novela, esta categoría se materializa en la confluencia de dos imágenes carnavalescas de naturaleza dual u opuesta: lo sagrado y lo profano. Esto se manifiesta en la configuración de los personajes subalternos o afrodescendientes cuyas identidades poseen rasgos de la fidelidad cristiana y su contraparte, la demoníaca; ello los convierte en espacio simbólico-discursivo donde ambos registros confluyen.

Del mismo modo, esta tercera categoría está estrechamente vinculada a la cuarta, denominada como profanación. Se trata, en este caso, del sacrilegio, el cual refiere a “un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con las fuerzas generadoras de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etc.” (Bajtín, 1993, p. 180). La profanación implica asimismo la “desacralización” de elementos, su rebajamiento, pero también la posterior renovación de aquello que fue rebajado. En ese sentido, no solo se trata de una desmitificación de la cultura oficial, de una parodia destructiva insana, sino que esto va de la mano con una “re-

¹⁶ Por supuesto, habría que considerar aquí que el lector ideal es aquel a quien invoca la novela, aquel a quien se busca hacer reflexionar en torno a las injusticias o errores del discurso oficial.

¹⁷ Se alude, con ello, al ya referido viaje de los Guzmán desde Cahuachi hasta Lima, atravesando, para ello, toda la costa peruana. El viaje, por otro lado, tenía fines reivindicativos.

¹⁸ Uno de estos elementos paratextuales que aparecen en el Prólogo es el siguiente: “Se gratificará con creces, en efectivo / o en especie, a escoger en este último caso / entre panllevar y aguardiente, a la persona / que entregue a un negro congo duango que se ha huido de la Hda. Cahuachi, en la jurisdicción de Nazca [...]”. Este texto fue publicado en *El Mercurio Peruano* en el N° 244.

¹⁹ Poscolonialidad, en este ámbito de análisis, alude a factores que van más allá de un periodo temporal definido, en este caso la Época colonial. Implica un conjunto de presupuestos discursivos, estéticos y representacionales que van a dar forma a un imaginario social basado en ideas propias de la colonia y que se ha extendido a la etapa republicana. Usualmente, esta ideología colonial justifica y refuerza la opresión hacia sujetos marginales como el afrodescendiente o las personas de origen andino.

generación del mundo” y de las estructuras que lo ordenan.

Estas categorías se observan en *Crónica de músicos y diablos* debido a las relaciones que se establece entre los elementos sacros de la cristiandad y sus opuestos, los cuales son relacionados a lo profano o demoniaco. Ambos polos son usados como elementos semánticos a partir de los cuales se realiza un bautismo simbólico de los personajes afrodescendientes, quienes cargan con ambos significados opuestos. Podemos hacer referencia, para ilustrar este punto, al capítulo denominado “Sagrada familia”, cuyo título alude con evidencia a elementos de origen cristiano vinculados al nacimiento de Cristo y al núcleo familiar formado por José, Jesús y María. En esta parte de la novela, se narra el nacimiento, semantizado como un suceso milagroso, de los hijos de Bartola Avilés y Gurmésindo Guzmán, milagro que se manifiesta en el número exagerado de 25 descendientes que tuvo la familia. Este número alude también a la fecundidad y sensualidad de los descendientes de África, estereotipo usualmente negativo desde la perspectiva del sujeto colonial, pero convertido en positivo gracias a las virtudes que el narrador le otorga al conjunto de la familia: se trata de un núcleo inseparable, que actúa como comunidad sólida y solidaria, que se mantiene unida de principio a fin del relato novelesco.

Veamos también que esta positivización de los miembros de la “sagrada familia” pasa por mecanismos de “profanación”. Esto ocurre a partir del bautismo simbólico de los hijos de Bartola Avilés y Gurmésindo Guzmán, a quienes se les asigna nombres provenientes de la tradición cristiana. Esto funciona como forma de “profanación” carnalesca dado que son nombres usados por descendientes de esclavos cuyos rasgos de personalidad, en muchas ocasiones, distan de los valores a los que alude la santidad católica. Algunos de los hijos que guardan esta referencia y la descripción profana de su personalidad son los siguientes:

1. Miguel, el segundo, se creció tanto y tomó tan a pecho aquello de haber nacido el día de San Miguel, que no se conformó con mirar

el cuadro donde aparecía el arcángel sobre un caballo negro [...] sino que apenas acabó de gatear y pudo sostenerse solo en sus dos pies, ya había trepado al lomo en pelo de los burros mostrencos para ejercitarse [...]. (p. 81)

2. [...] Espíritu, el sexto hijo, que se entregó de lleno a los ceremoniales de santiguador, oficio que él mismo se había atribuido porque pensaba que dicha ocupación de birlibirloque iba en consonancia con su nombre etéreo. (p. 83)

3. [...] San José, el hermano siguiente, el séptimo de la escalera, que se llamaba así: San José, tal y conforme lo aseñalaba el santoral en el almanaque Bristol.

4. Santiago nunca se dio cuenta que su nombre llevaba el predicativo de santo. Entonces, libre de remordimientos y feliz de la vida se dejó arrastrar por los vendavales de la perversidad. (p. 84)

5. Antes de aprender a deletrear el silabario, Jesucristo, el veintiuno en la retahíla de hermanos, ya se había vuelto un empedernido fumador. (p. 86)

A excepción del caso de Miguel, quien sí manifiesta virtudes semejantes a las del santo al que alude su nombre, Espíritu, San José, Santiago y Jesucristo son bautizados con nombres santos para generar en ello una contradicción, un rebajamiento, pues aluden a la beatitud, pero sus personalidades refieren a la práctica profana del santiguador o el vicio del fumador, actitudes inaceptables en el cristiano; es decir, hay una desacralización de los símbolos sagrados, que serán asociados a personajes comunes, de hábitos sacrílegos y medianamente viciosos. Esta desmitificación es propia del carnaval, y debe ir hermanada de un proceso de reivindicación de lo bajo o pedestre. Al respecto, consideramos que la familia Guzmán conforma un espacio discursivo desde donde se manifiesta una reivindicación de lo rebajado y subalterno. En el capítulo “Los músicos de Cahuachi”, se relata la llegada de los Guzmán, ya convertidos en una banda de músicos con trayectoria y cierta fama, a su tierra natal, Cahuachi. Su llegada

es descrita como el momento del “fin de los tiempos”, “el juicio final” y ellos son adjetivados como “los jinetes del apocalipsis”:

Era un relumbré tan eneguedecor que en aquel momento a nadie, entre los pobladores del caserío, le quedó un ápice de duda de que dicho acontecimiento tan singular no podía ser otra contingencia que los consabidos relámpagos del apocalipsis que preludiaban la llegada del fin del mundo. (p. 227)

Los eventos del fin del mundo se relacionan en la mentalidad cristiana con la tragedia, el caos y el terror. Del mismo modo, estos personajes subalternos se caracterizan por su asociación simbólica con el diablo que el discurso poscolonial les ha asignado. Recordemos pertinentemente que el mismo título de la novela, *Crónica de músicos y diablos*, plantea precisamente alusiones a lo demoniaco, lo cual no es fortuito. Como parte del discurso colonial, el negro afrodescendiente era vinculado con lo maligno a fin de desacreditarlo y marginar su presencia en el constructo social de la época. Algunos ejemplos de esta perspectiva del sujeto colonial-dominante lo encontramos en el primer capítulo, “Esclavos y cimarrones I”. Expresiones como “palenque endemoniado”, “pandilla de demonios brotados del infierno”, “engendro perverso de la bilis del demonio”, entre otros, son comunes para aludir a los esclavos (pp. 39-40). Sin embargo, estos rasgos son subvertidos por medio del humor²⁰. En ese sentido, la reivindicación de esta imagen ideologizada negativamente hacia el sujeto marginal negro pasa por resaltar, precisamente, los rasgos asociados al demonio a partir de la parodia. Los Guzmán son músicos-diablos que han adquirido tal fama que son requeridos por varias comunidades para ofrecer su música, incluso por comuneros adinerados pertenecientes a grupos sociales dominantes. Su música los reviste simbólicamente de un estatus representativo

en las comunidades, lo que les permite ser reconocidos y apreciados.

Por otra parte, Martínez se encarga de inyectar una pulsión cósmica, llena de vida, a la música de estos personajes, la cual se vincula positivamente con el universo y el mundo. La tierra se remece desde sus cimientos cuando Bartola y sus hijos tocan sus instrumentos. Así, cuando los Guzmán ejecutan su música, son capaces de dar un “guapido eléctrico que abrió los cielos de Pisco en dos” (p. 210), o también se relata una escena en la que Gumersindo inicia una melodía golpeando “el suelo dos veces, con tanta fuerza que remeció la tierra igual que un temblor” (p. 211). En ese alarido de energía y comunión con el universo, brota de la intensidad y la pasión de los Guzmán la más grande expresión que puede dar un ser humano: el amor. Hacia el final de la novela, relata el narrador que Bartola se percató de la presencia de “dos demonios más” en su banda, “dos demonios brotados de las tinieblas”. Y grande fue su sorpresa cuando cayó en cuenta de la razón:

Cuando bajaban por Toro Muerto hacia el valle de Nazca [...] recién quedó claro lo que había ocurrido. El trabucazo del amor no solo había hecho mella en Santiago y Toricha Quispe; de un modo misterioso, Jesucristo, el tamborilero endemoniado, aparecía acompañado de Santusa Huamán, la más linda escorzonera de Sondondo. (p. 264)

Lo demoniaco adquiere, por medio de procesos carnalescos, nuevos sentidos que conducen a una subversión del orden oficial y la reinención de la imagen del sujeto afroperuano en CMD. El sujeto subalterno, en ese orden de cosas, es convertido en una posibilidad, en la imagen de una comunidad unida, armonizada con su medio y capaz de generar un sentimiento tan venido a menos como el amor.

²⁰ Al respecto, Carazas afirma que este tipo de expresiones, según el tono de la novela, “no pueden tomarse en serio y, por el contrario, provocan hilaridad” (2004, p. 132).

4. Primeras conclusiones:

- El carnaval bajtiniano resulta un marco teórico pertinente y fructífero para abordar la obra de Martínez, particularmente *Crónica de músicos y diablos*, debido a que esta novela se caracteriza por el uso extensivo de la risa y la parodia como estrategias discursivas de reivindicación de los sujetos subalternos.
- La interacción entre representantes de la cultura oficial y la popular puede explicarse a partir de la categoría bajtiniana del “libre contacto entre sujetos”, es decir, a partir de la idea de que ambos agentes sociales asumen roles carnavalescos que terminan por redefinir la identidad de lo afroperuano, la cual se resemantiza gracias a rasgos positivos que le son asociados.
- A partir del concepto de las “disparidades carnavalescas”, según el cual dos ideologías contrarias entran en contacto, es posible entender la configuración del lector en CMD, en tanto esta novela diseña un receptor cuya ideología se encuentra asociada al orden establecido (historia oficial). Durante su experiencia lectora, este entra en un conflicto cognitivo con una nueva ideología trasgresora propuesta por la novela (historia alternativa) a fin de cuestionar la ideología oficial.
- La identidad de los personajes afroperuanos es configurada desde las categorías carnavalescas de la “excentricidad” y la “profanación”, en tanto se correlacionan características profanas (asociadas a lo demoníaco), así como religiosas (vinculadas a lo divino). Ello crea una simbiosis de sentidos contradictorios y complementarios que apuntan a una inversión del orden oficial, a la desmitificación de estereotipos negativos ligado a lo subalterno y a la construcción de personajes afroperuanos con rasgos positivos que los convierten en posibilidad de comunidad.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1998) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

CARAZAS, Milagros (2004). *Imágen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea*. Lima: Tesis para optar el grado académico de Magíster en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____. (2011). *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.

_____. (1998). *La orgía lingüística y Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena*. Lima: Línea & Punto.

CARRILLO JARA, Daniel (2010). *Novelar es una travesía. Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante*. Lima: Tesis para optar por el título profesional de Licenciado en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CORRÊA DE SOUZA, Alessandra (2009). *Representações do negro em Crónica de músicos y diablos*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas.

CORTICELLI, María Rita (2001). “Gregorio Martínez: las distintas caras del poder”, en *La casa de cartón de Oxy. Revista de cultura*, N° 22, pp. 13-16.

ELMORE, Peter (1993). “Sobre el volcán; seis novelas peruanas de los 90”, en *Hueso Húmero*, N° 29, pp. 125-143.

FORGUES, Roland (2006). “Entre diablos y músicos, el vals de la historia”. En Tenorio Requejo, Néstor. *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico* (pp. 221-226). Lima: Arteidea.

_____. 2009 *Gregorio Martínez, danzante de tijera*. Lima, San Marcos.

HUESPE, Alejandra (2012). “Gregorio Martínez, cronista de otra historia”. En *Literatura y Lingüística*, N° 26, pp. 135-142.

MÁRQUEZ, Ismael P. (1994). “*Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez: Desau-

torización del canon y metáfora de la escritura”. En *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, N° 1, pp. 53-59.

MARTÍNEZ, Gregorio (1991). *Crónica de músicos y diablos*. Lima: Peisa.

SALINAS-DESMOND, Patricia (2015). “Lérotisation du monde et l’affirmation identitaire chez Gregorio Martínez”, *América*, N° 46, pp. 179-188.

TENORIO REQUEJO, Néstor (2006). *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. Lima: Arteidea.

El último adiós del cantor de Coyungo

JOSUÉ LANCHO ROJAS

Preparé este discurso para leerlo en la Municipalidad de Nasca en el homenaje que la ciudad le preparó. Sin embargo, por el cariño y gran afecto que nos profesamos en vida con "Goyo", creí más oportuno leerlo en la misma Plaza de Armas de Coyungo ante la urna que contenía sus cenizas.

Recordado "Goyo": hoy, al ver tus cenizas frente a nosotros, impedidos de abrazar la robustez de tu cuerpo, y no poder gozar ya de la grandeza de tu inteligencia... el pasaje bíblico de "Genesis" 3:19 adquiere, en este momento, su real dimensión: "Pues de polvo somos y en polvo nos convertiremos".

He preferido leer ante tus restos lo que mi mente ordena, por temor a que mis sentimientos me traicionen y mi alocución se trabase. Has retornado a tu tierra de otra forma, como queríamos verte llegar a esta tu Nasca que, con sus calles empedradas, trajinaste de muchacho para visitar tu Coyungo añorado, cuyos paisajes vieron tus ojos por vez primera. Llegas inerte para que tus despojos descansen en la paz eterna y, a la vez, para que fecunden esta tierra llena de misterios, a la cual tú supiste cantar como ningún otro de sus hijos en tus cuentos y novelas.

"Goyo", desde que apareciste en el firmamento de las letras peruanas con tu *Tierra de Caléndula*, siempre tuviste presente los nombres de tus compañeros de aula y los profesores que forjaron tu recia personalidad desde que eras un parbuliche en la escuelita fiscal de Coyungo hasta tus aventuras de adolescente en tu recordado Colegio "Simón Rodríguez" de Nasca.

En aquellos tiempos juveniles, ahora tan lejanos, nadie imaginó que ese "zambito" coyungano, callado y amigüero, de impecable uniforme caqui, venía acumulando en su fértil memoria mil y una vivencias que, años después, fueron los ingredientes de su rico potaje literario. Grabaste en tu mente esos escenarios agrestes llenos de personajes



JOSUÉ LANCHO ROJAS Y GREGORIO MARTÍNEZ EN COYUNGO

desconocidos que se hicieron famosos más tarde gracias a tus obras, pues sus descripciones arrancaron elogios, asombro y aplausos en los más variados círculos de la literatura peruana.

"Goyo" no tuvo que crear argumentos ni fingir posturas para escribir lo que escribió, porque con su capacidad innata —la que muy



FOTOGRAFÍAS: ARCHIVO JOSUÉ LANCHO ROJAS

pocos poseen, por cierto— se dedicó a rescatar la oralidad de la gente con la cual creció en el campo. Al respecto, hace muy poco, su amigo y literato francés Roland Forgues escribió algo muy acertado sobre la producción literaria de Goyo: "En cada uno de sus libros hay una provocación a la destrucción de todos los tabúes, donde el sexo y la religión se complementan, es decir, la sacralidad de lo profano y la profanación de lo sagrado, conviven".

En líneas generales, sin imitar ni calcar aquella narrativa que antecedió a su generación, usó la imaginación poética, la sensibilidad y la memoria colectiva de la sociedad afro-yunga de la costa nasqueña, de la cual se consideraba parte sustancial, pues Goyo nunca renunció a sus orígenes del Perú profundo. Por lo tanto, nadie puede dudar de que nuestro paisano será un narrador inolvidable, con un dominio verbal que raya en lo magistral, tanto en la novela como en el cuento. Rescató las anécdotas

diarias de su primo don Candelario Navarro, el gran "Candico". Construyó un fabuloso universo literario que sus asiduos lectores, lamentablemente, ya no encontrarán jamás.

"Goyo" deja huérfanos no solo a sus familiares más íntimos, deja también en la orfandad literaria no solo a un pueblo como Nasca, sino a todo el Perú, cuyo vacío será muy difícil de llenar.

Querido Cumpa o paisa, como solíamos llamarnos en nuestra larga correspondencia, hemos incumplido tus deseos de no excedernos en el boato y ceremonias de reconocimientos públicos hacia tu persona. ¡Pero cumpa!, tú mismo tienes la culpa de ser el hijo predilecto de Nasca y una de las figuras más preclaras de la literatura peruana. Esto es lo menos que podemos hacer por ti en nuestra última despedida física.

¡GOYO MARTÍNEZ, DESCANSA EN PAZ!

Gregorio Martínez y Enrique Congrains: amistad y celebridad

VÍCTOR CAMPOS ÑIQUE

Markham y Bingham fueron amigos, pero no se conocieron. Gregorio Martínez y Enrique Congrains también hicieron amistad, pero no encontraron ocasión para estar frente a frente y conversar. Ambos dejaron este mundo para inscribirse con letras de oro en lo mejor de la literatura peruana.

Conocí a ambos, pero en circunstancias diferentes. Con Gregorio Martínez establecí una amistad de correspondencia vía correo electrónico. Todo empezó solicitándole una entrevista para un diario local de Chíncha y, en su mensaje de respuesta, me dio una grata sorpresa: había sido alumno de mi madre en el colegio “Simón Rodríguez” de Nasca. Incluso, la menciona en su libro *Diccionario Abracadabra. Ensayos de abecedario*. En la misma página, cita a otro familiar, amigo de Goyo, el doctor José Antonio Ñique de la Puente, jurista y político, exdecano del Colegio de Abogados de Lima. A Enrique Congrains lo conocí personalmente en Chíncha, porque vino a visitarme, aunque ya habíamos cruzado varios mensajes por correo electrónico.

Ambos escritores tienen un libro cuyo título lleva el nombre de una planta que es invasiva, agresiva y corrosiva. Martínez publicó *Tierra de caléndula*; Congrains, *Kikuyo*.

El primer libro de Goyo lleva dentro del título la palabra “tierra”, mientras que en el título del libro que Congrains le dedica a Martínez también lleva la misma palabra (*999 palabras para el planeta Tierra*).

En el libro de Gregorio Martínez *—El libro de los espejos. 7 ensayos a filo de catre—* se menciona a Congrains como el iniciador de la narrativa realista urbana. Además, en el prólogo que el escritor Miguel Gutiérrez hace en *Tierra de caléndula* se refiere muy

brevemente a Congrains. Este último dato me sirve para señalar que, cuando se realizó la presentación del libro de Congrains titulado *El narrador de historias*, dedicado a Mario Vargas Llosa, los presentadores fueron la poeta May Rivas y el narrador Miguel Gutiérrez.

Conversábamos con Congrains en mi casa y, mientras yo le mostraba una antología de la *Generación del 50* en la que él estaba incluido y cuyo autor era el crítico literario José Antonio Bravo, el autor de Lima, hora cero me indicaba una palabra perfectamente evitable en un artículo de Gregorio Martínez en el diario *Peru21*. El artículo era una crítica sobre la política de penalización de la hoja de coca. En el contenido, hacía referencia al libro *Kikuyo* y a su autor, pero en el mismo texto “Goyo” emplea la palabra “gilipollas”. Congrains me decía que Gregorio pudo prescindir absolutamente de esa palabra y acudir a otra. Congrains le escribió a Martínez sobre este asunto. “Goyo”, en una comunicación personal que me envió, me dice que merecía el jalón de orejas de Enrique por emplear aquella españolísima palabra.

Estoy en condiciones de dar fe que Congrains leía con fruición *El libro de los espejos. 7 ensayos a filo de catre* de Gregorio Martínez. Solía decirme que era un libro erudito y aludía a la destreza del autor para narrar los hechos. Tengo que señalar que la edición que leía Congrains era la de Peisa del 2004, aunque hace poco la misma editorial acaba de reeditarla en formidable diseño.

El libro lo tenía asombrado a Congrains, pero creo que no llegó a leer otro libro erudito de Gregorio que hubiera despertado más

su admiración como el *Diccionario Abracadabra. Ensayos de abecedario*, libro que obtuvo el primer puesto en la I Bienal de Ensayo “Premio Copé Internacional”.

Asimismo, cuando preparé una reunión fugaz de alumnos y docentes para que puedan conocer a Enrique Congrains, les recomendó que leyera antes un libro que solía cargar en su maletín y leer en sus viajes: *Canto de sirena*.

Congrains escribió *El narrador de historias*, dedicado a Mario Vargas Llosa como gesto de gratitud por el prólogo que el Premio Nobel de Literatura le escribió a su novela *No una, sino muchas muertes*. Del mismo modo, por la gran admiración que le tenía a Gregorio Martínez, escribió la novela *999 palabras para el planeta Tierra* con una dedicatoria que lo dice todo: “Para mi amigo, el gran escritor peruano Gregorio Martínez, por él mismo, por su obra y por su tierra Nazca”.

999 palabras para el planeta Tierra es un libro que muchos consideran de ciencia ficción. Así lo señala, por ejemplo, el escritor Daniel Salvo en una reseña sobre el libro. Recuerdo que, en una conferencia que ofreció en una conocida librería limeña, un asistente se acercó a Enrique y le dijo que, por el título, sospechaba que era de ciencia ficción, y le preguntó si ya había abandonado la corriente del realismo urbano. Congrains, muy calmado, le respondió lo siguiente: no es de ciencia ficción y le recomiendo que lea bien el libro. Se dará cuenta de que todos los datos que aparecen en la novela son reales.

En efecto, en un mensaje que me envía Congrains mucho antes de publicarse el libro, señala que la novela no es de ciencia ficción e incluso ese “no” lo escribe con mayúscula como para enfatizar lo expuesto. En la novela, los nombres de personajes, libros, lugares, comidas y otras referencias son absolutamente comprobables. Se menciona, por ejemplo, al reconocido historiador nasqueño y gran amigo de Gregorio Martínez, Josué Lancho Rojas.

Congrains era muy exhaustivo para escribir sus libros. Esta novela no era la excepción. Me escribió pidiéndome que le ayude con datos sobre la geografía del desierto iqueño y sobre el paisaje en donde se ambientaría la novela. Además, tenemos que recordar que Enrique fue un trotamundos latinoamericano.

La novela se ambienta en la carretera de Nasca, en donde la nave editora, que publicará una Gran Enciclopedia Intergaláctica, aterriza y deja un mensaje para la humanidad a través de uno de los personajes que es Toribio Huaita Quincho, profesor de la zona que, según el escritor José Donayre Hoefken, tiene “pinceladas” de la descripción de Gregorio Martínez.

Gregorio Martínez estaba halagadísimo de que Congrains le haya dedicado una novela como la que escribió con tanta pasión y con tanta cultura. El mejor homenaje para ambos sería leer y releer sus obras y los textos en los que se mencionan.

La amistad entre Enrique Congrains y Gregorio Martínez nos deja una hermosa lección: el respeto, el aprecio y la admiración recíproca se hizo fructífera en la literatura e ilumina con la luz del conocimiento a sus lectores.

Así como Damón y Pitias, aquellos amigos griegos, la amistad entre Enrique Congrains y Gregorio Martínez quedará perennizada para la historia como una de las más acrisoladas y nobles de la literatura peruana.

Acudamos puntuales y con inmensa alegría al banquete de la lectura y deleitémonos con los sabrosos y succulentos textos de Gregorio Martínez y la enjundiosa y sustanciosa prosa de Enrique Congrains, pues en la variedad está el gusto. Con semejante potaje en la mesa como son los libros de Enrique Congrains y Gregorio Martínez quedaríamos no empachados, sino más que satisfechos, extasiados del sublime aroma que proporciona la buena literatura. Como diría un buen amigo, el poeta Antonio Cisneros: provecho y servido.

**Literatura y
afrodescendencia**

**Creación
literaria**

Víctor Salazar Yerén

AFRO

La noche pintó de música
tu mano, Negra.
Rozando cantos y sembríos
danzaste arte
exiliando los silencios
como jamás nada lo hizo.
En tus tobillos de cera humeante
se posaron aves, Mulata canora,
para batirse a duelo en la tristeza.
Venciste en los veranos
como el sol triunfante cuando crece.
Para ello alzaste rimas en son de guerra
cruzando los océanos...
Prologaste la alegría.
¿Quién te quiso enviada a estas tierras,
Mulata terrena?
Dímelo ahora, Ángel de cajón,
que tu historia se me extiende
a todas horas —maravillas— mientras pienso.
Para izar pentagramas por las nubes
aboliste el color y el verbo...
Mezclaste la textura.
La noche pintó de música
tu mano, Negra,
como ciertas uvas que madura el sol
cuando aparece...

Máximo Torres Moreno

VENDIMIA CHINCHANA

Olórun fuerte y poderoso
 forma el surco bienhechor
 sembrando semillas del fruto jugoso
 acompaña a Osain agricultor...
 La vid... hojas verdes:
 Abejar Lairén y Moscatel
 Invitan a bien comer
 ¡siete rayos... organiza bembé!

Venga el tres y cuatro
 venga el cuatro y tres
 Prepárense bailadores
 No se quede entre usted
 con Cajón Guitarra y Quijada
 Fruta jugosa -creación divina-
 ¡A menear la sabrosa parra!
 convertida en Pisco Vino y Cachina...

Pisa de la uva	Pisa de la uva
Ochún y Yemayá	Ochún y Yemayá
en ritmo yoruba	en ritmo yoruba

Changó oh tocando a battá
 Changó oh ingresa a bailar
 Changó oh tocando a battá
 Changó oh ingresa a bailar...

Fruta jugosa -creación divina-
 convertida en Pisco Vino y Cachina...
 Convertida en Pisco Vino
 Convertida en Pisco
 -Convertida...-

Carlos Chévez Hernández

HISTORIA

No dejes que te quiten tu historia
 No dejes que borren la memoria
 Hay que saber de nuestra historia

Escúchame y no te voltees porque hoy te vengo a hablar
 Ya es hora de que conozcas la otra mitad de la verdad
 En África mi abuelo comenzó su caminar
 Y el pirata esclavista le quitó su libertad
 Y llorando cantó y cantando lloró
 Y cuatro siglos después él se emancipó, pero la esclavitud no terminó
 El sistema nos engañó y nuestra gente se confundió
 Pero aún es fuerte nuestra mano porque la verdad se reveló

No dejes que te quiten tu historia
 No dejes que te borren la memoria
 Hay que saber de nuestra historia

Así que arriba, no dejes que el sistema te aflija
 Que tu corazón palpite
 Fuerte día a día

Y que no disminuya tu fuerza ni tu valía
 Como el León Conquistador que reinó
 Cómo Marcus Garvey que profetizó
 Como el Cristo al que Roma crucificó y que después se levantó
 Cómo nuestros ancestros muertos en sus manos
 Y esa sangre derramada
 Está sobre sus hombros
 Y no se lavará hasta que llegue el juicio
 Que Babilonia ya cayó

Rosina Valcárcel Carnero

TARDE DE NEGROS JUNTO A LA CAÑA

El cañaveral sombrío / Tiene voraz dentadura
Nicolás Guillén

(Caña de azúcar /Tropical pasto gigante
Pariente del sorgo y el maíz
Vive gracias a la energía hurtada del sol
En su tallo se forma y nace un jugo dulce)
Mientras la rosa tropical duerme
Sin pena ni gloria
Cae la tarde
Las gotas de lluvia seca son puñales
Herir la caña fresca les toca
El joven negro está limpio
El hombre negro está sucio
Los cortadores negros dan lata
Bajo los inmensos rayos solares
Frente al cañaveral
Los labios hambrientos
Los grandes ojos bajos
Las manos puras llagas
Los rostros sudan acero
La piel chispea fiera
Lentos días sedientos
La tierra oscura llora su verde fino
Los golpes las lanzas
Bajo el cañaveral sin esperanza
¿Vida que te nos vas?
Ay Nicolás
Por tu sabor de caña me quedo
Por tu sangre rebelde me voy
Ojos centelleantes vuelan a cortar tu corazón

Edimilson de Almeida Pereira

COLORAL

Escucho a susana baca, otra música
se presenta, no aquella de sonidos

sino la de su presencia, que es variada
y siendo mutable despierta los sentidos.

A veces como un jinete, otras saliendo
a la calle. Es presencia intacta

de fuego en la cocina cuando se tiene
hambre y se calienta una tisana.

Presencia del correo que nos deja una
carta, incisión del mediodía en la altura

de las niñas. Si escucho esa música veo
el mar y las sierras, uno dentro del otro,

y aunque ajenos, cunas de la misma
creación. Si escucho a susana baca algo

más hondo me llama para mirar
hacia adentro como se mira un mapa.

Guillermo Figueroa Luna

EL CIMARRÓN ENJAULADO

Hace ya medio año del asunto y yo sigo preso. El juicio no avanza y ahora salen con que el abogado Pozo se ha excusado de ser Fiscal porque está defendiendo al chico Arenas. ¡Tremendo conchudo que es este blanco! Para decir eso tenía que demorar dos meses... ¡carajo! Como no es él quien está preso y con grillos en los pies... Solo por ser cimarrón, mano; uno de esos blancos alcaldes o qué sé yo me vio en la calle y se le ocurrió que yo era un esclavo fugado de la hacienda Luya, aquí cerca; y sin más me trajeron. El dueño de Luya dijo que yo no era su esclavo y ya iba a salir, mano, cuando uno de esos tratantes que mercan con esclavos me reconoció y dijo que yo había escapado de Lima, que mi dueño era Domingo Rodríguez de Arellano, hoy finado. Y como yo llevaba la marca, la carimba, en la piel, me retuvieron... Pero no es por eso por lo que me tienen preso, sino por ese feo asunto del mes de mayo... ¡jodido, mano! Pero, quejas aparte, ¡buen susto que les dimos a los blancos, carajo! Si hasta pidieron auxilio a la Intendencia de Trujillo.

“A Vicente Gil de Taboada, Gobernador Intendente del Departamento: Por pronto remedio y por vía de providencia precautoria he dispuesto que se ponga ocho hombres en lo interior y exterior de la cárcel, pronosticada de asalto de un momento a otro por la criminal guarnición de salteadores, y he creído mantenerla ahí hasta el feliz ingreso de V.S. o bien para que substituya a esta escolta la que trae V.S., o bien para que se establezca una patrulla fija de campo que pondrá a cubierto en algún modo nuestras vidas e intereses, mientras no hay en el cuartel ni una onza de pólvora, ni una munición. Mui poco de estos necesarios ha facilitado el vecindario y no estaría demás que V.S. tuviese la bondad de providenciar se nos provea de Trujillo. En Lambayeque, mayo 16 de mil y ochocientos y diecisiete años. Pedro José de las Muñecas y

La Quadra, rexidor decano, por ausencia del Señor Subdelegado.

No es cierto que la banda de Chequén iba a asaltar la cárcel para sacarnos. ¡Bueno hubiera sido! Pero no se le apalabró por anticipado. Si fue él quien el año pasado ayudó a escapar a los que fugaron, dándoles caballos; y la Prisca les hizo guarique en su tambo. Estuvo presa por eso, pero salió pronto. ¡Una gran hembra es ella, mano! Dicen que vive sola en su tambo, pero todos la respetan porque es bien derecha y además la protege Chequén. Yo la conocí cuando vino a visitar a su amasio, Sapayo... pero eso fue antes que empezase el asunto del alcaide. La verdad es que Chequén estuvo esa noche en Lambayeque, pero por otro negocio. Y si dejó desmayado al ayudante Rivas, que tocaba la campana, fue solo en un arranque de ira, por ser tan soplón. Después se quitó porque estaba solo...

Franco que no preparamos bien el asunto y la culpa es de la gente de aquí, que conocía lo que se debe conocer ¡y miélicas que nos sirvió! Mocarro, Remaniente y Sapayo apuraron mucho la cosa por la bronca que le tenían al viejo Medina, el alcaide. Primero debimos asegurarnos de cómo sacarnos los grillos... pero la verdad que no se podía aguantar a Medina, ¡cochino lameculo de los blancos! Desde un mes antes Remaniente y Mocarro me hablaron para sorprender al alcaide Baltasar y después se sumaron Sapayo, el chico Arenas, Timoteo Céspedes y hasta el Curro Eño. Solo a última hora se le avisó a El Limeño, pero fue él quien vio claro que con ese plan no había posibilidad de fugar; por eso solo participó a condición de que entrasen todos sin excepción, para que luego no le culpasen a él solo en eso de desgarrar a Medina. Como El Limeño es el más forzudo, se quedó en que él em-

pezara. Sapayo insistía en que debíamos matar al alcaide y yo tenía mis dudas, mano, pero ya nos habíamos conchabado para hacerlo esa noche, aunque el diablo nos llevara...

“En seguida y para el mismo efecto el señor juez hiso comparecer ante sí a José Manuel Rivas, alguacil del Señor Subdelegado, quien dixo: Que el día de ayer 15 del corriente vino del monte cerca de la oración y que entonces le reconvinó Baltasar Medina, diciéndole que se había tardado: que era necesario hacer la visita a la cárcel con cuidado, porque tenía noticia de que adentro había quatro bayonetas y un puñal, y que los presos trataban de irse: que en ese acto llegó Don Juan Canelo e impuesto de lo que pasaba le dixo a Baltasar que haría mal en entrar solo; y éste le contestó que le era indispensable hacer la visita aunque supiera que lo habían de matar, porque los alguaciles de los juzgados de este pueblo en no siendo cosa de ganar dinero no querían acompañarlos”.

Dinero era lo que quería el sambo Baltasar. Nos sacaba de lo poco que ganamos haciendo tejidos, medias, riendas; y si no le dábamos no nos dejaba vender o no dejaba que entren los materiales para trabajar. También abusaba de las visitas de mujeres o sacaba alguna presa para acostarse con ella en la habitación de en medio, al pie de la Purísima. ¡Es un cerdo de mierda el viejo desgraciado! Es por eso que ya no vienen mujeres a visitarnos, mano. Peor fue que por apropiarse de unos pesos nos recortó la ración de comida. Yo ya no aguantaba más, mano. Pero ahora tengo que aguantar a estos jueces y letrados bien cebados; fíjate que han demorado otros dos meses en nombrar un nuevo fiscal y dicen que este, que se llama Morante, es el más malo, que ya ha jodido a muchos presos. Hasta mi defensor dice que si nos acusa de ataque a la autoridad con premeditación, tumulto, alevosía y ensañamiento, la cosa se va a poner fea. Lo único que yo hice fue pedirle fuego.

–Señor alcaide, ¿me da fuego para mi pipa?– está diciendo el negro cimarrón Ma-

nuel Encarnación Baquijano, cuando ya Baltasar Medina está por salir después de su visita de rutina de las diez de la noche.

–Toma, negro– dice el carcelero, alcanzándole la vela encendida con que se alumbra y que deja ver, además del cuerpo alto y fornido del alcaide, una “punta” y un puñal que lleva siempre “para su protección”.

Las sombras se agitan entonces y es que José Mercedes Puente, El Limeño, se prende por detrás del alcaide y también lo agarran Justo Fernández Remaniente, Timoteo Céspedes y Francisco Arenas Urrutia, tumbándolo al suelo y atacándolo con sus propias armas y otras.

–¡Compañero, que me matan!– grita el carcelero y luego le dice a uno de sus atacantes:

–Panchito, no me des, que así no se da a los hombres–, porque el chico Arenas le ha quitado la punta y con ella le hiere en las piernas; y lo está haciendo cuando José Casimiro Zapata, “precidente de la cárcel”, sale en defensa del alcaide, sujeta al muchacho y procura quitarle el arma. Así apremiado, Arenas le pasa la punta a Manuel Serrato, Sapayo, que desde hace rato está gritando:

–¡Mata, mata!– Con un tremendo hueso en una mano, Sapayo le da un golpe en el hombro al “precidente” Casimiro diciendo: –¡Mata a este sambo viejo!–; y con la punta trata de herir al carcelero, pero no lo logra porque los grillos lo sujetan a la barra.

–¡Arrímenmelo, para darle!– grita entonces varias veces sin que le hagan caso.

Afuera, el ayudante del alcaide, el alguacil Rivas, dice en voz alta, hablando solo:

–Yo toco, aunque me maten–, y está tocando con fuerza la campana de alarma cuando siente varios golpes y luego nada más, porque ha quedado desmayado.

Adentro, José Dolores Eño, El Curro, está corriendo asustado, sin armas, pero luego ve a Florentino Casusoli, Mocarro, que despedaza un poyo de adobes y se suma a él, agarrando grandes pedazos para darle al alcaide en la cabeza y en el cuerpo, junto a los presos que tampoco tienen otra arma.

El indio Manuel Zapata está un poco aparte, al igual que el cimarrón Baquijano, que sostiene la vela en la mano hasta que se apaga por haberse consumido toda.

En la oscuridad, el “precidente” Casimiro abre la puerta de afuera porque oye que llama el comandante de la Partida de Asamblea, el oficial veterano Pedro Manrique, quien escucha que alguien dice:

–No le des, que es el comandante–. Advierte que la situación está brava y se retira, no sin antes recibir una pedrada en la espalda, como Casimiro la recibe en un ojo.

Los presos forcejean y tratan de quitarse los grillos, pero éstos están bien remachados. Y al rato llega una partida encabezada por el regidor Pedro José de las Muñecas, cuyos hombres golpean y sablean a todos sin distinción. Nadie ha logrado fugar y el destacamento recoge tres bayonetas, una daga y un cuchillo de los presos, así como el cuerpo inanimado del alcayde.

La verdad es que daba risa el chico Arenas, tan afanoso por herir al viejo Baltasar y este que le llama “Panchito”. Ciertamente que todos le llamamos así porque solo tiene 19 años, aunque ha matado ya a un hombre para escapar de su amo en Ferreñafe. ¡Pero llamarlo así en pleno tumulto!... sonaba raro, como si hablase su abuelo, mano. Y Sapayo, que siempre habló de matar a Baltasar, al final no le dio ni un tajo, aunque yo no sé si de verdad lo hubiera matado o solo quería asustarlo y quitarlo del camino, como todos, mano. También él ha matado a un hombre, uno que llamaban “El Orejón”. Debe haber sido en la pelea por el botín porque es gente maleada, mano: tiene 20 años y ya está maleado... pero, eso sí, en la declaración fue el único que no reconoció nada ni acusó a nadie. ¡Qué sangre fría, mano! Solo decía: no sé nada, no he visto nada, no he hecho nada.

“Los médicos que suscriben, José María Colmenares y Juan Gudoll, miembros del Protomedicato, certifican que han examinado al Alcayde Baltasar Medina, quien presenta 25 heridas repartidas en todo el cuerpo entre graves y de poca consideración: 11 en la parte

superior del cráneo, todas ligeras a excepción de 2 que se hallan sobre el ojo derecho; 2 en la cara, la punta de la nariz del todo destruida; una en la mano derecha donde ha recibido un golpe tan furioso que le ha dividido las falanges de los dos dedos medianos, de los cuales quedará para siempre manco; en el muslo y pierna derecha ha recibido 2 heridas con mucho daño; y en la parte inferior del mismo ha recibido 6 heridas, una con fractura de la tibia. Todas hechas al parecer con instrumento cortante. En Lambayeque, mayo 19 de mil y ochocientos y diecisiete años”.

¡Ni una herida en el pecho, barriga o cuello y luego dicen que lo quisimos matar! Y el juicio no avanza, carajo. Los que sí han avanzado son Sapayo, Remaniente, Céspedes y Arenas, que dicen se han fugado cuando los llevaban a Trujillo para mayor seguridad. Las autoridades quieren ocultarlo, pero a mí me lo dijo mi defensor Francisco de Paula Ruiz, que creo está peleado con los otros blancos, mano. Recién mañana el fiscal va a dar su dictamen, cuando ya solo quedamos encausados el indio Zapata y yo. Bien raro este indio, no es taimado como los demás y, como pocos, sabe leer y escribir. Solo que es un poco tonto: el Intendente de Trujillo ha contestado a su petición de libertad y él se ilusiona con que el Protector de Naturales lo sacará libre, porque él no hizo nada en el tumulto y además está preso por solo una riña en una chichería donde salió un herido. ¡Desde allí se ve su inocencia, mano! Cualquiera sabe que los alguaciles agarran al primero que encuentran... y él se quedó mientras los otros escaparon. Zapata dice que es tributario, que el rey lo necesita y por eso lo liberarán. Lo que no dice es que si estaba en Lambayeque era porque huía de pagar el tributo, ¡ja, ja!

Los fugados son distintos. El viejo Baltasar dice que han matado a uno, pero ellos siempre lo han negado. Bienecho que se hayan fugado, mano. Elio es caso aparte; ya no lo enjuician por lo del viejo Baltasar, pero dicen que junto a otro mató a toda una

familia, a los indios Osco, en enero de este año. Los indios son unos jodidos, pero no es para matarlos, mano, y yo no creo que lo haya hecho. Como platero más entiende de cosas finas que de armas y muertes... pero sacó la cara por todos, mano: fue él quien le dijo al juez que el alcayde Medina debía varias muertes, fue él quien lo acusó por sus robos y pendejadas. Suerte que tiene familia que lo ayuda, no como yo que estoy solo; mi negrita murió allá en Lima de tanto trabajo y tan poca comida. Ahora Mocarro y El Limeño han sido llevados a Trujillo y ya están allí con sus causas. Poco les puede perjudicar el asunto del alcayde y de hecho ya los sacaron. Los que quedamos jodidos somos el indio y yo. Dicen que nos van a condenar a muerte o al destierro y que a este fiscal le gusta hacer ahorcar. También el destierro es jodido, mano: te llevan a hacer trabajos a las islas Juan Fernández, que quedan por Chile o en el culo del mundo! Mucho trabajo, poca comida y nada de parientes ni amigos. Pero peor es la horca, no, no, peor es el destierro... ¡mierda! Ya no sé ni qué digo. Dicen que “la vindicta pública” exige un castigo ejemplar, peor si uno es cimarrón y el otro es indio forastero... ¡la puta que los parió, carajo!

“Vistos, no ha lugar al indulto para el reo José Mercedes Puente (a) El Limeño. Y por lo respectivo al negro Manuel Baquijano y al Indio Manuel Zapata mezclados en el atentado cometido contra el Alcayde Baltasar Medina (que ya ha recuperado su salud) atendiendo a la dilatada carcelería que han sufrido y atendido que el atentado que practicaron dichos reos fue una sofocación por hallarse aburridos en la captura sufriendo necesidades, y que no resultó homicidio alguno, como consta en dicho proceso, cuyo delito parece purgado con más de siete meses que han sufrido la prisión larga pasando sus calamidades y además de esto el Real Indulto que se acaba de publicar que les favorece por esta materia, se les declara comprendidos en la citada gracia concedida en el Real Indulto,

con tal de que el primero siendo de condición esclavo se entregue a su amo residente en Lima; satisfaciendo antes las costas procesales, y con la calidad de venderlo fuera de esta provincia; y el segundo Manuel Zapata con la de que siendo excarcelado desocupe la población dentro de ocho días, trasladándose a la provincia de Piura de donde es oriundo. En Lambayeque, diciembre 22 de mil y ochocientos y diecisiete años. José Díaz de Arellano, Subdelegado y Jefe Real de la provincia de Trujillo”.

¡Quién hubiera creído que nos iban a dar el indulto!... Aunque algo oculto debe haber. Ya el indio Zapata estará en su tierra... Nueve meses más tuvo que esperar, mano, para que la Real Audiencia ratificara la sentencia y regresara el expediente. Pero más jodido estoy yo, ¡carajo! Porque quieren cobrar 261 pesos y 3 reales, dicen que de “costas procesales”, y las quieren cobrar con mi pellejo. Con razón a mi ama Rosa Díaz viuda de Arellano no le interesa recogerme; tres oficios le han enviado y 13 meses más han pasado, mano, desde que salió Zapata y ella no responde. Mientras, yo sigo preso. De nada me vale que el alcayde Medina no sea ya el mismo; creo que aprendió la lección: ya casi no usa el cepo, mano, ya no nos roba la comida, ya deja trabajar tranquilos, aunque, eso sí, vigila como nunca grillos, puertas y muros. Pero yo no voy a esperar que me vendan los blancos, mano. Cualquier día iré a visitar a Zapata, como me pidió cuando salió libre. Mejor, si estuviera con mi finadita, pero no importa, ya encontraré otra mujer que me acompañe.

“El escribano que suscribe certifica que se presentó el día de hoy en la cárcel de esta provincia y el Alcayde le informó que el preso Manuel de la Encarnación Baquijano había fugado. Dicho Alcayde no pudo decir a qué hora, cómo, ni por dónde. Lo que participo a Su Merced. En Lambayeque, 13 de noviembre de mil y ochocientos y diecinueve años. Juan de Dios Peralta, escribano público de rexistros y Real Hacienda”.

Artículos académicos

Memoria cultural e identidad en la producción literaria de José Campos Dávila

M'BARE N'GOM

La producción cultural de José Campos Dávila, “Cheché”, autor peruano de ascendencia africana, ha recibido escasa atención crítica y teórica de parte de los especialistas, tanto en el Perú como en el extranjero, pese a ser un autor muy prolífico y polifacético. La gran mayoría de los estudios sobre la creación cultural de los escritores peruanos de ascendencia africana se ha limitado a unos pocos autores como Enrique López Albújar, Gregorio Martínez, Antonio Gálvez Ronceros y Nicomedes Santa Cruz, siendo este último el que más atención ha recibido.

En América Latina, la tradición crítica y teórica sobre la creación cultural de los escritores de ascendencia africana es un área que, hasta hace poco, había recibido escasa atención de parte de los estudiosos¹. Basta con recorrer las distintas antologías, selecciones y colecciones de textos literarios publicadas en los países ubicados entre Río Grande y Tierra del Fuego o los programas de estudios de las cátedras de literatura de las universidades de los países situados dentro del espacio mencionado. Existe un gran vacío curricular sobre la historia del negro, africano y transafricano, en el espacio académico americano en general. La excepción sería la academia estadounidense, donde mucho antes del impulso generado por el movimiento de reivindicación por los derechos civiles de los negros, de las mujeres y de otros grupos minoritarios, ya había empezado a construirse una tradición académica a través de los “áreas studies”, con el establecimiento de programas o departamentos de “Black Studies”,

“Ethnic Studies”, “African American Studies” y, más recientemente, “Africana Studies”; incluso, nuevas áreas o áreas afines como “Atlantic Studies” o “Díaspóra Studies”.

La historiografía cultural de los autores peruanos de ascendencia africana es, ya de por sí, un fenómeno muy reciente para el gran público en el Perú. Si bien hubo antecedentes aislados y dispares, tanto en la época colonial (la donada sor Úrsula de Jesús (1604-1666) y del Protomédico José Manuel Valdés (1767-1844)) como durante la época de la independencia y la posindependencia (Enrique López Albújar), la verdadera eclosión oficial de esa literatura no se daría hasta las tres últimas décadas del siglo XX con la aparición de autores como Gregorio Martínez, Antonio Gálvez Ronceros, Jorge Arévalo Acha, Ernesto López Soto y José Campos Dávila, “Cheché”, entre otros². Sin embargo, es importante destacar que la producción cultural y estética de los decimistas Nicomedes Santa Cruz y Juan Urcariegui García, por citar dos ejemplos, se puede rastrear a partir de los años 60 del siglo XX. El poeta chalaco Máximo Torres Moreno, por ejemplo, y sin ánimo de entrar en categorizaciones, integraría lo que llamaríamos una “generación-puente”, ya que empieza a publicar a partir de 1973. Según observa José Campos Dávila, algunos de los escritores de esa generación – Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez y José Campos Dávila, “abrazan la negritud e insertan en el mundo académico universitario la temática negra”³. Pese a ello, estas expresiones estéticas y movimientos culturales reciben

¹ En el 2004, se publicó la cuarta edición, de la *Antología de la Poesía Hispanoamericana* (Lord Byron Ediciones) en la que se incluye, por primera vez, a un autor afrodescendiente: el poeta peruano Enrique Verástegui.

² Autores como Ricardo Palma y Abraham Valdelomar, por ejemplo, pese a sus raíces africanas, fueron incorporados a la cultura hegemónica y, por ende, a la institucionalidad literaria y se desentendieron de su africana.

³ José Campos Dávila. *El negro en las letras nacionales*. manuscrito inédito sin publicar, 19.

muy poca atención en el mundo académico peruano. Tanto es así que se puede constatar que, hasta la actualidad, a finales de la segunda década del siglo XXI, ninguna de las cátedras de letras en las grandes universidades del Perú tiene un programa de estudios sobre la literatura afrolatinoamericana.

Este ensayo se propone examinar la construcción de la(s) memoria(s) histórica(s) y la representación de la identidad en la creación cultural de José Eusebio Campos Dávila, “Cheche” (Lima, 1949), escritor peruano de ascendencia africana casi desconocido en su país. Asimismo, nos apoyaremos en dos propuestas teóricas y críticas: la *africanía* (María Zielina, 1992) y el *afrorealismo* (Quince Duncan 1996). Partiendo de esas premisas críticas contemporáneas, por un lado, se intentará determinar el lugar que ocupa la producción cultural de José Campos Dávila dentro del espacio cultural peruano. Por otro lado, se estudiará la función que desempeña la africanía como una de las expresiones de la memoria histórica y cultural en su proyecto literario como discurso alternativo y plataforma de afirmación de la “voz perdida”, en palabras del autor y crítico afrodominicano Blas Jiménez Abreu (1999); es decir, la voz negra, africana y transafricana. Para tal efecto, este trabajo examinará los textos siguientes: *Las negras noches del dolor* (1994), *Reconciliándome con la vida* (2009), *Manuel Zapata Olivella, Gabriel García Márquez, Jorge Artel Alcázar y otras vainas colombianas* (2007) y *La maestra de Jecumbuy* (2016). Analizaremos los recursos discursivos de los que se vale “Cheche” Campos para recuperar y re-articular expresiones históricas y culturales en el espacio de la “Ciudad Letrada” (A. Rama, 1985) para articular los mecanismos discursivos que conforman lo que denominaremos “discurso peruano mediado por la experiencia de la transafricanía”. La transafricanía, tal como lo concebimos, es una experiencia definida por el desplazamiento forzado y, por ende, la desterritorialización. La transafricanía es, pues, una experiencia mediada por un proceso de movilidad traumática multiforme homoge-

neizado por lo que Pius Ngandu Nkashama llama “une douleur commune” (dolor común). Conlleva, tanto en su origen como su destino, un proceso sostenido de desarraigos y de obliteraciones intencionadas con vistas a la abrogación absoluta de cualquier forma de referentes sociales, culturales, institucionales y espirituales inherentes al negroafricano en el lugar de destino: América, Europa o Asia, según el caso. Por lo tanto, la transafricanía implica también un proceso de reterritorialización e intentos de recuperación y de reconstrucción de cosmogonías y epistemologías a partir de parámetros mediados por las realidades locales adversas.

En respuesta a los parámetros históricos y culturales impuestos por esa institucionalidad cultural oficial, la estudiosa y crítica María Zielina Limonta propone el concepto de “Africanía” (1992). Partiendo de los trabajos del etnólogo cubano Fernando Ortiz (1951) sobre la contribución de los esclavos africanos a la música cubana y caribeña en general, Zielina aplica el concepto específicamente al estudio de los textos literarios. Define la africanía como “los elementos procedentes de la cultura africana, que llevados a la ficción se convierten en una red de sofisticados códigos y símbolos que marcan el relato del escritor” (p. 16). Asimismo, la representación literaria de la africanía contempla a los “personajes negros, mulatos y blancos que ofrecen una perspectiva existencial de su comunidad en la sociedad (cubana y puertorriqueña); del mismo modo sucede con el uso del lenguaje bozal, referencias a mitos y leyendas africanas, valores religiosos afro-cristianos, manifestaciones de lo real-maravilloso y de lo mágico-real” (pp. 16-17). El segundo criterio que propone Zielina tiene una matriz social de la cual destaca la asociación que existió entre el término raza y el de nación entre los esclavos (p. 17). Según ella, tanto en Cuba como Puerto Rico esta asociación es anterior e integrará el discurso racial en EE. UU. En efecto, el concepto de raza y nación se intercambiaban entre los esclavos, ya que se referían a su región o área de procedencia. Y se puede afirmar lo mismo en el caso del Perú,

donde las cofradías transfricanas de la colonia se identificaban por naciones. Nuestra aproximación a la africanía en la obra de “Cheche” Campos no contempla al sujeto blanco por ser integrante del grupo hegemónico y opresor, y por tener una perspectiva maniquea de la geografía colonial y poscolonial. La africanía, en el caso que nos ocupa, se conforma por medio de la reconstrucción de la memoria histórica y cultural entre otros.

Para complementar la propuesta de María Zielina, nos apoyaremos en algunos elementos del concepto teórico y crítico que el escritor y ensayista costarricense Quince Duncan define como afrorealismo, recogido en el ensayo “Un Señor de Chocolate” (1996). Según Duncan, esa “nueva corriente” representa “un cambio de paradigma para articular un proceso de recuperación”. Se trata, pues, de la recuperación de la voz transafricana históricamente caracterizada por la “glottophagie” por usar el concepto propuesto por Louis-Jean Calvet (1974); es decir, una voz canibalizada, suprimida y, por ello, ausente e inaudible. Para Duncan, se trata de recuperar esa voz diferente y auténtica y darle vida y autonomía, porque recrea la experiencia propia sin (inter)mediaciones. Es una voz que sirve de correa de transmisión de la memoria histórica y cultural del transafricano. Lo que propone Duncan se enmarca en un proceso de reapropiación discursiva y expresiva encaminada hacia la reinserción y reinscripción del transafricano peruano en la Historia Nacional y, en consecuencia, en la peruanidad. El afrorealismo se distingue por seis características principales:

- El esfuerzo por restituir la voz afroamericana por medio del uso de una terminología afro céntrica
- La reivindicación de la memoria simbólica africana
- La reestructuración informada de la memoria histórica de la diáspora africana
- La reafirmación del concepto de comunidad ancestral
- La adopción de una perspectiva intra céntrica
- La búsqueda y proclamación de una identidad afro

Para los propósitos de este estudio, nos limitaremos a tres de los conceptos: la reivindicación de la memoria simbólica africana, la reestructuración informada de la memoria histórica de la diáspora africana y la adopción de una perspectiva intracéntrica. Partiendo de estas premisas, es preciso resaltar que tanto el afrorealismo como la africanía presentan una visión alternativa de la experiencia transafricana “du dedans” (desde dentro), por usar la expresión del crítico senegalés Mohamadou Kane (1985). El afrorealismo propone otra manera de “decir” o de “narrar” la experiencia de la transafricanía por medio de diversos recursos discursivos y estéticos que le permiten convocar la memoria histórica y cultural con vistas a la articulación de un discurso diferente sobre dicha experiencia. Aquello, siempre siguiendo a Quince Duncan y a María Zielina, es un discurso mediado por un “nuevo lenguaje”, nuevas imágenes, otra estructura lingüística y un estilo acorde con la reinscripción de la experiencia transafricana en la historia de las Américas.

El etnólogo francés Denys Cuche (1981) manifiesta que “Dès les premiers écrits en langue espagnole sur le Pérou, au XVI^e siècle, le Noir d’Afrique est présent” (p. 57). Durante la colonia, el negro aparece en los textos de forma esporádica y circunstancial. Si bien la figura del negro ha sido recogida e incorporada muy temprano al corpus de la historiografía literaria del Perú, aparece más bien como un personaje secundario sin personalidad y visto casi siempre bajo un prisma exótico, negativo e irrelevante. Fue durante la lucha por la independencia del Perú, a principios del siglo XIX –es decir, dentro del marco incipiente del discurso de construcción de la nacionalidad– cuando el peruano de ascendencia africana aparece por primera vez como posible integrante de la peruanidad. Los relatos costumbristas de Manuel Atanasio Fuentes y, más tarde, las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma forman parte de ese proceso de recuperación y de manipulación de la experiencia negra, pero se trata de una visión asimiladora y asimilacionista en tanto

y en cuanto el negro esta despojado y carece de agencia. Es un ente pasivo.

A diferencia de la literatura indigenista que reivindicaría la figura del nativo entre finales del XIX y principios del XX, esos textos iniciales siguen representando al americano de ascendencia africana como un “objeto sin historia”, por usar la expresión de Edward Said (1979). Es la excepción, hasta cierto punto, *Matalaché* (1928) de Enrique López Albuja, *Estampas mulatas* (1930) de José Díez Canseco, *Duelo de Caballeros* (1962) de Ciro Alegría y *El sexto* (1958) de José María Arguedas. Si bien el afrodescendiente aparece bajo una luz más positiva en los textos mencionados, no se les representa como sujeto “hacedor” o agente de Historia, por lo cual sigue operando desde la precariedad de la periferia y desde la postura de una ciudadanía limitada e imperfecta. El poeta y crítico afroperuano Enrique Verástegui (1975) escribe al respecto:

Es cierto también que el negro no desaparece totalmente de nuestra literatura en este siglo, pero cuando aparece lo hace en un reparto de segundo orden, que es más bien una sombra, un personaje, aunque nombrado ausente en sentido barthesiano. O en el sentido freudiano; un “lapsus”, un personaje como acto fallido (...) los personajes negros ni siquiera decoran la narración, sino que aparecen como un murmullo a lo lejos y son más bien un “relleno” de los vacíos narrativos” (p. 9).

Históricamente, el africano y sus descendientes empezaron a crear objetos culturales en el “espacio liminar”, la travesía transatlántica. Ese proceso continuó pese a las adversidades cuando pisaron la tierra de las Américas. Primero, se valieron de la oratura y más tarde de la grafía, cuando lo permitieron las circunstancias. Según Denys Cucho (1981), el

africano que llega a las Américas viene con un amplio caudal cultural:

D'Afrique, le Noir avait amené leurs contes et mythes. Bon nombre de ces contes, de ces mythes se sont conservés dans la mémoire collective noire grâce à leur transmission orale de génération en génération, notamment au cours de veillées profanes ou religieuses, telles les veillées funèbres. Ils ont été sans doute partiellement transformés sous la pression des événements pour mieux répondre aux interrogations nouvelles (pp. 62-63).

A esas nuevas y antiguas realidades intenta contestar la obra de José Campos, quien nació en Lima en 1949. Profesor de Ciencias de la Educación y exdecano de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle”, La Cantuta, Chosica, cerca de Lima. José Campos Dávila es activista y uno de los fundadores del primer movimiento organizado afroperuano. Militó en estos movimientos durante muchos años y luchó para visibilizar al transafricano peruano. Recorrió todos los países de América “buscando beber de la savia de los pueblos negros” (p. 53). La obra de José Campos integra los llamados proyectos culturales periféricos y alternativos dentro del marco de lo que el crítico peruano Dorian Espezúa Salmón (2002) llama “institucionalidad literaria” o canon literario; es decir, un espacio de validación cultural, pero también de exclusión, debido a la “profunda heterogeneidad” que caracteriza a la sociedad peruana en todos los niveles, por usar la categoría conceptual y crítica propuesta por Antonio Cornejo Polar (1994). Definiremos ese espacio como “institucionalidad cultural oficial”⁴; es decir, como la macro-infraestructura cultural de la nación.

Las negras noches del dolor, subtitulada “Literatura afroperuana”, se publicó en 1994, en edición de autor. En 2002, sale a luz *Para*

educar hombrecitos, una colección de cuatro relatos cortos, también en edición personal. El 2003, aparece otra edición del libro con el mismo formato y diseño que su primera obra y sigue conservando el subtítulo de “literatura afroperuana”. El 2004, consolidó los dos textos en una sola edición, pero con los títulos correspondientes de cada uno. Para este trabajo, nos apoyamos en esta última edición. El 2009, sale *Reconciliándome con la vida*, también con el subtítulo de “Narrativa Afroperuana”.

Una de las características esenciales, tanto del afrorealismo como de la africanía, radica en el uso de un vehículo lingüístico específico y diferente que refleja la experiencia transafricana. Como observa Quince Duncan refiriéndose al poeta cubano Nicolás Guillén –uno de los precursores de la africanía literaria–, “plasma una verdadera revolución lingüística y poética en las literaturas hispánicas” (p. 2). Con esa nueva escritura, “escritura étnica” que narra una experiencia específica, se podría decir que autores como el panameño Carlos Guillermo Wilson “Cubena”, el ecuatoriano Nelson Estupiñán Bass o los peruanos Lucía Charún-Illescas y Máximo Torres Moreno se embarcan en lo que Duncan domina un “acto de subversión poética” (p. 2), pues revolucionan el lenguaje al insertar normas diferentes a las establecidas por la institucionalidad cultural oficial. En ese sentido, José Campos escribe en el prólogo de *Para educar hombrecitos*:

Me he resistido a que los correctores alteren el lenguaje procaz y lunfardesco de mi barrio natal o del lugar donde me crie por la sencilla razón de que el Perú está conformado por dos o tres espacios socioculturales muy distintos y asimétricos que dificultan el desarrollo de los hombres y de la propia sociedad peruana que no deslinda qué tipo de sociedad desea y, por tanto, qué tipo de hombres debe formar. Yo soy un escapero de uno de estos espacios (p. 53).

Con ello, el autor peruano no solo pretende “romper su silencio de medio siglo” (p. 54),

según afirma, sino que propone una respuesta alternativa al discurso homogeneizador y neutralizador propio de la institucionalidad cultural oficial peruana. El universo que nos presenta el narrador en *Las negras noches del dolor* y en los relatos que componen la colección *Para educar hombrecitos* está marcado por la alteridad y la tensión en todos los niveles. En la primera obra, el narrador omnisciente convierte a los marginados y a los pobres en protagonistas de primer plano de la historia. No son meras figuras decorativas y elusivas, sino sujetos activos, afortunados o desgraciados de los eventos. Lo mismo sucede con las mujeres, quienes, a pesar de la discriminación social, de género y étnica que experimentan, los abusos físicos y sexuales, como en el caso de María de la Buena Dicha de la Piedad y de los Santos Óleos a manos del patrón, consiguen activar y preservar la memoria histórica gracias a la oralidad. Así se lo manifiesta María de la Buena Dicha a don Pablo, su patrón, cuando se queda con los ahorros de todos ellos, alegando la quiebra del banco:

Ustedes los blancos son bien facinerosos, ustedes cometen muchos abusos en contra de los que no sabemos manejar sus papeles, tú podrías hacer muchas cosas con la pluma y el papel pero líbrate de mi boca, porque en ella está tu pasado y tu futuro y el de toda tu generación (p. 22).

Las historias de Leopoldina, Mama Lara y Antonia de la Luz en *Las Negras noches del dolor* permiten la inserción de la Historia dentro de la narración por medio de referencias a personajes históricos como Ramón Castilla, quien declaró la libertad de esclavos en el Perú; a espacios tristemente famosos como la isla de Gorée, en la costa occidental de África frente a Dakar, capital de Senegal, donde se almacenaban a los esclavos capturados en tierra firme antes de mandarlos a las Américas; al puerto del Callao, entrada de los esclavos africanos en el Perú. Estas historias forman parte del proceso de recuperación y reactivación de la memoria histórica transa-

⁴ Usamos el término heterogeneidad como instrumento descriptivo y crítico según la propuesta de Antonio Cornejo Polar y en el sentido en el que lo utiliza. También, contemplamos, en parte, el concepto propuesto por Dorian Espezúa.

fricana. Además, dentro del espacio narrativo, sirven para decir el presente de individuos como Mama Lara, quien, como muchos, habían sido desresponsabilizados y desligados histórica, social, económica y culturalmente, con lo cual se llega no solo a comprometer su identidad, sino a desintegrarla.

Dice el narrador: “Mama Lara no sabía si era esclava, trabajadora, sirviente o parte de la familia porque el trato era tan diferente que ninguna categoría le caía a ella”. Al final, Mama Lara muere sin saber cuál era su condición dentro de la familia. A tal efecto, el narrador resalta: “Murió de olla, de cocina, de trajín, de escoba, de jabón, de puro trabajo, murió de 81 años de trabajo sin saber qué y cómo es la libertad. Su cuerpo fue depositado en el panteón de los esclavos. Esa era su verdadera condición” (p. 21). Esa estructura histórica y geográfica fue utilizada por el sistema esclavista para proceder a la despolitización del afroperuano y a su “de-responsabilización” de la historia como interlocutor social, económico y político. De ese modo, el transafricano fue confinado a una estructura marcada por lo que Louis-Jean Calvet llama (1974) “la glottophagie” y, en última instancia, instalándolo en una estructura de presencia-ausencia⁵. Leslie B. Rout (1976) observa:

Unfortunately, in keeping with the emancipation actions taken by the nations to the south, nothing whatsoever was done to help the freedmen themselves. The latter had few if any skills, and many of those abandoning the mines in Choco or Barbacoas simply became squatters or subsistence farmers. They took virtually no part in the national life and became forgotten men (p. 241).

Mama Lara, su hija Antonia, Leopoldina, Ruperta, así como todos los individuos periferizados de ese universo, son víctimas de lo que Edward Said (1979) llama “the sentence of history”, ya que todos ellos sufrieron en

carne propia lo que Melissa Williams (1998) describe como “Contemporary Injustice”. Está marcada por la discriminación y la opresión social, económica e institucional, cuyas consecuencias históricas son la marginación a diversos niveles y la falta de representación en los espacios públicos de transacción e institucionales. Williams, en sus reflexiones, lo describe como “Desigualdad contemporánea” (Contemporary Inequality), la cual contempla toda una gama de asimetrías desde lo social, pasando por lo económico, lo educativo hasta lo político. Son estructuras de subyugación y de injusticia heredadas de la colonia y replicadas de forma sistemática con el advenimiento de la independencia y el nacimiento de la primera república en el Perú y otros países de América Latina a partir del primer tercio del siglo XIX en adelante. Tanto la injusticia como la desigualdad contemporánea representan grandes obstáculos para el reconocimiento y, por ende, la igualdad política de los afrodescendientes en Perú. Son, pues, “desigualdades estructurales”, por usar la expresión de Williams, que han sido construidas a lo largo de la historia de forma sistemática, institucionalizadas y luego heredadas, refinadas y replicadas con más sofisticación por instituciones sociales, culturales, económicas y políticas generación tras generación. En algunos casos, todo ello resultó en lo que Navarrete y Rae Jenkins llaman las “desventajas estructurales acumulativas” que han contribuido a invisibilizar aún más esas comunidades cultural, política y económicamente huérfanas, instalándolos en lo que Axel Honneth (2001) llama “invisibilidad”, “una forma de ser invisible que no implica evidentemente una ausencia en un sentido físico, sino más bien una no-existencia en un sentido social” (p. 112). Es un discurso que transmite, de forma intencional y estratégica, “a las minorías, sobre todo negra, que pese a estar físicamente presentes para ellos (el grupo dominante),

no son visibles “a ningún nivel en los espacios oficiales y públicos de intercambio”. Charles Taylor (1993) recalca que el discurso de las élites (criollas) gobernantes instaló en la mente de generaciones de ciudadanos de ascendencia africana y de otros grupos “una imagen deprimente de sí mismos” que éstos internalizaron los convirtió en instrumentos más poderosos de su propia opresión” (2004, p. 9). Ese intrincado y sofisticado proceso de marginación y de subalternización transformó al transafricano y a los integrantes de los pueblos originarios en “otro significativo”, por usar el concepto propuesto por Gisele Cittadino “por la falta de reconocimiento o dándoles un falso reconocimiento” que los sitúa en una estructura marcada por la “subalternidad y la humillación” (p. 9). A tal efecto, Homi Bhabha (1994) observa:

An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of “fixity” in the ideological construction of otherness. Fixity as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition. In the ideological construction of otherness. Fixity is the sign of cultural /historical/racial. Likewise the stereotype, which is its major discursive strategy, is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always “in place”, already known, and something that must be anxiously repeated” (p. 66).

Es ese discurso contaminado y contaminante, cuyo objetivo es obliterar la memoria histórica y cultural del transafricano para sustituirla por la memoria hegemónica del esclavista y, más tarde, con el de la élite hegemónica criolla eurocéntrica y, en última instancia, del estado-nación, lo que llevó a José Campos a recorrer el mundo en busca de sus raíces. En el cuento *Para educar hombre-*

citos, el relato empieza cuando el narrador-protagonista regresa de un periplo por el continente africano como parte del proceso de recuperación y reconstrucción, si cabe, de la memoria histórica de origen como primer paso hacia la recomposición de la memoria colectiva y, por ende, de la identidad étnica desde la transterritorialidad; es decir, la discontinuidad y consiguiente desarraigo geográfico que representa la reubicación forzada en la nueva realidad americana, peruana en el caso que nos ocupa.

En este orden de ideas, Joan Scout afirma que, “la experiencia no es, por tanto, una percepción subjetiva individual y natural, sino un proceso que toma sentido en un contexto histórico específico, en una red colectiva de relaciones” (citada en Doménech, p. 17). Asimismo, las historias de Mama Lara, Jacinta, María de la Buena Dicha, Leopoldina y Cuasimodo en *Las negras noches del dolor*, cada uno por su lado, así como de Bienaventurado Tirzo en “El muerto de amor”, de la colección *Para educar hombrecitos*, forman parte de esa búsqueda y recomposición colectiva de la memoria como primer paso hacia la construcción de sujetos históricos responsabilizados y que pueden “contarse y actuar por sí mismos en su diversidad.” dentro de la peruanidad.

En conclusión, se puede afirmar que para José Campos la presencia de recursos que integran la africanía, así como de algunos elementos del afrorrealismo, se erigen como estrategias de recuperación, reconstrucción y de reinserción del sujeto transafricano en la peruanidad. En este sentido, y siguiendo a la investigadora española Rosa María Doménech, se puede sostener que “la rehabilitación de la memoria es una tarea activa contra el olvido, entendido éste como la desaparición de las experiencias del pasado, una desaparición que hace a las comunidades, la transafricana en este caso, más vulnerable frente a estas formas de violencia” (p. 17). “Cheche” Campos recrea esa experiencia a partir de lo empírico, de lo vivido con personajes reales.

⁵ Un ejemplo de esa estrategia de invisibilización institucional del afrocolombiano se puso de manifiesto durante los censos de 1912 y de 1918 cuando se “omitió” de los mismos a toda la población negra y mulata de los departamentos de Bolívar y de Caldas. Véase, Rout (1976): p. 243.

⁶ Gisele Cittadino Prefacio. “Identidade”, “Invisibilidade” e “Reconhecimento”, p. 9.

Asimismo, a diferencia de otros creadores culturales que recurren al pasado para explicar el presente, “Cheché” Campos emprende un recorrido inverso: parte de la experiencia contemporánea. En este sentido, el proyecto cultural de José Campos Dávila, “Cheché”, rearticula, actualizándola, la experiencia transafricana en el Perú a partir de una contemporaneidad dinámica.

Bibliografía

BHABHA, Homi (1994). *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.

CALVET, Louis-Jean (1974). *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*. Paris: Payot.

CAMPOS, José (1994). *Las negras noches del dolor*. Lima: INAPE.

_____. (2002). *Para educar hombrecitos*. Chosica, Lima.

_____. (2009). *Reconciliandome con la vida*. Lima: Editorial San Marcos.

_____. (2015). *La maestra de Jecumbuy*. Lima: Editorial San Marcos.

CITTADINO, Gisele (2004). Prefácio: “Identidade, Invisibilidade e Reconhecimento” in: *Ação afirmativa na universidade: reflexão sobre experiências concretas Brasil-Estados Unidos* (Angela Randolpho Paiva, Organização). Rio de Janeiro: Editora PUC – Rio.

CUCHE, Denys (1975). *Poder blanco y resistencia negra*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

DOMENECH, Rosa María et al. (2008). *Memoria y reconstrucción de la paz*. Madrid: Catarata.

DUNCAN, Quince (2015). El Afrorealismo: Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana, *Revista Virtual Istmo* (julio 2005), 1-6.

ESPEZÚA, Dorian (2002). Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú. *Ajos & Zaphiros*, núms. 3 y 4 (2002), 97-115.

HONNETH, Axel (2001). Invisibility: on the epistemology of ‘recognition’. In: *The Aristotelian Society*, supplementary volume 75.

KANE, Mohamadou (1985). Le thème de l’identité culturelle et ses variations dans le roman africain francophone”. In *Ethiopiennes*, Vol.III, n1 3 (1985): 11-25.

NÚÑEZ, Estuardo (1985). La literatura peruana de la negritud. *Hispanamérica* 10, 28: 19-28.

N’GOM, M’bare (1999). Creación cultural y africanía en el Caribe: entrevista a Blas Jiménez Abreu. *Caribe. Revista de Cultura y Literatura*, Diciembre de 1999, Número 2, Tomo 2: 46-57.

ROUT, Leslie B. (1976). *The African Experience in Spanish America: 1502 to the Present Day*. London: Cambridge UP.

SAID, Edward (1979). An Exchange on Deconstruction and History. *Boundary 2* - 8, n 1 (Fall 1979):65-74.

TAYLOR, Charles (1993). *El Multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*. México: Fondo de Cultura Económica.

VERÁSTEGUI, Enrique (1975). Negritud: la conciencia emergente. *Variedades*, Lima.

ZIELINA, María (1992). *La africanía en el cuento cubano y puertorriqueño*. Miami: Ediciones Universal.

América hispánica, América portuguesa, afrolatinoamérica: aproximaciones culturales por poesía

AMARINO OLIVEIRA DE QUEIROZ

Una de las vertientes de convergencia entre los escritos afrodescendientes producidas en las Américas durante el siglo XX fue la recurrencia a la oralidad y a la conciencia identitaria como elementos estructuradores de los discursos poéticos y narrativos. Intervenciones de este orden nos hacen pensar en escritores latinoamericanos de ascendencia africana como el peruano Nicomedes Santa Cruz, el cubano Nicolás Guillén y el brasileño Solano Trindade. En los tres autores, esta relación entre oralidad y escritura parece beber de fuentes similares que van de la tradición oral de los pueblos amerindios y de los antiguos griots africanos a los recursos mnemónicos utilizados por los contadores y contadoras de historias en sus narrativas orales y representaciones. Estas van acompañadas por dichos populares, chistes y adivinanzas, así como por la labor de los cantares rurales y urbanos de tradición ibérica, presentes tanto en Perú (décimas, yaravies) como en Cuba (contrapunteos, guajiras) o en el Nordeste de Brasil (repentismo, emboladas). En el marco de la reflexión crítica que incluye estudios de Ojeda, Orihuela, Glissant, Retamar, Berndt, Santiago y Zumthor, esta comunicación intercala algunas cuestiones relativas a las alteridades afroamericanas reflejadas en el discurso artístico de los citados poetas.

La visión de las Américas como un espacio bárbaro y paradisiaco al mismo tiempo, especie de territorio mítico habitado por extrañas gentes aferradas a creencias politeístas, sacrificios humanos y prácticas antropofágicas, en el que se encontrarían fabulosas ciudades erigidas en oro y fuentes de agua milagrosas capaces de conceder la juventud eterna a aquellos que bebiesen de ellas perduró por bastante tiempo en el imaginario de exploradores y colonos. No obstante, a partir de siglos de experiencia colonial, la noción de América se desligó poco a poco de ese ambiente nebuloso que caracterizó su idealización inicial. Esto dio lugar a una condición forzosamente menos legendaria, aunque con trazos provisionalmente definidos. Movidos, entonces, por la inspiración en un destino basado en la diversidad, sus representantes artísticos y culturales protagonizaron constantes, y no siempre con éxito, intentos de negociación, tal como parecen proponer los siguientes versos del poeta peruano Nicomedes Santa Cruz:

“¡Mi cuate!”
 “¡Mi socio!”
 “¡Mi hermano!”

 “¡Aparcero!”
 “¡Camarado!”
 “¡Compañero!”

 “¡Mi pata!”
 “¡M’hijito!”
 “¡Paisano!...”

He aquí mis vecinos.
 He aquí mis hermanos.

Las mismas caras latinoamericanas
 de cualquier punto de América Latina:

Indoblanquinegros
 Blanquinegrindios
 Y negrindoblancos

Rubias bembonas
Indios barbudos
y negros lacios

Todos se quejan:
-¡Ah, si en mi país
no hubiese tanta política...!
-¡Ah, si en mi país
no hubiera gente paleolítica...!
-¡Ah, si en mi país
no hubiese militarismo,
ni oligarquía,
ni "chauvinismo";
ni burocracia,
ni hipocresía,
ni clerecía,
ni antropofagia...
-¡Ah, si en mi país...

(Santa Cruz en: América Latina, 1971, p. 6).

El discurso poético de Nicomedes Santa Cruz presenta, desde el comienzo, indicios reveladores de esa condición de pluralidad que permea la formación etnocultural del continente. En tono evocador, precedido por la forma española del posesivo singular mi, el término hispanizado cuate, adaptado del azteca cóatl, podría simbolizar y traducir un momento inicial del proceso de mestizaje, sincretismo e interpenetración cultural percibido en las Américas. Este vocablo, cóatl, que en la lengua náhuatl significa originalmente tanto "serpiente" como "gemelo", es asimilado por el idioma del invasor en México y Guatemala, donde, más tarde, pasa a adquirir el sentido de "igual" o "semejante". Esto adquiere aún una mayor particularidad si tenemos en cuenta la referencia histórica del asentamiento de la civilización azteca en la región donde hoy se alza la actual capital mexicana, sobre las ruinas de la antigua Tenochtitlán conquistada¹.

Inicialmente, tratada como un "mexicanismo" de la lengua castellana, la palabra cuate fue aceptada en el diccionario; es decir, legitimada

por la Real Academia Española, manteniendo hasta nuestros días el significado de "compañero", "amigo íntimo", acepción reiterada por términos sinónimos a continuación en los versos de Santa Cruz (socio, aparcero, pata, camarada). Por otra parte, las "mismas caras latinoamericanas" a las que se refiere el poeta evocan claramente el proceso americano de mestizaje, presentándolo en la forma de neologismos como "indoblanquinos", "blanquinegrindios" y "negrindoblanquinos" que, a su vez, no solo se prestan a la identificación de "rubias bembonas", "indios barbudos" y "negros lacios", como también configuran y enfatizan el motivo general del poema; es decir, la diversidad, preocupación que se hizo registrar como un compromiso natural de inclusión realizado por el hombre y por el poeta Nicomedes Santa Cruz a lo largo de toda su trayectoria:

Alguien pregunta de dónde soy
(Yo no respondo lo siguiente:)

-Nací cerca del Cuzco,
admiro a Puebla,
me inspira el ron de las Antillas,
canto con voz argentina,
creo en Santa Rosa de Lima
y en los Orishás de Bahía.

Yo no coloreé mi Continente
ni pinté verde a Brasil,
amarillo Perú,
roja Bolivia.

Yo no tracé líneas territoriales
separando al hermano del hermano.

Poso la frente sobre Río Grande,
me afirmo pétreo sobre el Cabo de Hornos,
hundo mi brazo izquierdo en el Pacífico
y sumerjo mi diestra en el Atlántico.

Por las costas de oriente y occidente
doscientas millas entro a cada Océano,
sumerjo mano y mano

y así me aferro a nuestro Continente
en un abrazo Latinoamericano.

(Santa Cruz en: América Latina, 1971, p. 6)

La perspectiva de una América Latina unida evocaría aquí el discurso impetuoso desde el proceso de emancipación política que la propia trayectoria histórica del continente se encargó de atropellar, pero que, al mismo tiempo, señala y recupera a través de la poesía una inversión en lo diverso, apostando por la multiplicidad de las voces que lo construyeron.

Reanudando, por lo tanto, el hilo de esta historia y retomando la llegada de los portugueses a la Colonia de Sacramento en el extremo meridional de Brasil, Zila Bernd (1995, p. 9) señala que el navegador Manuel Duarte Quintão, en una carta a la autoridad metropolitana, realizó comentarios acerca de un presumible carácter de imprevisibilidad que distingue la formación cultural del continente, contraponiéndolo a la previsibilidad de su experiencia anterior, anclada en el Viejo Mundo. Tal observación, defendida por la autora a partir de pensamiento elaborado por Édouard Glissant respaldaría la hipótesis de que justamente sobre esa imprevisibilidad se asentarían las bases de las relaciones literarias y culturales observadas en las tres Américas y el Caribe. Para Édouard Glissant (1981, pp. 190-201), la poética del continente podría ser concebida en términos de una poética de lo diverso, característicamente heterogénea, múltiple e imprevisible, como parecen suscitar los propios versos de Nicomedes Santa Cruz transcritos anteriormente.

En Glissant, este Diverso se contrapone a la idea de lo Mismo, que está relacionada con la de una identidad cerrada en sí misma, que fluye a partir de un discurso homogeneizador y hegemónico, considerado como el único verdadero. El concepto de imprevisibilidad defendido por el escritor martiniqués se fundamenta precisamente en su observación de la realidad caribeña, lugar de amalgama y superposición de variadas informaciones culturales

en una realidad nueva que él denominó, en su obra *Poétique de la Relation* (1990), como criollización, donde las culturas que afirman su identidad como raíz única tenderían a estar combinadas, apoyándose en otras raíces. En la misma línea, el pensamiento del escritor cubano Roberto Fernández Retamar (1993, p. 300), para quien la idea acerca de lo que es el continente latinoamericano es un concepto en expansión, ya que América Latina, más allá de lo que en un principio se pretendió que significara, es decir, una forma sinónima de la "nuestra América" soñada por José Martí, incluye no solo a pueblos de relativa filiación latina, sino también a otros como los de las Antillas de lengua inglesa u holandesa y, naturalmente, los grandes enclaves indígenas.

En este sentido, podríamos afirmar que todas las variables que puedan provenir de experiencias como a las que nos hemos referido anteriormente y de otras que los tiempos futuros se encargarán de relatar parecen conducirnos, una vez más, hacia la posibilidad de comprender los fenómenos culturales y literarios del mundo contemporáneo como un extenso territorio de lo diverso e imprevisible, en el que la singularidad del ejemplo americano y caribeño se presenta cada vez más fértil y plural. Por otro lado, alrededor de 1978, Silviano Santiago ya defendía que la gran contribución del continente latinoamericano para la cultura de Occidente residía en la peculiaridad de poder minar sistemáticamente las nociones de unidad y de pureza, dado que:

estos dos conceptos pierden el sentido exacto de su significado, pierden su peso abrumador, su sentido de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra más y más eficaz. América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias al movimiento de desvío de la norma, activo y destructor, que transfigura los elementos formados e inmutables que los europeos exportaban al Nuevo Mundo. (Santiago, 1978, p. 18) (Traducción propia)

¹ Una ilustración de este acontecimiento lo compone el emblema estampado en la propia bandera nacional, que evoca el establecimiento del pueblo mexicano: equilibrada sobre un nopal (cactácea), surge la figura de un águila devorando una serpiente.

Asimilando la impureza fundadora como estrategia discursiva, resistiendo a la hegemonía emanada por los centros a través de la subversión a las reglas, superponiendo lo “mayor” y lo “menor” por el reciclaje y reutilización, para decirlo de nuevo con palabras de Édouard Glissant (1995), la experiencia cultural y literaria americana estaría promoviendo no solo una disolución sistemática de aquellos conceptos de unidad y pureza de los que nos hablaba Santiago. Además: estaría desestabilizando las fronteras entre lo que quedó establecido como forma canónica y lo que fuera confinado al margen o relegado al olvido, puesto que, según reiteraría el escritor mexicano Carlos Fuentes (1966), “vivimos en países donde todo está por decirse, pero también donde está por descubrirse cómo decir ese todo”.

Una de las vertientes de convergencia entre los escritos afrodescendientes producidas en las Américas durante el siglo XX fue la recurrencia a la oralidad y la conciencia identitaria como elementos estructuradores de los discursos poéticos y narrativos. Intervenciones de este orden nos hacen pensar en escritores latinoamericanos de ascendencia africana como el ya mencionado peruano Nicomedes Santa Cruz, el cubano Nicolás Guillén y el brasileño Solano Trindade. En los tres autores, esta relación entre oralidad y escritura parece beber de fuentes similares que van de la tradición oral de los pueblos amerindios y de los antiguos griots africanos a los recursos mnemónicos utilizados por los contadores y contadoras de historias y sus narrativas orales en representaciones, acompañadas por los dichos populares, chistes y adivinanzas, así como por la labor de los cantares rurales y urbanos originados en la tradición oral ibérica, arabizada. Aunque muy poco recordados en Brasil, Solano Trindade y Nicolás Guillén gozan de una cierta ventaja sobre Nicomedes Santa Cruz si comparamos las atenciones que se les dedica en nuestro medio. Contemporáneo a ambos, el poeta, cuentista, ensayista, musicólogo, compositor, cantante, in-

térprete y periodista Nicomedes Santa Cruz es uno de los nombres más relevantes de la cultura latinoamericana en su vertiente de la dimensión afro. Sin embargo, su obra específicamente literaria, con varios libros y trabajos publicados en poesía y en prosa, parecía no venir mereciendo la debida atención, incluso por parte de la crítica contemporánea del Perú. Fue, por lo menos, lo que señaló Martha Ojeda (2011) en el prólogo de uno de los libros del autor:

La crítica literaria actual, en el Perú, no ha reconocido cabalmente la obra del poeta, y los escasos estudios existentes, salvo excepcionales casos, se han limitado a destacar aspectos aislados de su quehacer artístico. Cabe resaltar sus grandes contribuciones a la literatura no sólo por la preservación, renovación y continuación de la décima sino también por la incorporación de una nueva voz que refleja la realidad pluricultural del Perú. Santa Cruz rescató la tradición decimista recopilando y fijando las décimas que circulaban oralmente. Además, desde mediados del siglo XX, fue el representante más importante de dicha tradición, como tal, escribió décimas y otros poemas en cantidades significativas; sin embargo, su aporte a la literatura nacional es poco conocido y poco estudiado. (...) En sus primeras décimas dio voz a la silenciada historia del negro desde su llegada al Perú y reivindicó su aporte a la formación de la cultura nacional. En su segundo y tercer poemarios, sobresalen los temas de preocupación nacionalista, de marcado tono comprometido (denuncia la marginalización del indio, condena el racismo, el imperialismo y la colonización africana), y finalmente se trasluce un sentimiento integracionista donde aboga por una sociedad pluricultural. (Ojeda, 2011)²

La pluriculturalidad latinoamericana en sus manifestaciones literarias y artísticas está

presente tanto en la ensayística y en la poesía de Nicomedes Santa Cruz, indisoluble de las contribuciones africanas, indígenas e hispanas a través de las representaciones, de la oralidad, del vínculo de la poesía con la música, la danza, la escenificación y el canto, punto de vista que encuentra paralelismo en otros estudios realizados sobre su poesía. En un ensayo titulado “La poética de Nicomedes Santa Cruz y su desafío al canon de la literatura hegemónica peruana” (2005), el crítico Carlos Orihuela defiende que la estrategia poética de Santa Cruz representaría un primer caso de acertado desafío al canon literario hegemónico peruano realizado en la perspectiva de la negritud. Su tesis buscó sustentación en tres hechos de la historia cultural reciente del país:

- a) El primero, por haber hecho posible la ampliación del alcance teórico del discurso indigenista hacia otras etnias que conforman el espectro social del Perú contemporáneo, en particular la presencia afroperuana;
- b) El segundo, por desacralizar los géneros de la literatura hegemónica nacional a través de la revisión y de la recreación de formas tradicionales de la poesía, con las que consolida una escritura autoral y al mismo tiempo enraizada en la tradición literaria afroperuana;
- c) El tercero, por el hecho de que la difusión masiva de su producción poética y artística, valiéndose tanto del formato impreso como de los recursos audiovisuales e incluso de la representación oral, además, haya posibilitado, de forma eficaz, una mayor conciencia sobre el componente cultural africano en el proceso nacional.

Lejos de representar una práctica poética “guetificante”, aislacionista, esta experiencia de Nicomedes Santa Cruz, por el contrario, parece más apuntar hacia una profunda disposición “universalista” de la labor de la poesía:

Van trazando mi camino
nuestras criollas estampas
como le inspiran sus pampas
al payador argentino.
Como cantara el beduino
a su famoso laúd,
como coplero andaluz
o trovador italiano,
yo canto como peruano
con décimas del Perú.

(Santa Cruz en: Décima n. 9)

Sus vinculaciones culturales y estéticas, así como sus convicciones de orden político-ideológico lo acercarían tanto al poeta y militante Nicolás Guillén como al multiartista, estudioso de las tradiciones populares afrobrasileñas y activista político Solano Trindade. Guillén, que vendría a firmar el prólogo de uno de los libros del poeta peruano editado en Cuba, tendría también sus propios poemas estudiados y comentados por Santa Cruz. Al centrarnos, entonces, en el caso de Trindade y Guillén, es conocido el estudio que Zilá Bernd (1997) desarrolló en torno a la obra de estos dos poetas, buscando establecer una relación que alinearía, en gran medida, la escritura producida por ambos. Estos vínculos (“desconocidos”, como se publicó en el título de su ensayo, u “oscurecidos”, como preferiríamos denominarlos aquí), se apoyarían básicamente en tres vertientes que se conectan y se autorrelacionan continuamente:

- a) La primera, política, de filiación marxista, que los conduciría a un concepto integrado de América, al compromiso y, consecuentemente, a la militancia;
- b) La segunda, identitaria, que se preocuparía por cuestiones afines a la realidad etnocultural de ambos autores, tales como mestizaje, sincretismo, hibridación, identidad solidaria, proceso esclavista y presencia africana en las Américas;
- c) La tercera, del ideal literario, que se fundamentaría en la búsqueda de una expresión americana que conciliase los elementos de la cultura negra y de la blanca.

² OJEDA, M. (2011). Nicomedes Santacruz, poeta peruano – Prólogo a Canto Negro. Recuperado de: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Ciberayllu.html>

De la obra de los tres autores se producirían algunos diálogos intertextuales, como el que recogemos a continuación a partir del poema de Solano Trindade:

Nicolás
Nicolás Guillén
Mi hermano de Cuba
Nicolás Guillén

¿Dónde está la burguesía
llena de miedo sin calma
burguesía bien nutrida
Nicolás Guillén
Com miedo de algo nuevo

(Solano Trindade, *Nicolás Guillén*)
(Traducción propia)

que se solaparían con el discurso poético de varios otros autores, a ejemplo del estadounidense Langston Hughes o del santotomense Tomaz Medeiros.

Haciendo uso del “socopé”, manifestación poética oral característica de Santo Tomé y Príncipe, que alía, en su desarrollo, la expresión dramática, el canto, la danza y la música, el poeta Tomaz Medeiros (2003, p. 277-278) trata de establecer un diálogo intertextual con Guillén, como a su manera hizo Trindade desde Brasil y Santa Cruz desde Perú, pero ahora tomando como punto de partida el África de habla portuguesa:

¿Conoces tú
Nicolás Guillén
la isla del nombresanto?

¿No? ¿Tú no la conoces? (...)

¿Tú no conoces la isla mestiza,
de los hijos sin padres
que las negras de la isla
pasean en la calle?
¿Tú no conoces la isla-riqueza
donde la miseria camina
en los pasos de la gente?

Bembom, Nicolás Guillén
Nicolas Guillén, bembom.

(Tomaz Medeiros en: *Um socopé para Nicolás Guillén*) (Traducción propia)

La colocación de Tomaz Medeiros podría suscitar comentarios de diferente orden. Sin embargo, daremos prioridad a solo dos perspectivas: el significado muy evocador del texto, que se aproxima al fragmento de la poesía Solano Trindade recogida anteriormente, y el uso del neologismo bembom, aglutinando el adverbio y adjetivo portugués en una tercera forma, intensificadora de la calidad funcional de las dos palabras aisladas. Este efecto se hace aún más interesante, por el paralelismo con otro adjetivo, bembom, versión portuguesa realizada por Medeiros de la forma española bembón. Conviene recordar que esta expresión designa peyorativamente a la persona que posee labios prominentes, o sea, el equivalente al adjetivo “beicudo”, en una clara referencia a las características anatómicas de los pueblos negros y sus mestizos en oposición a la estética grecolatina impuesta como ideal de belleza por los colonizadores europeos.

Esta ruptura de patrones, dicho sea de paso, ya fue utilizada por otros autores como por el propio Nicomedes Santa Cruz y sus rubias bembonas. La resemantización del término en el contexto poético en portugués parece funcionar no solo como una alusión al propio Guillén, que reclasifica a lo largo de su ejercicio poético, sino también para establecer una especie de pacto a través del cual transita, de forma cómplice, por un reconocimiento y celebración poética del origen, de la pertenencia y de la semejanza en la diferencia.

¡Oh! Ven a ver mi isla,
ven acá ver desde arriba
nuestra Sierra Maestra.
Ven a verla con toda tus ganas
En la cueva de la mano llena. (...)

¿Conoces tú
La isla del Golfo?
Bembom, bembom, Nicolás, bembom.
(Idem) (Traducción propia)

Cabe señalar que, en estas dos últimas líneas, terminando el texto poético, Tomaz Medeiros sustituye la forma aportuguesada anterior *bembom*, apoyándose en el peyorativo bembón español, por el neologismo *bembom* igualmente sonoro, musical, pero reiterando afirmativamente, por la repetición intencional (y tan característica de la poética africana) la dimensión de su carácter calificador. Al evocar al colega cubano en su poema, utilizando incluso del idioma español, Medeiros tanto lo invita como le provoca a (re) conocer su pequeño país natal situado en el Golfo de Guinea, el mismo que, durante siglos, sirvió como centro de tráfico de esclavos entre la costa atlántica de África hacia las Américas y el Caribe. Sobre las fértiles tierras santotomenses se desarrollaron, en grandes latifundios, ciclos de cultivo del café y del cacao, que coincidían en varios aspectos con el monocultivo de la caña de azúcar en Cuba y en Brasil.

Además, como otro elemento de semejanza con el país de Guillén, Santo Tomé y Príncipe está constituido por un conjunto de islas, reales y simbólicas, que configuraría un perfil cultural híbrido y diversificado. El socopé santotomense estaría expresado, además, en el poema de Tomaz Medeiros, como una sugerencia rítmica de realización y recepción de la lectura, aproximando la relación entre el texto escrito y la audición que de él se puede disfrutar en su verbalización. La realización de Tomaz Medeiros al fijar por la escritura su poema-socopé partiendo de una manifestación corriente de la oralidad, el socopé santotomense, lo aproxima de la forma por la cual Guillén habría concebido su propia *poesía-son*: recurriendo al fértil territorio sonoro sobre el cual se yergue la tradicional matriz cultural representada por el son cubano.

Aprovechando esta referencia a la tradición poético-musical y a la oralidad santotomenses, así como la coloquialidad explícita en el texto escrito, quisiéramos añadir que, a los vínculos relatados a través de la lectura entablada por Zilá Bernd y descritos en tres principales vertientes, podríamos sugerir otras dos importantes aproximaciones entre las obras de Solano Trindade y Nicolás Guillén:

a) La primera de ellas sería el establecimiento de un diálogo entre poesía y música, cargado, en los siguientes ejemplos, de aliteraciones y asonancias, además de referencias al lenguaje coloquial:

Allí viene el navío negrero Con carga de resistencia Allí viene el navío negrero Llenito de inteligencia	¿Negro bembón, negro bembón, negro bembón. Poqué te pone tan bravo cuando te disen negro bembón, si tiene la boca santa, negro bembón?
(Trindade en; <i>Cantares de mi pueblo</i>) (Traducción propia)	(Guillén, Negro bembón)

b) La segunda de las aproximaciones, complementada por la anterior, sería la que hace evidente la inclusión, en el texto escrito, de procedimientos característicos de otros códigos como los de la oralidad, valiéndose incluso de ortografía que transgrede la norma culta de la lengua y los códigos de la comunicación no verbal. Esta estrategia confiere al texto un carácter de arte performativo, aspecto evidente de la producción poética de ambos autores:

Tren sucio de Leopoldina corriendo corriendo parece decir que hay gente con hambre hay gente con hambre hay gente con hambre	¡Ay, negra, si tú supiera! Anoche te bí pasá y no quise que me biera. A é tú le hará como a mí, que en cuanto no tube plata te corrite de bachata sin acoddadte de mí.
Piiiiiii [...]	Sóngoro cosongo songo bé; sóngoro cosongo de mamey; sóngoro, la negra baila bien; sóngoro de uno, sóngoro de tré. [...]
Solo en las estaciones Cuando se va parando lentamente comienza a decir si hay gente con hambre da de comer si hay gente con hambre da de comer [...]	Pero el freno de aire todo autoritario manda al tren callar (Guillén, <i>Sóngoro cosongo</i>)

Psiuuuuuuuuuuuuu

(Trindade en: *Hay gente con hambre*) (Traducción propia)

Al realizar su versión de los poemas de Nicolás Guillén para una antología en portugués, Thiago de Mello (1986, p. 45) en nota al pie, aclara que *Sóngoro* y *cosongo* serían “voces africanas, onomatopáicas de ritmos inventados por el poeta”. Por otro lado, en un ensayo de Liliam Ramos da Silva (2003, p. 160), atendiendo al vocabulario consultado, según ella, en otro volumen de poemas traducidos, los términos se refieren a la condición de fone-mas negroides, vestigios de antiguos idiomas “traídos a las Américas por los esclavos negros, ritmos que aún ocurren en la lengua del pueblo antillano”. La autora destaca la particularidad de que, en el título del poema, “se incluye dos veces la palabra ‘son’, de gran importancia para la poética de Guillén, que tuvo muchos de sus poemas transformados en canciones”, lo que para nosotros puede sugerir un ejemplo práctico de retorno, o de retomar, a través de la *poesía-son* de Nicolás Guillén, del hacer poético, al origen mismo de la poesía africana, indisoluble de la música, de la oralidad y de la performance.

En los anteriores fragmentos de *Hay gente con hambre* (Trindade) y de *Sóngoro cosongo* (Guillén), es curioso notar la disposición performatizante del texto poético. Supuestamente escritos para ser leídos silenciosos e individualmente, se adentran en la sugestión del canto, de la música, de la escenificación y de la danza, reconduciendo la lectura para posibilidades que podrán desembocar en un proceso más allá de la recepción pasiva, haciéndola interactiva, envuelta en una más amplia y orgánica relación entre los sentidos, es decir, generando una situación que Paul Zumthor identificaría como acto performático.

Concordando parcialmente con Liliam Ramos da Silva (2003, p. 160), para quien Nicolás Guillén y Solano Trindade “incorporaron el vocabulario africano en sus poemas en una constante lucha contra el olvido”, podríamos argumentar que en ambos autores, así como ocurrió en Nicomedes Santa Cruz, estas relaciones parecen beber de las mismas fuentes: la

de la tradición oral de los pueblos precolombinos y de los antiguos *griots* africanos traída por los trabajadores esclavos a las Américas; de los contadores de historias y sus narrativas orales en situación performática, acompañadas por dichos populares, chistes, adivinanzas; de los cantares rurales y urbanos presentes tanto en Perú (décimas, yaravíes) como en Cuba (contrapunteos, guajiras) o en el Nordeste de Brasil (repentismo, *emboladas*); del romancero popular de tradición ibérica, es decir, arabizada; de los pregones callejeros, así como, según ya hemos señalado, del universo característico del lenguaje coloquial de la ciudad y del campo, añadiendo a las posibles lecturas del texto escrito otros elementos de la comunicación no verbal.

No podemos olvidar que fueron precisamente estas y otras experiencias poéticas semejantes que introdujeron en el seno de la cultura letrada, codo con codo, un espacio de resistencia para las manifestaciones denominadas populares o de tradición oral. Se anticiparon, por ejemplo, en sus giros de resistencia, la eclosión de la performativa poesía *dub* jamaicana. Incluso, la poética urbana *hip hopper*, tan presente hoy entre los raperos de Lima y de La Habana como entre los autoproclamados *rapentistas* del Recife de Solano. Detendiéndonos en ejemplos como los de Nicomedes Santa Cruz, Solano Trindade y Nicolás Guillén, o ampliando nuestras perspectivas críticas observando una escritura emergente que apunta, a través de las alteridades culturales y artísticas, otros modos de producción del discurso poético y ficcional, no solo en las Américas y el Caribe como también en África y en tantas otras realidades literarias contemporáneas, nos parece pertinente dirigir nuestra atención a este hacer literario que se configura actualmente, revelándonos un proceso desestabilizador del pensamiento dicotómico o, cuanto menos, poniendo en discusión la siguiente afirmación de Paul Zumthor (2000, p. 35): “habitados, como estamos, en los estudios literarios, a solo tratar del escrito, nos lleva a retirar, de la forma global de la obra performatizada,

el texto y centrarnos en él”, pensamiento en el que la palabra poética, sobrepasando los límites de la página impresa, acciona la voz y el propio cuerpo como soportes signícos para la celebración del texto.

Bibliografía

BERND, Z. (1997). *Poesia negra brasileira e seus vínculos com a poesia de Nicolás Guillén*. Recuperado de: <http://www.conex.com.br/user/zilab/#ponegra>

BERND, Z., DE GRANDIS, R. (1997) (Orgs). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra/Luzzatto/ABECAN.

FUENTES, C. (1996). *Situación del escritor en América Latina*. (Conversa con Emir Rodríguez Monegal). París: Mundo Nuevo n.1.

GLISSANT, E. (1995). *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

GLISSANT, E. (1990). *Poétique de la relation*. París: Gallimard.

GUILLÉN, N. (1990). *Summa poética*. Madrid: Catedra.

GUILLÉN, N. (1986) *Sóngoro cosongo e outros poemas*. Trad. Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion.

MEDEIROS, T. (2003). “Um socopé para Nicolas Guillén”. En: DÁSKALOS, M. A., BARBEITOS, A., APA, L. (Orgs). *Poesia africana de língua portuguesa* (Antología). Rio de Janeiro: Lacerda Editores.

OJEDA, M. (2011). *Nicomedes Santa Cruz, poeta peruano* – Prólogo a Canto Negro. Recuperado de: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Ciberayllu.html>.

ORIHUELA, C. (2005). *La poética de Nicomedes Santa Cruz y su desafío al canon de la literatura hegemónica peruana*. Recuperado de: <http://es.geocities.com/nicomedessantacruz/orihuela.htm>

SILVA, L. R. (2003). “Consciência negra e americanidade: o diálogo identitário de Nicolás Guillén e Solano Trindade”. En: BERND, Z. (Org). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, vol. 54, p. 150-165.

RETAMAR, R. F. (1993). “América Latina y el trasfondo de Occidente”. En: ZEA, L. *América Latina en sus ideas*. México - DF: Siglo XXI, 1993, p.300.

RODRÍGUEZ, J. C., SALVADOR, Á. (1994). *Introducción al Estudio de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Akal, 1994, 2a edición, p.14-18.

SANTA CRUZ, N. (1971). *Décimas y poesías*. Lima: Campodónico.

SANTIAGO, S. (1978). “O entre-lugar do discurso latino-americano”. En: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.

TRINDADE, S. (1961). *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Fulgor.

ZUMTHOR, P. (2000). *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ.

“Charla en el mercado”. Esbozos para una narrativa negrista en chincha

VÍCTOR SALAZAR YERÉN

Entre 1929 y 1931, el diario local *La Voz de Chincha*¹ –por aquel entonces el más influyente e importante de la provincia– publicó una serie de viñetas sabatinas a fin de comentar las novedades más pintorescas ocurridas durante la semana. La columna en mención, nunca firmada por autor alguno –de allí el enigma autoral hasta la fecha–, llevaba por título «Charla en el Mercado» y venía acompañada, a lo largo de sus múltiples apariciones (poco más de una veintena), de una inocente, pero elocuente xilografía que recreaba el fenotipo de los personajes y que, por la estética de sus trazos, dejaban entrever el trabajo del connotado artista chinchano Pablo Tasaico, colaborador, por aquellos días, de la mencionada firma editora.

En esta serie de “relatos”, nuestro misterioso columnista presentaba los fugaces intercambios de información que mantenían dos mujeres en un alto a sus quehaceres cotidianos. Las protagonistas, doña Margarita y «ña» Rosa, ambas de extracción humilde y originarias del mundo indígena y afroperuano, respectivamente, mostraban en fugaces apariciones, según la feliz recreación de su autor, los peculiares modos de hablar y de pensar de la chincha de inicios de siglo, y que a través de sus “triviales” conversaciones² encuentran una especial forma de integrarse a un mundo que por desventura las somete y embarga. Estas noticias, someras en su tratativa, servirán de vehículo perfecto para develar sus ilusiones, compartir sus aprendizajes y equiparar sus desazones en un escenario ideal y simbólico



como son los espacios públicos.

Estos diálogos –que no tendrían mayor relevancia si no representaran un primer intento de ficcionar al sujeto afroperuano en la provincia– son importantes, además, porque, sin proponérselo, el autor apertura un diálogo interétnico y una “nueva forma de narrar y oralizar” la cosmovisión de estos dos grupos humanos tan representativos y característicos de la región y la provincia.

En el presente artículo, mostraremos, grosso modo, los alcances de esta visión ficcional sobre el sujeto afroperuano, sus dinámicas en el mundo aldeano de Chincha de inicios de siglo, su oralidad, y su aporte como primer esbozo hacia una construcción del sujeto literario afroperuano en la provincia.

¿E qué me cointas de noevo, pois, doña Rosa?

Los temas abordados en las “viñetas” son disímiles y dispersos, pero podemos aseverar que reflejan tres temáticas muy marcadas, las cuales podrían resumirse de la siguiente manera: en primer lugar, los hechos cotidianos y públicos que se suscitan en el cercado de Chincha y que justifican los diversos estados emocionales de los personajes (el alza de los precios, los peligrosos brotes infecciosos, la dejadez ante las viejas costumbres, el olvido hacia los santos y sus respectivas fiestas, la inseguridad ciudadana, etc.); en segundo lugar, los dramas personales que revelan el universo tirante de sus personajes y sus peculiares maneras de hacerles frente (el cansancio ante el trabajo, la discriminación racial, el aislamiento y la falta de oportunidades), pero también las aventuras que surgen de este acercamiento al mundo “oficial blanco” (los modales aprendidos, los roces amicales con los notables de la provincia, la admisión a ciertos lugares públicos, el flirteo, etc.); en tercer lugar, la política, que nunca toma más de tres líneas y se ve reducida a la crónica amena, a la anécdota fácil (el derrocamiento de Sánchez Cerro, el develamiento del monumento a Leguía, la postulación a la alcaldía del candidato tal o cual, entre otros), todo ello guiado por ese espíritu marginal y candoroso que seduce por su originalidad a lo largo de las conversaciones. De esa candoridad surgirá la palabra exaltada y el trato hosco, pero a su vez la situación pintoresca y la meditación fragmentaria.

Bueno e culantro, pero nó tanto

A fin de conseguir una narración inquietante, el autor de las viñetas supo dotar a sus personajes de una arraigada marginalidad y, sobre todo, de una personalidad perturbadora y, por demás, complementaria. Con retazos de ironía, desenfado y locuacidad, hilvanó el carácter libertario de doña Rosa. La contraparte,

compuesta con altas dosis de candor, sumisión e inquietud, tuvo como resultado a la «serranita» doña Margarita, la sufrida vecina de la comuna chinchana.

Si bien ambos personajes funcionan muy bien en conjunto, resulta descolante, por lo peculiar de su discurso y las formas expresivas de las que se vale, el personaje de doña Rosita, cuyo atractivo radica, además de la oralidad tan particular y el firme desenfado de su experiencia vital, proveniente, según su propia versión, de su “amitá con lo branco”, del vigor que mantiene a lo largo de sus intervenciones. Es en ella en quien nos detendremos en las siguientes líneas a fin de esbozar un acercamiento a esta imagen construida con una serie de tipos y estereotipos ceñidos durante años al poblador afroperuano.

Qué siará, pué, hija, er detino y nada má³

Una manera de delinear la figura o la “construcción” de la figura de doña Rosa es a partir de sus inquietudes y pasiones. Porque, si bien es la rebelde agitadora, la “lisa” lenguaraz y vovinglera que sabe hacer gala de una presuntuosa indecencia que la lleva a ser, ante los ojos de Margarita y demás entusiastas caballeros, sujeto de admiración y deseo es, también, la damisela conservadora que aprende a sortear discretamente las más diversas formas de arribismo. Esta personalidad no es gratuita, es más bien el resultado de esa experiencia contradictoria que la lleva a ser diferente en cada situación, vigilante de su condición de madre, mujer y obrera.

Y es que existen muchas cosas que mortifican a doña Rosa, pero, por sobre todo, es una la que la subleva sobremanera: la forma asolapada de esclavitud a la que tanto se somete su amiga doña Margarita en el chisme. Ante ella sus reacciones son de evidente tensión:

Ay que tonta era tu; bueno e culantro, pero nó tanto; tu sonsa que te deja, pero yo no;

¹ El diario *La Voz de Chincha* nació el 13 de mayo de 1922 de la mano de su director, fundador y propietario Julio Bianchi. Tuvo una larga vida y, durante sus casi sesenta años, hasta 1982, pasaron por sus oficinas de redacción algunas de las más notables plumas del periodismo chinchano, a saber, Luis Gálvez Chipoco, Magdalena Barbeta Aguilar, Ernesto Velit Ruiz, Carola Bermúdez de Castro, Antonio Roy Abril, Adolfo Peschiera González, entre otros.

² Uso el adjetivo trivial (del latín *trivialis*) en su acepción original, aquella que señala la conversación fugaz, al galope y sin mayor concierto entre viandantes en el encuentro de tres caminos.

³ Hemos visto por conveniente respetar la ortografía de las conversaciones en casos tan marcados como los pronombres, adverbios y demás monosílabos. Sin embargo, para una mejor fluidez lectural hemos modificado someramente la puntuación en los casos que así lo requieran.

cómo, si todo se van a vé la fieta poque me voy a quedá yo, y depué dicen que la negra son muy lisa, no e que son lisa, sino que a vece la patrona quiere abusá como si uno juera eclava, pero ya eso se acabó.

Por eso el reproche constante ante su falta de vehemencia y a esa incomprensible pasividad con que doña Margarita hace frente al patrón y a la vida:

Pero tu ere fatá, Margarita, cada vé quíay alguna fieta tu patrona se larga y tu te queda hecha una pava en la casa; tu no ere como yo, yo si que me cuadro a mi patrona cuando quiere que yo me quede.

Y es esta la escuela que intenta prodigarle, a través de sus más severas consejas, a su tan arraigada amiga:

–Yo no soy tan sonsa, yo voy de toda manera, si me da permiso voy con permiso y si no me da me largo no má y pobre della que me venga con su candidece po que yo diun tiro le conteto su cuatro lisura y le quito tuer modo de andá a la branca.

–Es que to eres moe caliente, doña Roseta, piro hae que rispitar on poco a so patrona. –Repeto guardan repeto, así que ella también tiene que repetame a mí y sino la mando a rodá bien lejo.

–Es que to eres on poco lesa, doña Rosa. –Lisa dicen po que uno no se deja ensillá, pero esa cotumbre tienen la branca que como una se deje hata gorpe le meten.

–Eso no poide ser, doña Roseta, to eres moe caliente, to eres como ona tocaya toya que yo conozco e que osa sos dos trenza larga e que también es moe caliente.

–E que no será sonsa, pué, no hay que dejase en eta vida.

Toda esta renuencia provoca un sinnúmero de desazones en doña Rosa. De allí sus reproches y alejamiento; de sus frustraciones, el nacimiento de su verborrea violenta:

Tu sueña con la cocina, caramba Margarita, contigo no se puede ni conversá bien que hay mimo ya tu te vá, si tu ere pior que eclava, anda nomás que ya ni te voy a dá la vó, porque tu ya me moleta.

Pero como muchos sujetos, contradictorios en sus maneras de entender el mundo, doña Rosita tiene más de un argumento a favor para admirar y acercarse al entorno de los blancos y sacarle partido. Más allá del argumento económico, por estar sujeta a la rueda laboral, doña Rosa valora el aprendizaje que de ellos recibe o percibe, y que pone en práctica en sus interrelaciones cotidianas, sean estas públicas o privadas:

–Como, y qué me fartra pué, Margarita, y yue tau en la ecuera y por eso yue aprendido y depué que yo tengo mucha amitá con lo branco y cuando ello tan conversando yo toy catiando no má lo que dicen pa aprendé y me fijo en toda su palabra e como hay uno que conversan bien faite y son muchacho ilustraio, yo no le pierdo nada y apena se van yo solita me toy ensayando.

Estos aprendizajes ensayados y puestos en práctica son compartidos siempre ante su vieja amiga, como aquella vez en la que le pidió, a la usanza de las gentes de “bien”, estando próxima su onomástico, un discurso que la celebre y honre. Aunque para ello tenga que experimentar más de un desplante, siempre está dispuesta a compartir lo aprendido:

–Pero en la comeda no, doña Rosa, mejor será despois.

–No seas bruta, Margarita, tu parece que nunca hubiera vito esa fieta que hacen lo branco, tu no vé que a la hora de la comida e que se dicen lo dicurso.

–Entoncis ¿coando va a cominzar el comeda?

–No, hombre, no sia loca, eso se habra cuando yá tan con la barriga llena, si no no e gracia.

De este roce social con los blancos es que doña Rosita siente que proviene ese “saber relacionarse” con las personas notables de la provincia. De ese aprendizaje deviene su “importancia” evidenciada en el saludo de los demás, en su forma de hablar “tan de periódico” y en las misteriosas consultas que le hacen sus patrones, a “expensas” de su condición:

–¡Cómo, y la amitá que tengo yo con lo branco será pecau! Ello me avisan y me consurtan que me parece y mucha otra cosa que yo sé, pero que no se puede habrá hata má tarde.

–Guarda allá, que yo no seré branca, pero como yo tengo mi amitade que todo me conocen y poreso e que siacuerdan de mí, y si yo juera asi como tu, que nadie te conoce y que nadie te dice nada, no mimportaba, pero cuando una e conocida y la etiman, tiene que pasá eso.

Y acaso por este acercamiento con el mundo oficial blanco de 1929, de evidente raigambre europea, es que doña Rosita se permite ciertas disquisiciones en desmedro de los cholos de la localidad.

–Cómo, así que si a ti te meten la mano así mimo tu te deja no má, nues que tá ocioso pa dejase y tuavía de cholo, si juera de branco como que pasa, pero de cholo que siempre tan apetando a vino.

De allí su orgullo por ser musa de muchos ilustres de la comuna, incluso poetas que la endulzan con preclaros versos al ver sus contoneos por las adoquinadas callejas de la provincia. Pero, muy a su pesar, doña Rosita disimula su coquetería con cierto conservadurismo propio de quien no cree estar a la altura dada su condición social, o bien por respeto a su hija de siete años, “Branca Nieve”, o bien por su incredulidad ante los blancos ya que, según su parecer, “toditito son igualito, son muy mentiroso y te hacen creé un montón de cosa y depué ni má”. Por

eso, se le escucha decir cosas que la sacuden de cierta responsabilidad ante el *affaire*.

–La conquista la habrá hecho él, pero yo no, como tu cree que yo voy a tá enamorando a lo señore, verdad que el siempre me ha gu-tau, pero yo nunca le dije nada y el mimito jue que vino a bucame.

Pero a pesar de ser la Chinchita de 1929 un pueblo apacible, bucólico y aldeano, no dejan de presentarse los lamentables casos de hostigamiento que por su condición de afrodescendiente tiene que soportar. Doña Rosita, habituada a los piropos y halagos de los lugareños notables, tiene que aprender a lidiar y convivir con todo tipo de insinuaciones que nacen del mundo que tanto admira y comparte:

–Pa su diablo, Margarita, tu si que tiene suerte pa tu gallo, siempre te tocan de eso que habran con palabra de periódico, cómo yo no me encuentro uno de eso, a mí me tocan de eso chabacano que me tratan de negra y tuavía lotro día un mocito de eso sinvergüenza me dice y qué «negra, raza de cochino, cuero de lobo», tu ha vito su lisura, no quiero ni acordarme de su vicio.

O cuando recuerda la vez que la despidieron con un “adió, pué, negrita, ya son la seí de la tarde, anda a dormí al pino”. Y amargamente tuvo que recordarle a su amiga: «Como que si yo juera gallinazo». Esa ambivalencia alimenta su desprecio e incredulidad ante los blancos.

–Por Dio que si yo hubiera sido hombre, iba a gorpiá má branco que sentimientto, po que yo no lo puedo vé po liso, eso muchacho que andan poray, son contra la lechuza, y hay vece que me dan gana de zampale su gorpe.

Y así podríamos citar una serie de situaciones más que terminarían adjetivando sobremanera al personaje de doña Rosa. Sin embargo, para fines de este somero recuento, basta y

sobra lo mencionado. El espíritu que anima a este personaje se ve fortalecido no solo por su hartazgo ante lo que considera obsceno, sino por sus deseos de mejoría en una sociedad que la confina y posterga.

La obra de este misterioso columnista, lo dijimos al inicio, descuella por la hilaridad que les impregna a sus personajes, por la frescura de sus diálogos, por la destreza con que recrea la oralidad de ambas idiosincrasias chinchanas y por las personalidades tan bien dibujadas en esa candorosa Chíncha de inicios de siglo. Aun cuando no sean propiamente literatura, en el

sentido más alto de la palabra, pudo vislumbrar un derrotero que permita tener los alcances que en su época no tuvieron, sea porque fue ajena a la intención del autor o porque no se llegó a intuir el enorme desarrollo técnico que alcanzarían los entornos dialogales. A fin de cuentas, la literatura es un proceso que se va construyendo y encausando con el correr de los años. La Voz de Chíncha, con este aporte, se constituye en nuestro "primer momento importante" por tratar de entender y oralizar el mundo de los pobladores andinos y afroperuanos en las cálidas tierras de Chíncha.



Curiosa publicidad chinchana de 1931, la cual revela el estereotipo que posteriormente quedará impregnado en el imaginario social peruano. En *La Voz de Chíncha*, septiembre de 1931.

Charla en el mercado

(MUESTRA)

- Ola, doña Roseta, ¿que es de to hermosa veda?
- Hay vamo pasándola, Margarita, de cuarquié manera no má.
- E que me cointas de noivo pois, doña Rosa.
- Yo que te guá contá si tu sabe que nuay nada que varga la pena contá.
- Deveras que ase hae onos deas que ne los pereodecos, que todo saben e que también saben on montón de menteras decen nada boino ne que valga la pina.
- Eso e poque la noticia tan un poco ecasa, sobre todo en eta época de pobreza la cosa tá quiarde.
- Ase debe de si, pois, ¿nó?
- Hombre, me orvidaba de decite que hace dó o tré día, que en la casa mi patrona taban conversando sobre un dotó que dice que tá haciendo una revolución, poque e medio brujo y que un montón de enfermo que han ido a su casa apena le mete un fierro en su narí ya lo sana de gorpe.
- ¿E será cierto eso, doña Rosa?
- Así dicen, que mucho que no pueden andá y que le duele su pié, en cuanto le pone er asunto ese ya no le duele nada.
- ¿E aqué también harán esas cosas, doña Roseta?
- Yo no sé, pero yo creo que ya tan probando y tá resurtando.
- Porque yo quesiera er para que me ponga ese asunto.
- ¿Cómo, tu qué tiene?
- Me doile mucho me pié e no poedo camenar como camenaba antis.
- ¿Y de qué será eso, Margarita?
- Es que los zapatos me quedan ajostados e me han sacado on cayo.
- Tu ere bien animá, Margara, y tu cree que eso que yo te toy contando ¿e pa curá ese adefesio?... Eso e una cosa sería.
- Entonces explecate pois bien claro, yo no sabea pois, doña Roseta, e no te calientes por eso.
- Pero e claro que me dá cólera tu brutalidá, Margarita, ¿hata cuando tu será tan inorante?
- Oye, doña Roseta, to qui eres on poco más entelegente que yo, deme ¿qué cosa será eso de que decen que algunas personas tienen so sangre azol, cuando yo siempre he vesto que il sangre es coloradeta?
- Eso de sangré azú son cuento, poque toda la sangre e colorada, y cuando dicen de sangre azú e poque quieren decí y que son persona notabre y de nobreza, pero po aquí nuay eso de sangre azú.
- Se hae, doña Roseta, se lotro dea un señor decea ase: «Por mes venas corre il sangre azol, il sangre del Vesobeo», e yo tampoco sé que será eso del Vesobeo.
- Eso debe de sé argo de beso o así po el etilo.
- Yo no sé que será, yo algonas veces escocho onas palabras que no comprindo e por eso me espero para prigontarte porque to sabes to poqueto más.
- Como y qué me fartra pué, Margarita, y yue tau en la ecuera y por eso yue aprendido y depué que yo tengo mucha amitá con lo branco y cuando ello tan conversando yo toy catiando no má lo que dicen pa aprendé y me fijo en toda su palabra e como hay uno que conversan bien faite y son muchacho ilustraio, yo no le pierdo nada y apena se van yo solita me toy ensayando.
- Yo también voe hacer ase mesmeto para aprindir on poco más de lo qui sé.
- Gueno, pue, Margara, ya e hora de levantá ancla, poque e un poco tarde, así e que sarudo por allá.
- Mochas gracias, doña Roseta, del mesmo manira.
- Adió, pué, serranita.
- Adeos, pois, doña Roseta.

En *La Voz de Chíncha*, Sábado 21 de septiembre de 1929

–Ola, ola serranita, ¿como tá?
 –Rigolar pal tiempo, doña Roseta, e ¿to como estás?
 –Así no má vamo pasándola y ¿supongo que tú tará preparando pa í mañana a la procesión der Señó der Borriquito?
 –Vamos a vir se me patrona me da permeso, poes, doña Roseta.
 –Pa su diablo, tú si que ere contra er truque. ¿Así e que si no te da permiso tú no va pa ninguna parte?
 –¿E que se hace, poes, doña Roseta?
 –Yo no soy tan sonsa, yo voy de toda manera, si me da permiso voy con permiso y si no me da me largo no má y pobre della que me venga con su candidece po que yo diun tiro le conteto su cuatro lisura y le quito tuer modo de andá a la branca.
 –Es que to eres moe caliente, doña Roseta, piro hae que rispitar on poco a so patrona.
 –Repeto guardan repeto, así que ella tamién tiene que repetame a mí y sino la mando a rodá bien lejo.
 –Es que to eres on poco lesa, doña Rosa.
 –Lisa dicen po que uno no se deja ensillá, pero esa cotumbre tienen la branca que como una se deje hata gorpe le meten.
 –Eso no poide ser, doña Roseta, to eres moe caliente, to eres como ona tocaya toya que yo conozco e que osa sos dos trensa larga e que tamién es moe caliente.
 –E que no será sonsa, pué, no hay que dejase en eta vida.
 –¿E to erás tamién el viernes santo al sermón de tris horas?
 –Y que me farta, yo tengo que í a toda parte.
 –Oye, doña Rosa, ¿me decen que este año la proceseón solamiente va a dar voilta en la plaza?
 –Quien dijo eso, tu dira que aquí lo cholo se van a dejá, ¿no?
 –E se el padreceto manda ¿que sea hacé?
 –Que cuanta, cuando lo cholo se caliente nuentran en bili y sacan su proceseón, y si mucho apura se quedan con ella en la calle, ¿y quien e que vá a í a apuralo?
 –En fe, yo he oedo decer no más, pero no sé la virdá como será ese asonto.
 –Güeno, pué, hata mañana que no encontramos en la proceseón, y cuidau no má que tu deje de í.
 –Poide sir que e yo vaya, doña Roseta, pero no ti aseguro.
 –Adió, pué, y que te vaya bien.

En *La Voz de Chincha*, sábado 28 de marzo de 1931

–Arza pué, serranita, ¿cómo tú tá?
 –Ola, doña Roseta, ¿que me cointan poes de la coestión de poléteca?
 –¿Como tu no sabe ya todo lo quia pasau y que a don Sánchez Cerro lo tumbaron, y que depué vino otro y que también lo tumbaron y que ahora hay uno nuevo?
 –Hacé mesmo me han contado, doña Roseta, e ¿por que será eso?
 –Po que va a sé, pué, hija, e que ahora todo quieren sé presidente.
 –¿E to no quesieras ser presedenta también, doña Rosa?
 –So cará, onde e que yo entiendo de esa cosa, pa eso hay que sé hombre.
 –Oye, doña Roseta, ¿e por acá no habrá presedente también?
 –Tu cada día ta má mula, Magarita, como e que va a vé presidente puaquí hombre, no habre brutalidad de que má bien me da cólera, tu parece que nunca habrara con gente itruída como yó.
 –Yo te prigonto no más, poes, doña Roseta, e como a me me decean que eba a ser presedente on gordo que veve en la plaza.
 –¿Quién e ese, tu ta loca nó?
 –Boino, poes, mijor cambeamos de conversación por qui to ti calientas hae mesmo, doña Roseta.
 –Pero claro pué, si me dá rabia, por Dio que a ti ta güeno pa gorpiarte y depué pegate tu baño así mimo como hizo lotro día un señó con su mujé.
 –E se me dá ona pulmonea, doña Roseta, ¿Quién es que me la va a corar?
 –Quien va a sé, pué, hija, er médico y tu te vá ar Hopitá y hay te curan.
 –Pero to no sabes que ahora pa intrar al Hospetal se neceseta on montón de cosas e certefcados e recomendaciones e despoés de todo eso, ¿todavea hae que pagar?
 –So cará, yo no sabía, entonce ya ese no e hopitá.
 –Hacé me han decho te dego, pero yo no sé la virdá de las cosa.
 –Por Dió que por puro guto voy averiguá, poque onde e que sia vito eso, si una buca que entrá ar hopitá, e po que no tiene pa curase en su casa, poque ¿quien e que teniendo su centavito va a queré ta ahí?
 –Eso mesmo que to deces eso mesmo dego yo.
 –Deja no má que yo le guá preguntá a mi cumpa que ér sabe bien esa cosa.
 –¿E quien es to compa?
 –Tu no averigüe eso, y anda a tu cocina que ya e tarde.
 –Boino, poes, doña Roseta, salodos por la casa e felecedades.
 –Adió pué.

En *La Voz de Chincha*, sábado 7 de marzo de 1931

La poética garveísta en el Negro World

FRANKLIN SATURNO CABEZUDO

Las primeras décadas del siglo pasado, seguramente, registraron el punto más elevado de la lucha del pueblo negro en América. Después de cuatro largos siglos de aflicciones causadas por la esclavitud -el negocio más vergonzoso que la historia de la humanidad ha conocido-, millones de hombres de tez oscura y fieles creyentes de la autonomía se sublevaron liderados por Marcus Garvey.

La organización que estableció Garvey fue nombrada como la Asociación Universal para la Mejora del Negro (UNIA). Tenía como objetivo la unión de todo el pueblo negro alrededor del mundo y la construcción de un gobierno propio que defendiera a los africanos y sus descendientes contra opresión colonialista de las potencias mundiales.

Los miembros de la UNIA crearon un autogobierno donde eran dueños de lavanderías, escuelas, bodegas, iglesias, barcos, universidades, periódicos y revistas. La filosofía de la organización buscaba con urgente preocupación el levantamiento de la "raza negra". El discurso llevó el título de "La raza primero", e impregnó en toda obra o producción una mirada de dignidad y orgullo de su ser.

En 1918, los descendientes de africanos en América habían creado uno de los movimientos más poderosos que los anales de la historia han registrado a favor de los oprimidos. El mensaje de liberación que pregonaba la UNIA tuvo en el periódico su principal medio masivo de comunicación. Esta publicación, que inicialmente apareció en Nueva York, llevó el título de *Negro World* y tuvo como editor a Marcus Garvey. En el interior de sus páginas se podían leer editoriales donde se denunciaban las iniquidades sufridas por los negros en el mundo. También, se publicaban artículos donde se reconocía el importante papel de la mujer negra en la

reconstrucción de la identidad y liberación africana.

El *Negro World* llegó a imprimir un tiraje de 200 mil ejemplares y se convirtió en el principal periódico durante el renacimiento de Harlem. En 1921, se fue el primer periódico en llevar a cabo concursos literarios para la Comunidad Negra en los Estados Unidos. Además, se leyó en América, Europa y África. Cuentan los historiadores que, en las luchas independentistas africanas del siglo pasado, los grupos nacionalistas se reunían para leer el *Negro World*; incluso, cuando esto era prohibido por las potencias coloniales que sometían a los países africanos.

Una de las secciones que causó más agitación entre los lectores fue "Poesía". Este apartado ayudó a visibilizar a los nuevos poetas negros quienes, a causa de su estilo y discurso, eran excluidos de la literatura oficial norteamericana. Los vates del Negro World tenían una estética propia y una magnífica sensibilidad artística que lograron inspirar a miles de almas.

John Edward Bruce fue uno de los escritores que trabajó arduamente en el periódico. Era un amante de la historia africana y defensor del panafricanismo. Tenía alrededor de 60 años cuando colaboró con sus poemas. Aunque nació en condición de esclavo, su amor por el conocimiento lo llevó a convertirse en un personaje importante y recordado dentro del movimiento.

Otra figura importante, que también trabajó en el periódico, fue Zora Neale Hurston, escritora prolífica reconocida como una de las principales figuras del renacimiento de Harlem junto con Langston Hughes. Sus poemas fueron publicados continuamente en el *Negro World*. Décadas después, inmortalizaría su nombre dentro de la literatura norteamericana con su obra *Sus ojos mira-*

ban a Dios (Their eyes were watching God).

Durante la aparición del *Negro World*, varios escritores negros lograron ver sus trabajos publicados y muchos alcanzaron reconocimiento dentro de sus comunidades. En este caso, es importante reconocer el rol de los medios de comunicación cuando se trata de crear espacios de expresión y corrientes ideológicas. El poder de estos no se debe subestimar ni tampoco se debe manipular.

Una vez, al referirse sobre el papel de la prensa, Marcus Garvey indicó que su función principal es el servicio público sin ningún tipo de prejuicio. Estamos seguros de que el *Negro World* cumplió fielmente la interpretación de su editor.

África

John Edward Bruce

Una tierra de misterio, y famosa
por refugiar al hijo de Dios;
rica en tradición, y su nombre,
es mencionado en Su Santa palabra,
Llamada Egipto, Etiopía, Amón, pero-
"África" para ti se ha oído frecuentemente.

Fin del Viaje

Zora Neale Hurston

¡Ah! déjame descansar, cuando lo haya hecho,
Debajo de un caliente y excitante sol,
Debajo de una flor adornada con tierra
Que muestra la cara sonriente de Dios.

En tierra amable ese consuelo dio,
Un diván amable donde sueña el valiente,
Donde un deseo llorando apresura una pena,
Donde el vacilante va al líder cubierto de oro.

La dulce primavera traerá el rastro de un velo nupcial,
Nefasta escarcha perderá su aullar y gemir,
Y las flores de verano adornan mi pecho
Y la luz solar me cubrirá de oro desde el oeste.

Pero me levantaré con la verde primavera,
Y hablaré cuando las canciones de los pájaros canten,
Y la risueña ola en las corrientes,
Revolotea y parpadea en el rayo.

¡Ah! déjame descansar, cuando lo haya hecho.
Cuando mi curso terrenal haya recorrido,
Y no me despierte para remordimiento o culpa,
Ni mezcle mi polvo con la flor de la fama.

María Firmina dos Reis y su cuento *La esclava*: fortaleciendo una literatura abolicionista¹

RAFAEL BALSEIRO ZIN

La publicación de La Esclava, obra que representa el auge de la madurez intelectual de María Firmina dos Reis, ocurrió en 1887, pocos meses antes de la promulgación de la Ley Aurea. Diferente del contexto social del cual la autora hacía parte cuando escribió su novela Úrsula, de 1859, a esta altura de los acontecimientos los vientos soplaban en la dirección favorable a favor de la libertad de los africanos y afrodescendientes esclavizados, lo que va impactar el rumbo de su literatura. Publicado en el tercer número de la Revista Maraense, en São Luís, el texto denuncia las injusticias del sistema esclavista brasileño y llama la atención para las condiciones deshumanas a las que los cautivos eran sometidos al mismo tiempo que muestra el lugar oscuro que tenían las mujeres en aquel contexto político y cultural de final de siglo. Considerando esta realidad, la siguiente reflexión tiene como objetivo analizar las ideas de la autora expresadas en su cuento La Esclava.

Introducción

Nacida el 11 de marzo de 1822, en la isla de São Luís, capital de la provincia de Maranhão, María Firmina dos Reis fue inscrita en su acta de nacimiento como hija de João Pedro Esteves y Leonor Felipe dos Reis. De piel negra y bastarda, vivió en condiciones de exclusión racial y social notables. A sus cinco años, se mudó para la villa de San José de Guimarães que pertenecía al viejo municipio de Viamão, ubicado en el continente y separado de la capital por la bahía de San Marcos (Lobo, 2006, p. 193; Duarte, 2009, p. 263). Allí, ella creció junto a su abuela, su madre y sus dos únicas amigas, su prima Balduina y su hermana Amalia Augusta dos Reis. Alejada del cotidiano político de la capital del Imperio, la acogida que tuvo en la casa de su tía materna, de mejor posición económica, fue fundamental para su formación inicial (Mott, 1988), así como el apoyo que tuvo de un primo, de parte de madre, el periodista, escritor y estudioso de la gramática Francisco Sotero dos Reis “a quien le debe toda su cultura, como describe en sus poemas” (Lobo, 1993, p. 224). Durante

su adultez, en 1847, a sus veintidós años, Firmina fue aprobada en la prueba pública para el *Puesto de Instrucción Primaria* en Guimarães, que ahora tenía la condición de municipio. De esta manera, se convirtió en la primera profesora efectiva en formar parte de la plana docente del magisterio maraense, función que ejercería hasta inicios de 1881, año en que se jubila y funda, a los cincuenta y cinco años, en la villa de Maçaricó, la primera escuela mixta y gratuita del estado, en esta ocasión dedicada a hijos de labradores y a los dueños de las tierras de la región. (Morais Filho, 1975). Y por ser una situación poco probable de acuerdo con las condiciones de esta época, es que se comprueba que ella era una mujer consciente de su papel transformador en la sociedad de aquellos tiempos.

Desde el aspecto de su producción intelectual, María Firmina dos Reis no deja nada a desear. Su primera publicación fue, *Úrsula*, publicada en el año de 1859 en la ciudad de São Luís por la editora Tipografía do Progresso. Con el seudónimo “Una Maraense...”, la autora aborda la cuestión de la esclavitud

desde la comprensión de los negros, aspecto que influenciaría otros de sus trabajos (Duarte, 2005). Es importante observar que en una época en que las mujeres estaban expuestas a inúmeras limitaciones y prejuicios, falta de nombre, y a todo eso se junta la falta de reconocimiento de su autoría “totalmente novedoso por su importancia con el tema de la esclavitud en el contexto del patriarcado brasileño” (Duarte, 2009, p. 265).

El año siguiente a la publicación de su primera novela, Firmina comienza a colaborar en periódicos locales con textos poéticos difundiendo en *A Imprensa* su primer poema, utilizando aún su identidad protegida con las iniciales M.F.R. En 1861, participa de la antología poética *Parnaso Maranhense*, y el periódico *Jardim das Maranhenses* (El Jardín de los Maranhenses), realiza la publicación de su segundo trabajo, el cuento *Gupeva* con temática indígena, que sería publicado en folletos, práctica común a la época. (Hallewell, 1985). Por causa de la buena aceptación de la obra por el público, en 1863, el periódico *Porto Livre* republicó *Gupeva*. En 1865, la autora ofrece a su público, en varios momentos, el lanzamiento de nuevos poemas y, una vez más, *Gupeva* es reimpresso esta vez por el periódico *Eco da Juventude* (Eco de la Juventud), con algunas modificaciones en su estilo, pero sin cambiar su contenido.

Sus publicaciones llaman la atención de los lectores y tienen repercusión en el ámbito intelectual, lo que nos lleva a creer que la escritora ya era reconocida, admirada y respetada por sus textos y por la valentía de pensar y hacer cosas diferentes en un contexto nada común para una mujer negra, sin recursos y que vivía alejada de la Corte: la publicación de un romance en forma de libro, tres publicaciones

de uno de sus textos en periódicos diferentes, además de la publicación de varias de sus obras, en un corto período de tiempo y en diversos medios.

Rompiendo las barreras del patriarcado y expresando sabiduría y determinación, María Firmina dos Reis continuó con su producción literaria fértil. Trajo a la luz, en 1871, los poemas *Cantos à beira-mar* (Canciones a la Orilla del Mar), publicados por la editora Tipografía do País, también en São Luís. Años después, en 1887, una época en que la esclavitud sobrepasaba los límites de ser un “mal que la sociedad necesitaba” para un “problema que requiere de solución urgente” (Chalhoub, 2012), en el auge del abolicionismo y la era republicana, la escritora lanza la *Revista Maraense* número 3, junto a nuevos poemas y el cuento *La Esclava*. Cabe destacar que este texto es más un acto intelectual de concientización social de Firmina contra el estigma de los negros en Brasil, que una manifestación contra la servidumbre misma con su notoria vena política entre líneas. Para completar su trayectoria, además de su gran contribución a la prensa maraense con ficciones, crónicas y hasta crucigramas y adivinanzas², la autora fue también folclorista³. Reunió y preservó textos de literatura oral. Como compositora, fue responsable por la elaboración de la letra y música del *Hino da libertação dos escravos* (Himno de Libertad de los Esclavos) de 1888 (Morais Filho, 1975; Duarte, 2009), así como su colaboración para crear canciones de carácter folclórico para fiestas populares, como la pastoral y “bumba meu boi” (fiestas tradicionales brasileñas).

De forma breve, esta cronología demuestra que María Firmina dos Reis tuvo una importante participación como ciudadana e

¹ Las reflexiones aquí escritas hacen parte de mi tesis de Maestría en Ciencias Sociales titulada *María Firmina dos Reis: la trayectoria intelectual de una escritora afrodescendiente en el Brasil del siglo XIX* y que fue defendida, en setiembre de 2016, en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (Zin, 2016).

² De acuerdo con Zahidé Muzart (1999, p. 264), María Firmina dos Reis contribuyó constantemente con varios periódicos de literatura, además de los ya mencionados como *Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *Federalista* y otros, publicando sus adivinanzas y crucigramas, un pasatiempo bastante buscado por los lectores de estos periódicos.

³ Creada por Mario de Andrade en 1936, cuando era director del Departamento de Cultura de la ciudad de São Paulo, la *Sociedade de Etnografia y Folclore* fue una institución que, según su regulación, tenía el objetivo “realizar y difundir estudios etnográficos, antropológicos e folclóricos”, y tenía como miembros fundadores investigadores de las primeras promociones de científicos sociales de las escuelas universitarias paulistas. En 1938, Mario de Andrade juntó un grupo para clasificar las músicas tradicionales del Norte y Nordeste brasileño y creó la *Missão de Estudos Folclóricos*, cuyo objetivo está en su acta de fundación “conquistar y difundir a todo el país, la cultura brasileña” (Cavalcanti, 2004). Antes que Mario de Andrade, María Firmina ya tenía esa preocupación.

intelectual del Imperio, “durante sus noventa y cinco años de vida dedicados a leer, escribir y enseñar” (Duarte, 2009, p. 264). En Marañón, viviendo como una mujer negra y libre en medio de una estructura social, política y económica esclavista (Franco, 1969), fue considerada por sus colegas como un ejemplo de erudición. Su popularidad llegó a ser tan grande en Guimarães que actualmente en la ciudad “a una mujer inteligente e instruida se le llama María Firmina” (Mott, 1988, p. 62). Ocurre que los años pasaron y siguió ocupando un lugar reconocido en el medio cultural marañense del siglo XIX, abrazando el sueño, por medio del magisterio y la literatura, de contribuir con la construcción de un país más justo y sin opresión. Sin embargo, la escritora quedó olvidada por muchos años probablemente por motivo de un silenciamiento ideológico por parte de las élites que dominaban la vida intelectual brasileña. Falleció el 11 de noviembre de 1917, ciega, pobre y sin ningún reconocimiento, en la casa de una amiga que vivió como esclava y en la compañía de Leude Guimarães, uno de sus hijos de crianza. El resultado de esto es “una grande cortina de silencio que cubrió la autora por más de un siglo” (Duarte, 2009, p. 265).

De manera singular, los textos de María Firmina resurgen nuevamente. La novela *Úrsula*, versión original, fue “descubierta”, en 1962, en un hueco librero de la ciudad de Rio de Janeiro por el historiador y coleccionador de libros paraibano Horacio de Almeida (Muzart, 1999), quien, al analizar la identidad del seudónimo “Una Marañense...” en el *Diccionario de Estado de la Nación (Dicionário por Estados da Federação)*, de Otávio Torres y consultar otras fuentes, identificó finalmente el origen de la autora (Lobo, 1993, p. 224). Comprendiendo la importancia histórica y literaria de la obra, después de preparar en 1975, una edición fac-simile, de igual repro-

ducción de sus letras, diseños y composición de los textos, Almeida hizo la donación de su descubrimiento a Nunes Freire, gobernador de Marañón durante la época. Desde entonces, fueron publicadas más dos ediciones del libro, en los años de 1988, por la Editora *Presença* de Luiza Lobo con apoyo del Instituto Nacional del Libro, por motivo de los cien años de la abolición de la esclavitud. Y también publicó en 2004, gracias a un proyecto de reedición de obras literarias de las escritoras del siglo XIX, que dieron origen a la Editora Mujeres⁴³, creada por las investigadoras Zahidé Muzart, Susana Funck e Elvira Sponholz. Finalmente, en el año de 2009, la misma editora, junto a la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais, publicó una copia de *Úrsula* en conmemoración de los ciento cincuenta años de su primera edición, que está acompañada de un bello epílogo elaborado por Eduardo de Assis Duarte: *María Firmina dos Reis y los inicios de la ficción afro-brasileña*.

Sin embargo, en el prólogo de su edición de 1975, Horacio de Almeida señala la falta de datos sobre la escritora en los estudios dedicados a la producción literaria marañense. Tal vez porque la descubrieron tarde, Firmina fue olvidada por los estudiosos de la literatura brasileña. Silvio Romero (1943 [1888]), José Veríssimo (1981 [1916]), Ronald de Carvalho (1920), Nelson Werneck Sodré (1985 [1938]), Afrânio Coutinho (1986 [1959]), Antonio Candido (2000 [1959]) y Alfredo Bosi (1970), por ejemplo, la ignoraron por completo. Inclusive, el intelectual afrodescendiente Oswaldo de Camargo (1987), en su colección *O negro escrito* (La escritura negra), de gran importancia para recuperar a través del tiempo a los escritores afro-brasileños, no hace ninguna mención a ella⁴. Entre los ejemplares de la historiografía literaria nacional, muchos hicieron lo mismo, con excepción de Sacramento

Blake⁵ (1970 [1883-1902]), quien fue contemporáneo de la autora; Raimundo de Menezes (1978 [1969]) supo de la existencia de *Úrsula* luego de su renacimiento e incluyó unos párrafos sobre la escritora en la segunda edición de su *Diccionario de Literatura Brasileña*. Asimismo, Wilson Martins (2010 [1979]), en el tercer tomo de la monumental *Historia de la Inteligencia Brasileña*, menciona su nombre en apenas una línea.

Los otros documentos sobre María Firmina dos Reis fueron recuperados desde el año 1973 por el profesor, poeta y periodista marañense José Nascimento Morais Filho, que hizo una intensa búsqueda sobre los periódicos locales del siglo XIX y comienzos del XX, que estaban en los sótanos de la Biblioteca Pública Benedito Leite, en São Luís (Lobo, 1993, p. 225; Carvalho, 2006, pp. 62-63). José también entrevistó, entre otros personajes, a dos hijos de crianza de la escritora, Leude Guimarães y Nhazinha Goulart. Y es de José el primer bosquejo de una biografía de la marañense, titulada *María Firmina*, fragmentos de una vida, obra difícil de encontrar y que fue publicada en el año de 1975, mismo año en que fue lanzada la edición facsimile de Horácio de Almeida y el artículo A primeira romancista do Brasil (La primera novelista del Brasil) de Josué Montello, paisano de la autora, en el Noticiero de Brasil.

El libro de Morais Filho reúne adivinanzas, crucigramas y poemas difundidos por la prensa además de los cuentos *Gupeva* y *La Esclava*. No obstante, el descubrimiento de mayor importancia, inclusive como contribución para la historia de la literatura brasileira, es probablemente lo que se imagina el primer diario íntimo escrito por una mujer y publicado en Brasil: el *Álbum*, de María Firmina dos Reis (Lobo, 1993, p. 225). Junto a esto, el prólogo de

Charles Martin (1988) para la tercera edición de *Úrsula*; las reflexiones de Luiza Lobo (1993; 2006; y 2011) publicadas en libros y periódicos especializados, un estudio de autoría de Zahi-de Muzart (1999) sobre las escritoras brasileñas del siglo XIX. Las anotaciones de Eduardo de Assis Duarte (2009 y 2011) y de Norma Telles (1987, 1989, 1997 y 2012) sobre la novelista, así como algunos términos que pueden ser consultados en el diccionario o en enciclopedias de literatura sobre este tema (Sabino, 1996 [1899]; Schumacher y Vital Brazil, 2000 e 2007; e Lopes, 2007), completan los trabajos más importantes sobre la escritora marañense, que son evidencias de la escasez de la recepción crítica que ella tuvo hace más de un siglo.

Fortaleciendo una literatura abolicionista

La publicación de *La esclava*, obra que representa el auge de la madurez intelectual de María Firmina dos Reis, ocurrió en 1887, pocos meses después de la promulgación de la Ley Aurea. Diferente del contexto del cual ella era parte cuando escribió su novela *Úrsula*, a estas alturas de la situación, los vientos soplaban a favor de la libertad de los africanos y de los esclavos afrodescendientes, lo que influyó de forma importante en los caminos de la literatura⁶. Distribuida la tercera edición de la *Revisita Marañense*, en São Luís, el cuento denuncia injusticias del sistema de esclavitud brasileño y muestra las condiciones deshumanas en que las personas cautivas fueron colocadas. De la misma manera, destaca el lugar sombrío en que las mujeres de aquel contexto político-cultural de fin de siglo estaban. Analizadas desde el punto de vista que está en los trabajos de la escritora, las experiencias de narración de *La esclava* se alternan entre el sentimiento

⁴ En 2015, durante el curso *La escritura negra*, realizado por Oswaldo de Camargo en São Paulo y ofrecido por *Ciclo Continuo Editorial*, editora independiente dedicada a la difusión y valorización de las artes y literatura negra y de la periferia, cuestioné al escritor sobre las causas que lo llevaron a no incluir a María Firmina dos Reis en su colección. Él explicó que el único motivo de la ausencia fue la falta de conocimiento de la autora en la época en que el libro fue escrito, pero que si publicase una segunda edición de esta obra el consideraría este dato.

⁵ Motivado por D. Pedro II y Rui Barbosa, Sacramento Blake escribió su famoso *Diccionario bibliográfico brasileño*, que tiene siete tomos, la biografía de centenas de personajes de la época. Fue publicado en Rio de Janeiro por la Imprenta Nacional, entre 1883 y 1902, y años después por la Prensa Nacional, siendo reimpresso en 1970, por el Consejo Federal de Cultura.

⁶ Observemos que la publicación de *La esclava* ocurrió en el fin del Imperio, en medio de las dificultades que lo dividían, los que estaban a favor y contra del trabajo forzado. *Úrsula*, primera obra de la escritora, se publicó después de la Ley Eusebio de Queiros, de 1850, y llevaba en su narrativa preocupaciones de quien observaba de cerca los resultados negativos de esta prohibición. *La esclava*, sufrió los impactos directos de la justicia como la Ley del Vientre libre, de 1871 y la Ley de los Sexagenarios, de 1885. Es en medio de este contexto político de cambio que el último trabajo de María Firmina dos Reis aparece.

de compasión por los que eran oprimidos y la denuncia de las instituciones y autoridades que legitimaban la servidumbre. El centro de la historia era el drama de la esclava fugitiva Joana caracterizado en la historia por “una señora”, invención de Firmina, que luego debate las cuestiones políticas más marcadas del momento, en especial la abolición de la esclavitud.

La historia comienza “en un salón donde estaban reunidas muchas personas distinguidas y de la alta sociedad” (Reis, 2009, p. 241), que, después debatieron asuntos diversos, hasta llegar en el tema “elemento de la servidumbre”. La conversación era igual; las opiniones, sin embargo, diferentes. Fue así que comenzó la discusión.

–Me admira, dijo una señora, de sentimientos sinceros y abolicionistas; ¡me deja estupefacta como se puede sentir, expresar sentimientos esclavistas, en el presente siglo, siglo diecinueve! La moral religiosa y cívica se levantan y gritan alto aplastando la hidra que envenena la familia en su más sagrado santuario y la desmoraliza y humilla la nación entera.

Levante mis ojos al Gólgota⁸, observé la sociedad y pensé:

¿Para qué se dio en sacrificio, Dios hombre, que allí dejó su último respiro? ¡Ah! ¡Entonces no era verdad que su sangre era el precio para rescatar al hombre! ¿¡Era entonces una vil mentira que esa sangre compro la libertad!? Y después, observe la sociedad... ¡No ven el gallinazo que la destruye constantemente!... ¿No sienten la falta de moral que la debilita, el cáncer que la aniquila? (Reis, 2009, p.241-2)

La primera situación del texto cuenta con la participación de una señora, de “sentimientos sinceramente abolicionistas” y que realiza un discurso desfavorable a las dinámicas de cautiverio, direccionando su llamado moral,

cívico y religioso a las personas que estaban en el salón. En una época en que la Iglesia católica apoyaba la esclavitud, María Firmina dos Reis utilizó en su narrativa determinadas representaciones de la religión cristiana como argumento para que sus lectores comprendiesen y apoyasen sus ideas. Los valores de igualdad y fraternidad, bastante consagrados entre los seguidores del catolicismo, son utilizados por la autora para mostrar que la opresión vivida por los esclavos en Brasil representaba un gran conflicto entre teoría y prácticas religiosas. Por este motivo, y observando con precisión el “cáncer que la esclavitud era”, esta señora continúa su discurso llamando la atención de aquellas “personas distinguidas y de buen nivel” para los problemas causados por ese “gallinazo que aniquila la sociedad”:

De cualquier forma, que veamos la esclavitud, esta es y siempre será un gran mal. De ahí la decadencia del comercio; porque el comercio y la agricultura caminan de manos juntas y el esclavo no puede hacer florecer el cultivo porque su trabajo es forzado. Él no tiene futuro, su trabajo no es indemnizado; y de allí viene la vergüenza, la humillación, porque con la frente en alto y sin asombro no podemos ver a las naciones libres; por eso que el estigma de la esclavitud, de la combinación de razas, queda grabado en nuestra frente. En vano buscará entre nosotros, vencer al extranjero que em sus venas no hay una gota de sangre esclavo...

¡Y después, el carácter que nos juzga y nos avergüenza!

El esclavo es visto como víctima– y eso es lo que es.

¿Cuál es el papel que el señor representa en la opinión social?

Usted es un verdugo⁹–y eso es asqueroso (Reis, 2009, p. 242).

El mestizaje y la hibridez étnico-racial del

brasileño, junto a la función de dominación practicada por los dueños de los esclavos, fueron los argumentos que la señora utilizó para dar base a su discurso. Para que pudiese probar que lo que había dicho sobre las víctimas y los torturadores tenía sentido, no obstante, entre “infinitos casos concretos”, ella escogió “un hecho actual”. Es en este momento cuando Firmina encaja la segunda parte de su cuento que comienza así: “una tarde de agosto, bella como la mujer ideal, poética como el suspiro de las vírgenes, melancólica, y suave como los sonidos distantes de un misterioso laúd” (Reis, 2009, p. 243). La calma y el ritmo pasivo son interrumpidos por los gritos y sollozos angustiados de una mujer temblorosa y aterrorizada que corre, sin rumbo, para escapar de un hombre que la persigue, “de color canela, estatura alta, brazos grandes, cabellos negros y enrulados” y que “sacude brutalmente, en su mano derecha un repugnante látigo y en su mano izquierda lleva una delgada cuerda de lino” (p. 244). Vale notar que las características físicas atribuidas a este personaje masculino no son casualidad. En este párrafo, la autora es irónica, de manera sutil representa la posición de torturador que ciertos hombres negros, de piel más clara que los otros, cumplían en ese sistema social manchado por la esclavitud.

Así, trastornado por la furia que sentía porque no consiguió capturar a la esclava fugitiva, el capataz se encuentra con aquella señora y le pregunta: “–no vio pasar por aquí una negra, que se me escapó de las manos ahora poco? Una negra que finge ser loca...” (p. 244). Sabiendo del paradero de la “desdichada”, que se había escondido en “un arbusto grande”, la señora, mostrando indiferencia, lo lleva al camino contrario. Con el ceño fruncido y mordiendo los labios, él suelta un rugido: “–Maldita negra! Sin aliento, cansado, estoy aquí por estos caminos, entre los arbustos buscando a esa floja... ¡Pero no! Voy a encontrarla; espera, nomás, esta será la última vez que me incomodas. De castigo al tronco... en el tronco: ¡y de ahí escapó!” (p. 245). La descripción que María Firmina dos Reis da para “locura” es bastante curiosa, ya que la fuga de Joana representa el

intento del personaje para acabar con el cautiverio. La metáfora de “la negra que finge estar loca...”, incluso, puede ser relacionada con algo más que la opresión vivida por los esclavos, el lugar que las mujeres escritoras ocupaban en aquella sociedad. Por medio de una acción que desequilibró el orden cultural, patriarcal y esclavista, en consecuencia, la autora coloca sus personajes al servicio de la libertad, con el objetivo de transformar y educar la conciencia colectiva.

Durante la historia, al caer la noche y considerando que sería difícil encontrarla, el capataz es convencido por la señora de retrasar la búsqueda y entonces decide partir. En este momento, aparece en escena Gabriel, hijo de la esclava Joana, que, al salir buscando a su madre, también se convierte en un fugitivo. Es interesante notar el modo con que María Firmina dos Reis muestra este personaje, con una expresión “sincera y agradable”, que además del cansancio, tenía en su cuerpo las huellas de la esclavitud.

Era una ofensa fijar la vista sobre aquel infeliz, su cuerpo estaba casi desnudo cubierto de cicatrices frescas, pero su fisonomía era sincera y agradable. Su rostro negro y flaco; su aspecto juvenil salpicado de gotas de sudor, sus extremidades quebradas de cansancio, sus ojos jalados, talvez cansados por la angustia que aparecía en su frente, o talvez por la luz sin dirección, tembloroso, agitado, y la inseguridad traducida en suspenso, el terror, todo lo que tenía una sensación al mismo tiempo interesante (Reis, 2009, p. 247).

Esa descripción del joven esclavo es una novedad para la literatura brasileña realizada hasta aquel momento, guiada por una visión que *humaniza a los oprimidos y coloca a los opresores en una condición de animales*. Gabriel, el hijo de la esclava, lleva los trazos del amor filial: corriendo el riesgo de sufrir represalias y castigos físicos, es él quien se arriesga para salvar a su madre de las manos del torturador. La imagen que Firmina construye es diferente de la forma tradicional de grosería y

⁷ Es importante ver que el anonimato de la autora demuestra el silenciamiento de las mujeres que se aventuraban en el mundo literario y que utilizaban seudónimos para protegerse de la dominación masculina. Así como en *Úrsula* Firmina firma el texto como “una marañense”, en *La esclava*, ella se presentará solamente como “una señora”, anónima, incógnita y eso no era casualidad.

⁸ Gólgota, o Calvario, según el cristianismo, es el nombre de la montaña donde Jesús de Nazaret fue crucificado.

⁹ Tirano, déspota.

objeto que se les atribuye a los esclavos.

La historia continua con aquella señora, que afirma ahora ser miembro de la sociedad abolicionista de su provincia¹⁰ y decide proteger a los esclavos fugitivos escondiéndolos en su casa. A pesar de conocer la ley y correr el riesgo de sufrir consecuencias negativas, ella misma se impone lo que denomina “santo deber”:

Yo conocía bien cuan grave era recibir en mi hogar esclavos fugitivos y esclavos de algún poderoso; estaba expuesta a la venganza¹¹ de la ley; pero en primer lugar estaba mi deber. Mi obligación era dar socorro a aquellos infelices. Sin, la ley de la revancha que infelizmente aún existe, que permite al fuerte el derecho abusivo de oprimir al débil.

¡Sin embargo, dejar de auxiliar a aquellos pobres desgraciados, abandonados y perseguidos, que ni en la agonía que nunca acababa y ni pasando a la Eternidad tenían paz o tranquilidad! No.

Tuve el coraje de asumir la responsabilidad de mi acto: la humanidad me obligaba a realizar este santo deber (Reis, 2009, pp. 250-251).

Agradecida por el gesto de compasión que esta señora ofreció a ella y su hijo, Joana sonriendo preguntó espantada: “—Aún existe en este mundo alguien que se compadezca de esclavos?” (p. 252). Y es justamente en esta altura del texto que María Firmina dos Reis da a los personajes negros el derecho a la voz, y ellos pasan a hablar de sí mismos y de sus infortunios, iniciando la tercera parte de la narración. *La esclava* entonces cuenta la historia de sus padres, un indio libre de piel oscura que pasaba sus días ayudando a su pobre esposa, “una africana que vivía en condición de cautiverio” y que era forzada

a realizar tareas interminables que su dueño le exigía. De esta unión nació Joana. Importante notar que el perfil del brasileño expuesto por Firmina en *La esclava* no es fruto de la unión entre una india tupinamba y un portugués como aparece en *Gupeva*, y si de la unión de un indígena libre y una africana capturada y esclavizada por un hombre blanco.

Después del nacimiento de la hija, el indio decide juntar dinero para comprar la libertad de su esposa. Sin saber leer él es engañado por el señor que lo recibe. En lugar de una carta de libertad, le entrega un papel sin ningún valor que contenía “unas cuatro palabras sin sentido, sin firma y sin fecha”. Sin notar en la trampa que cayó, “agradecido besa las manos de aquella bestia” (p. 254). Dos años después, el murió y de inmediato este señor dijo a la madre “—Joana que vaya a servir, ya tiene siete años y no admito una esclava vagabunda” (p. 255). “Sorprendida y bastante confundida”, ella cumple la orden sin reclamar. Con el tiempo, cuenta la esclava, al descubrir cómo engañaron al marido, su “pobre madre dio un grito y cayó convulsionando. Entonces tuvo fiebre, delirio y tres días después estaba con Dios. Me quedé sola en el mundo vendida al cautiverio” (p. 255).

De vuelta al presente, en medio de delirios, la esclava termina su declaración y comienza a recordar del dolor que sintió al ver a sus dos hijos, los gemelos de ocho años Carlos y Urbano, secuestrados por un “traficante de carne humana” para que fuesen vendidos como esclavos en Rio de Janeiro. En ese momento, Gabriel aparece y pide a su madre que descanse. Y es en ese momento que Mar Firmina dos Reis comienza la cuarta y última narrativa de su cuento, de-

nunciando por las palabras de Joana, la triste herencia de la esclavitud:

—Deja que termine hijo, antes que la muerte me cierre los labios para siempre...déjeme morir maldiciendo mis verdugos.

—¡Por Dios, por Dios, yo grite, Por el amor de Dios llévenme junto con mis hijos!

—Cállate! Grito feroz el señor. — Cállate o te hago callar.

—Por Dios, dije arrodillándome y cogiendo las manos de aquel cruel traficante: — mis hijos!... mis hijos!

Mas el me dio un empujón fuerte y me amenazo con el chicote, los entregó a alguien para llevárselos

En este momento la pobre se calló; yo respeté su silencio que era doloroso, cuando la oí tuvo un arranque profundo:

Me agache para ella. Gabriel se arrodillo y juntos exclamamos:

—Está muerta! (Reis, 2009, pp. 257-258).

El encuentro que Joana tenía con sus recuerdos acabó siendo demasiado fuerte para sus débiles fuerzas: “[...] su sufrimiento había cesado”, dijo esta señora que escuchó con atención el testimonio de la esclava. En este instante llegó a la puerta de su casa un señor “Era el hombre de los azotes, de fisonomía siniestra y terrible que la cuestionó horas antes sobre la fugitiva infeliz y este hombre parecía más asqueroso” (p. 258). Estaba acompañado por “dos negros, parecidos con el que se pararon frente a la puerta”. La señora deja entrar al capataz. Gabriel, tembloroso, busca el rincón más oscuro de la casa para esconderse cuando perplejo escucha de su protectora:

—Anda, Gabriel, dijo con voz segura, continúa con su trabajo y dirigiéndose al capataz, dice:

Yo y este desolado hijo estamos ocupados en cerrarle los ojos a esta infeliz a quien el cautiverio y el martirio la aproximaron tan rápido de la sepultura (Reis, 2009, p. 258). Ellos se conmovieron con aquella situa-

ción. Al ver el cuerpo de Joana en el suelo, los dos esclavos “inclinaron sus cabezas hacia el pecho, sintiendo el dolor y el miedo”. El primer impacto en el capataz fue “un impulso de hombre”, pero él se recompuso rápidamente mostrando su feroz fisonomía y dijo:

—Hoy es la segunda vez que la encuentro mi señora, sin embargo, no se aún con quien hablo. Le pido que me diga su nombre, para que la conozca mi patrón, el señor Tavares. Es escandalosa, mi señora, la protección que da a estos esclavos fugitivos (Reis, 2009, pp. 258-259).

Esas palabras inconvenientes, relata la señora, “merecían mi desprecio”. Y ella decidió no responder a las preguntas del capataz. El silencio que se instaló en el lugar incomodó tanto aquel hombre que ordenó a sus esclavos que prendiesen a Gabriel.

—Deténgase! Grité para Gabriel. Tú estás sobre mi protección inmediata y mirando al capataz le dije:

¡Insolente! Ni una palabra más. Vete y dile a tu dueño— miserable instrumento de esclavitud; dile que una señora recibió en su casa una esclava desdichada, loca, porque le quitaron de sus brazos dos hijos menores y los vendieron para el Sur, una esclava moribunda, pero mismo así era perseguida por sus verdugos.

Vete y entrégale este cartón, así sabrás mi nombre. Vete y espero que nunca más nos volvamos a ver (Reis, 2009, p. 259-260).

Al día siguiente, finalizando la tarde, la señora recibió en su casa la visita de un hombre, de nombre Tavares, solicitando la propiedad y devolución de sus esclavos. Después de saludarla “con costumbres de la alta sociedad” le pidió disculpas por lo ocurrido y, al ver el cuerpo de Joana, sin sentir culpa, afirmó:

Sé que esta negra está muerta y que su hijo

¹⁰ Según Norma Telles (1997, p. 415): “Veintiocho años después de *Úrsula*, María Firmina dos Reis, que siempre fue abolicionista, puede explicar que, un año antes de la Abolición, los grupos abolicionistas para liberar a los esclavos se habían generalizado en todo el territorio del Imperio. La liga de las mujeres comenzó en Sao Paulo y otras aparecieron en Rio y las provincias en 1870. Participaban de estos clubes mujeres de alta sociedad, mujeres negras y mujeres de bajos recursos. El nacimiento de grupos femeninos abolicionistas demuestra una iniciativa que remplazaba las actividades de caridad de las mujeres de clase alta. Ellas tenían el apoyo de hombres interesados en la misma vertiente política. En la prensa de 1870 comienza a ser común ver comentarios de mujeres, algunas realizaban discursos en las plazas y las artistas realizaban show tocando el tema de la emancipación de los esclavos.”

¹¹ Castigo, venganza.

está aquí: ayer me fue comunicado eso. Esta negra, dijo, mirando fijamente el cadáver – esta negra era alguna cosa maniaca, de todo tenía miedo, andaba siempre escapándose y así acabó su existencia. Murió, pero no lamentó la pérdida, ella no servía para nada. Antonio, mi capataz, que es un excelente servidor se cansaba siempre de buscarla. ¡Pero, mi señora, este negro! –refiriéndose al pobre Gabriel, con este negro la cosa cambia: mi querida señora, este negro es fugitivo y espero que me lo entregue pues soy su legítimo señor y quiero corregirlo. (Reis, 2009, pp. 260-261).

En esta parte del texto, María Firmina dos Reis deja en evidencia la insensibilidad y el carácter violento del señor de los esclavos que se refiere a ellos como elementos para servir y los trata como objetos de sus intereses crueles. En esta última parte del cuento, la marañense coloca en su narrativa un hecho sorprendente. La señora que cuidaba de Gabriel tiene un volumen de papeles suscritos y sellados” (p. 261) que muestra para Tavares. Ocurre que la documentación contenía el derecho de libertad de este joven cautivo que continuaba con pavor en esta situación. Sin alternativa, el señor exclama: “La ley retrocedió. Hoy se protege de forma escandalosa al esclavo, contra su señor, hoy cualquier persona dice ser un juez de huérfanos” (p. 261). Finalmente, la señora le muestra “un cadáver y un hombre libre”, se dirige al muchacho y le dice: “Gabriel, levanta la cabeza, eres libre!” (p. 262).

La dignidad de los vencidos, la libertad como valor universal de la humanidad y la exaltación de una actitud antiesclavista, son los elementos que unen el desenlace de la obra. En este sentido, no solamente el hijo de Joana se liberta, también el lector, que al ser sensibilizado por las ideas de la marañense comienza a comprender y difundir ideas abolicionistas. Cabe mencionar que el contraste presente en La esclava reúne en un encuentro la angustia de los oprimidos y la extinción de

esas sensaciones, sea con los negros esclavizados, las mujeres silenciadas, un movimiento que quiebra viejos paradigmas y abre caminos para una nueva realidad política, económica y cultural que cambiará de forma inevitable el contexto esclavista y patriarcal de fines de siglo XIX.

Bibliografía

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento (1970 [1883-1902]). *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura.

BOSI, Alfredo (1970). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix.

CAMARGO, Oswaldo de (1987). *O negro escrito*. Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.

CANDIDO, Antonio (2000 [1959]). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia.

CARVALHO, Ronald de (1920). *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C.

CARVALHO, Claunísio Amorim (2006) *Imagens do negro na literatura brasileira do século XIX: uma análise do romance Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. In: *Ciências Humanas em Revista*, São Luís, v. 4, n. 2, dezembro 2006, p. 53-69.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (2004). *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 54, p. 57-79.

CHALHOUB, Sidney (2012). *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras.

COUTINHO, Afrânio (1986 [1959]). *Intro-*

dução à literatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio.

DUARTE, Constância Lima (2005). *Gênero e etnia no nascente romance brasileiro: Úrsula*. In: *Revista de Estudos Feministas*, v. 13, n. 2, maio/ago., 2005, p. 443-444.

DUARTE, Eduardo de Assis (2009). *Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira*. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula (romance); A escrava (conto)*. Florianópolis: Ed. Mulheres/Belo Horizonte: PUC Minas, 2009, p. 263-279.

_____. (2011) (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica (vol 1: Precursores)*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho (1969). *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

HALLEWELL, Laurence (1985). *O livro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp.

LOBO, Luiza (1993). *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

_____. (2006) *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

_____. (2011). *Maria Firmina dos Reis*. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica (vol 1: Precursores)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 111-126.

LOPES, Nei (2007). *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas.

MARTIN, Charles (1988). *Uma rara visão de liberdade*. Prefácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença/Brasília: INL.

MARTINS, Wilson (2010 [1979]). *História da Inteligência Brasileira*. Volume III (1855-

1877). 3. ed. Ponta Grossa: Editora UEPG.,

MENEZES, Raimundo de (1978 [1969]). *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.

MORAIS FILHO, José Nascimento (1975). *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão.

MOTT, Maria Lúcia de Barros (1988). *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. São Paulo: Contexto.

MUZART, Zahidé Lupinacci (1999) (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia (Vol. 1)*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC.

REIS, Maria Firmina dos (1859). *Úrsula*. São Luís: Tipografia do Progresso.

_____. (1975). *Úrsula*. 2ª ed. (impressão fac-similar). Prólogo de Horácio de Almeida. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora.

_____. Gupeva (1865). Edição fac-similar. In: MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975, s/p.

_____. *Cantos à beira-mar (1871)*. Edição fac-similar. In: MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975, s/p.

_____. *A escrava (1887)*. Edição fac-similar. In: MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975, s/p.

_____. (1988). *Úrsula*. 3ª ed. Organização, atualização e notas de Luiza Lobo. Introdução de Charles Martin. Rio de Janeiro: Editora Presença/Brasília: Instituto Nacional do Livro.

_____. (2004) *Úrsula (romance); A escrava*

(*conto*). Florianópolis: Editora Mulheres/Belo Horizonte: PUC Minas.

_____. (2009). *Úrsula (romance); A escrava (conto)*. Edição comemorativa dos 150 anos da 1ª edição. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres/Belo Horizonte: PUC Minas.

ROMERO, Silvio (1943 [1888]). *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympo.

SABINO, Ignez (1996 [1899]). *Mulheres illustres do Brasil*. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora Mulheres.

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico (2000). (Org.). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade, biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (2007) *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional.

SODRÉ, Nelson Werneck (1985 [1938]). *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

TELLES, Norma (1987). *Encantações: escritoras e tradição literária no Brasil, século*

XIX. 1987. 531 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. (1989). Rebeldes, escritoras, abolicionistas. In: *Revista de História*, São Paulo, n. 120, jan/jul., 1989, p.73-83,

_____. (1997). Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, p. 401-442.

_____. (2012). *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX*. São Paulo: Editora Intermeios.

VERÍSSIMO, José (1981 [1916]). *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília.

ZIN, Rafael Balseiro (2016). *Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista*. 2016. 100 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Crónica

La despedida del año viejo de los 70 en Cañete

ROMÁN FERNÁNDEZ ADRIANO



Los 31 de diciembre, la Agrupación Cultural “Cañete Negro”, desde sus inicios, trató de relevar las costumbres de nuestros mayores. Una de ellas era la despedida del año viejo. Recuerdo que allá por los años 70, lo realizamos en varias oportunidades. Participaban los que conformaban la agrupación cultural, apoyados por sus padres y familiares.

Al año viejo (muñeco) se le ponía el nombre de un personaje de más edad de la localidad. Alguna vez se le puso Enrique (cachafaz). El muñeco lo hacían los varones. Era relleno de paja y sus vísceras eran cohetones. Por el contrario, las comidas y bebidas las hacían las mujeres con apoyo de sus familiares.

El local de ensayo era en la calle O'higgins N.º 356, casa de mi madre (Doña Mere), quien también apoyaba. De allí salía la comparsa, hacia la esquina de la primera cuadra y allí bailaba “Cañete Negrito” al ritmo del cajón, cajita, quijada y cencerro, alrededor del muñeco. Después de bailar un festejo, todos regresábamos a la esquina del colegio Sepúlveda, donde se bailó el sable y el mate, un festejo, levántamelo María, etc. Luego, aparecían muy discretamente los diablos con mucho gesto, para querer observar y llevarse el alma del año viejo. Ingresaban a bailar con sus trinchas en mano y lo hacían alrededor del muñeco. Entre el público se aparecían los ángeles con sus pasos cortitos, para tratar de

que no se llevaran el alma del año viejo. Una vez terminado el baile del Son de los diablos, el secretario Augusto Joya leía el testamento dejado por el año viejo y decía “antes que me echen al infierno donde se quema todo, hasta la conciencia, hagáis caso a mí testamento, podrán gozar de lo que encomiendo:

Yo dejo:

–Para mi compadre “come gato”, mi único pantalón y mi camisa que ya está planchada hace un año a pura grasa.

–A mi hermanón “cabeza de güiro” le dejo una bicicleta sin rayos y una chola sin dientes que se llama Teófila.

–A mi vecino Juan (peor es nada), una vieja solterona que ha perdido las esperanzas de conseguir marido.

–A mi suegra, un balde de jugo de achicoria para que la tome en mi velorio.

–A doña Jacoba, la viudita del frente, para que reciba cariño por donde más lo extrañe.

–A mis viudas, en manos de jóvenes galantes que les hagan olvidar los tristes recuerdos de sus difuntos maridos, etc.

Terminada la lectura del testamento, se prendía el muñeco y nuevamente los diablos bailaban alrededor y le incrustaban con el trinche. Una vez terminado, pasábamos al local, donde nos reuníamos para tomar algunos refrescos y a comer. Después, empezaba la fiesta de Año Nuevo.

Quiero recordarles que nuestro deseo era revivir la tradición del año viejo. También, decirles que el primer año observaron unas 50 personas y el último año unas 300 aproximadamente. Nunca terminaré de agradecer a los que integraron Cañete Negro de esos tiempos y a sus familiares por el gran apoyo.



CAÑETE NEGRO 1973

FOTOGRAFÍA: ARCHIVO DE ERICK SARMIENTO FERNÁNDEZ Y COLECTIVO SUR-REAL DE CAÑETE

Reseñas

Carrillo Zegarra, Mónica

Rostros de violencia, Rostros poder.

Lima: Lundu – Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos, 2017, 167 pp.



“Lundú responde NO al mayombé bombé” (Carrillo 2008). *Rostros de violencia, rostros de poder* es un texto que rescata la memoria del pasado para enfrentar el presente de un modo tal en que se empoderan mutuamente lo estético y lo político. Se trata, de hecho, del producto de un proyecto interdisciplinario nutrido de varias experiencias de campo previas que pretende a la vez lograr incidencia política y generar conocimiento a través de la investigación cualitativa y cuantitativa. Pese a ser un instrumento de acción política –o quizá, justamente, por ello– su autora, la poeta y activista Mónica Carrillo, nos trae un producto intertextual complejo, que persigue el rigor de un trabajo académico y, en simultáneo, encuentra la madeja que teje y entreteje vidas de valientes mujeres afroperuanas que han sufrido diversos tipos de violencia y que enuncian hoy tes-

timonialmente desde la resiliencia.

La metodología de la investigación que presenta el libro es fundamentalmente bibliográfica y cualitativa. Consiste en entrevistas a treinta y cinco mujeres afroperuanas y cinco hombres afroperuanos de Lima, Chincha, Zaña y Ypatera, seleccionadas todas no probabilísticamente y de manera intencional, gracias a entrevistas previas con líderes locales y sociedad civil no organizada que fueron el nexo con las personas entrevistadas. *Rostros...* presenta unos métodos que diseñan un libro técnico, sí, pero de factura escrituraria atrevida, como zurciendo la memoria que canta y grita a la acción política, como afirmando que la interseccionalidad, el cruce de caminos, se demanda tanto en el cuerpo femenino racializado como en el texto que da voz y subjetividad a esos cuerpos, convocando sus voces del presente, actualizando sus huellas del pasado.

El libro se divide en seis capítulos, más uno de reflexiones finales. La mayoría de asunto estadístico y político, dan cuenta –en el sentido de informar– de la situación de profunda violencia que ha marcado la vida de la población afroperuana y, con especial énfasis, de las mujeres. No obstante, hay otro sentido en que se cuenta, enmarañado con el dato numérico frío pero que busca darle precisamente rostro a este último: el narrativo testimonial. Estos rostros femeninos tienen voz, hablan desde experiencias vitales atravesadas por el maltrato y la exclusión que han resistido los embates de la carencia y la humillación. Lundu es versada en sacar del mutismo a la subalternidad afroperuana por medio de campañas que han buscado despertar el autorreconocimiento y la autoafirmación, y este libro convoca ese bagaje del activismo en una forma escrita novedosa.

En efecto, en medio de esos rostros con voces, emerge también la voz del verso. Entre la síntesis bibliográfica sobre mujeres afroperuanas y violencia, el procesamiento analítico de la data recogida en el campo y el resumen de los indicadores cuantitativos de violencia, se presentan tres poemas de Carrillo que interpelan desde el código poético a la lectora o lector que está informándose sobre la estadís-

tica cruda y dura de la situación de violencia en las mujeres afrodescendientes en el país y los factores socioculturales de esas prácticas.

El primer poema – Prologo Mi autobiografía– precede al capítulo “Vida”, en que nueve mujeres arrostran los recuerdos de vidas dolorosas y dan cuenta no solo de la violencia racial y de género, sino también de sus estrategias de resistencia. El título del poema predece ya un texto marcadamente autobiográfico, pero la invocación a las ancestras y ancestros es una operación necesariamente colectiva, un reclamo que se traslada a la comunidad de pares diaspóricos, un logro postergado y ahora cumplido en nombre de las y los que nos precedieron, quienes no pudieron “letrar vida”. En el ejercicio de memoria colectiva que trenza el libro, invocando a Eleguá, *orisha* que parte los caminos, el poema se convierte en hoz que abre las vías del recuerdo, pero además prefigura la intersección entre raza, clase y género que atraviesa la denuncia general que es el libro.

En este primer capítulo, se alzan los testimonios de mujeres afroperuanas de distintas edades y de diferentes regiones de la costa peruana. La violencia que han sufrido todas tiene rostros diversos con el común denominador de ser aquellos ocultos en las prácticas familiares, en los entornos laborales y educativos, y muchas veces de ser los rostros de la pareja con quien decidieron o tuvieron que unir sus vidas. Sin embargo, estas historias se entrecruzan no solo por la violencia ejercida contra sus protagonistas –etimológicamente del *proto agon*: el o la que sufre– sino también por una invocación antigua, un recuerdo colectivo, difuso pero consciente, de los abuelos y abuelas, bisabuelos y bisabuelas, y antepasados primeros que resistieron antes que ellas y cuya vida, aunque difícil de historizar, se invoca como motivo de orgullo y como vínculo primigenio acaso más allá del dolor. Delia Zamudio, Mercedes Ormeño Acevedo, Reyna Ormeño Acevedo, Catalina Robles Izquierdo, Cruz Cartagena Ballumbrosio, Ony Alzamora, Martha Gallardo Milani, Ysabel Correa Salazar, Graciela Sánchez y, también, Azucena

Algondones zurcen con sus voces el tejido de memoria de la mujer afroperuana, desatando con sus nombres y, sobre todo, con sus apellidos, el ovillo doloroso de haber nacido afrodescendiente y mujer en el Perú, entramado de palabras otrora silenciadas que ahora remiendan esas heridas con coraje y determinación, trenzando la historia propia con el valor del testimonio.

El tercer capítulo, “Trauma intergeneracional asociado a la violencia”, abre con el poema “Interseccional”, fechado en 2007. La persona poética, que había invocado al abridor de los caminos, se encuentra ahora en la encrucijada entre estos. Un trauma en clave de acertijo subjetivo enunciado desde una feminidad oprimida que destaca, porque Carrillo decide no explorar la alegoría desde tradiciones literarias que tomó prestadas el helenismo –la esfinge, por ejemplo–, sino resistir desde la otredad Ifá, rezando “el Padre Nuestro en congo”, adorando “a la culebra con el rito del mayombé bombé”. Pero son todos ejercicios de cimarronaje pues la voz poética no puede “escapar aún de la intersección que me dejó el cruce de caminos”, como una opresión de raza y género ajada en la piel, con “sus marcas blancas [que] son símbolo de fatalidad”. Sin embargo, el poema, desde la resiliencia, termina afirmando la subjetividad enajenada: abasikiri osario saiko / abasikiri osario saiko / diosa o diablo / lo mismo da / lo mismo da / lo mismo da.

Parafraseando las secciones del capítulo, esta tercera parte del libro reconoce la traumatización que ha generado la violencia física y psicológica, la necesidad de historizar la memoria, de reconstruirla y preservarla, de visibilizarla y rastrearla. Una demanda pendiente destaca: se ha estudiado escasamente cómo el ejercicio de memoria sobre la violencia influye en los “procesos de relacionamiento afectivo, interracial y familiar de las mujeres afroperuanas y, por ende, cuánto influye en la reproducción intergeneracional de los ciclos de violencias contra la mujer” (pp. 96-97). Las sujetas oprimidas han hablado, se ha (de)sujetado de ese ciclo de violencia mimética en algún momento de sus vidas y es hora de oírlas.

Por eso, el capítulo 4 da a conocer las instancias de denuncia. Los CEM, las DEMUNAS, las comisarias deben ser centros de atención de la víctima efectivos, accesibles y sensibles. Carrillo sostiene que es necesario potenciar las plataformas institucionales que defiendan a la mujer afroperuana. Citando a la afrofeminista Bell Hooks, explicita que, aunque “las mujeres afrodescendientes han desarrollado mecanismos de defensa para confrontar situaciones familiares permanentes de violencia, [...] estos mecanismos –expresados en sus interacciones sociales externas– no necesariamente las empoderan en sus relaciones íntimas y familiares” (p. 108). Asimismo, Carrillo extrapola el análisis de Hooks a la realidad afroperuana y defiende la necesidad de deconstruir la percepción de las mujeres afrodescendientes como agresivas, la que justamente tienen funcionarias y funcionarios públicos.

El capítulo 6 arroja luz sobre factores socioculturales asociados a la violencia que suelen ser poco visibilizados. Los patrones de crianza, el discurso y práctica de la eugenesia racial, la extendida violencia psicológica en relaciones de pareja. Resulta interesante el modo en que el libro articula aquí la estadística general con las historias personales de las diez mujeres entrevistadas. Subyace un trabajo interdisciplinario notable que echa mano del análisis psicológico, la etnografía antropológica y la estadística de la sociología. Sin embargo, uno de los niveles analíticos que establecen no llega a desarrollarse: “identificar las manifestaciones comunes de esta problemática [la violencia psicológica en relaciones de pareja] donde se evidencian prejuicios machistas e intención de subordinar a las agredidas” (p. 139). A pesar de que se repasa varias veces la intervención de la crianza en hogares afroperuanos, los factores de esta variable crucial en la matriz de violencia contra mujeres afroperuanas son escasamente desarrollados; en parte porque el enfoque es desde las víctimas –y debe serlo– pero también porque los datos estadísticos y los testimonios son insuficientes para explorar la cuestión. Hay un logro en la identificación del racismo y sexismo en las manifestaciones

de violencia, pero se echa de menos mayor profundización en el análisis del cónyuge varón como agente de opresión. Quizá futuros emprendimientos etnográficos en torno a la fragilidad de la construcción masculina del afroperuano, reproductor de violencia, sean claves no solo para comprender la violencia de pareja, sino ojalá para diseñar acciones afirmativas que mitiguen los distintos tipos de maltrato desde el seno del hogar.

Las reflexiones finales ponen de manifiesto la gravedad y recurrencia de los insultos racistas y sexistas hacia mujeres afroperuanas. En ese contexto, repasa los logros más importantes de Lundu en cuanto a incidencia política sobre esta materia: “la inclusión del insulto racista como categoría de la violencia psicológica en las fichas de registros de denuncias del CEM” constituye una de las más importantes. El libro cierra exhortando acciones perentorias para eliminar y sancionar este tipo de insultos: la inclusión de la variable étnico-racial en las DEMUNAS, comisarias y fiscalías; la capacitación de los funcionarios públicos que reciben las denuncias; y el diseño de políticas públicas que adviertan la gravedad del insulto racista y sexista.

La última reflexión rescata la importancia de estudios cualitativos como *Rostros de violencia, rostros de poder* que enfatizan la historia de vida contada por las protagonistas en el campo de las investigaciones sobre la realidad afroperuana. Finalmente, Carrillo reconoce un asunto esencial en la filigrana misma del libro: “es una propuesta lúdica. Una metáfora de un juego de espejos. El rostro de una persona de clase media, mestiza, o de origen blanco que puede establecer empatía [...] O tal vez el rostro de una persona afroperuana que ha rechazado relacionarse con otra de su mismo origen [...]” (p. 156). Es esta apuesta por presentar el dolor desde la experimentación con la intertextualidad de diversos registros literarios y académicos, de sonreír con orgullo y valentía en las fotografías la que convierte también al libro en un valioso testimonio de lo posible en materia de incidencia política. Es un gesto político el de asumir la posta del “peso de los más

de cuatrocientos años de historia” (p. 156) con nuevos recursos aprendidos. Por eso también Lundu niega matar a la culebra, como invita el poema de Guillén. Quitarle la vida supondría cercenar también la historia olvidada de los y las ancestras. En lugar de ello, propone mirarla directamente a sus ojos vidriosos. Con ello, las interrogantes por la identidad no terminan. Todo lo contrario. Ahora demandan la inclusión y reclaman vida social, la crean, por medio de la voz y la letra –*poesis* significa crear–: “En la filosofía del guetto lundu gira como un satélite / haciéndote recordar que debemos vivir en una ‘comunidad’: ¿interracial-intercultural-insurrecta? o simplemente ¿inn’?”

JOSÉ MIGUEL VIDAL

Arrelucea Barrantes, Maribel
Sobreviviendo a la esclavitud. Negociación y honor en las prácticas cotidianas de africanos y afrodescendientes.

Lima, 1750-1820. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018, 439 pp.



La esclavitud colonial es un problema histórico para entender el presente. En su complejidad, este fenómeno nos permite entender la construcción, desarrollo y existencia de la colectividad afroperuana en nuestros tiempos, tan heterogénea en sus reivindicaciones, intereses y vida cotidiana como sus antiguos ancestros africanos y afrodescendientes de la época colonial. Así lo comprende la historiadora Maribel Arrelucea Barrantes, connotada investigadora formada en la Universidad Nacional de San Marcos y cuya valiosa trayectoria académica ha tenido como eje central la vida de africanos y afrodescendientes del periodo colonial, con especial énfasis en la cotidianidad, las relaciones de género, entre otros importantes temas.

Su más reciente publicación, que lleva por título *Sobreviviendo a la esclavitud* (Instituto de Estudios Peruanos, 2018), es una invitación a repensar este fenómeno colonial. Surge así la necesidad de alejar el estudio de africanos y afrodescendientes de aquellos estereotipos y márgenes valorativos del presente, en los cuales muchos activistas resaltan la rebeldía y resistencia. Sin negar que existieron, es necesario prestar también mayor atención a la vida cotidiana, aquellas prácticas de negociación, estima y honor que también fueron usadas por estos actores para participar de tan compleja sociedad.

El objetivo central del libro es explicar la existencia de prácticas cotidianas empleadas por africanos y afrodescendientes para sobrevivir a la esclavitud durante la segunda mitad del siglo XVIII. En efecto, dos argumentos principales se desprenden del estudio de estas prácticas cotidianas bajo el enfoque de la negociación. En primer lugar, los hombres y mujeres esclavizados tuvieron lo que los historiadores británicos han denominado *agency* (capacidad de agencia), es decir, la posibilidad de que sus prácticas y acciones modifiquen, muchas veces de manera silenciosa, el orden social. Estos hombres y mujeres esclavizados, como señala Arrelucea sobre la base de una amplia fuente documental, “litigaron, se casaron, bautizaron a sus hijos, fueron testigos en

los tribunales, algunos se liberaron y dejaron huellas de sus transacciones comerciales” (p. 85). En segundo lugar, en lo relativo a la sociedad colonial, las prácticas cotidianas evidencian un escenario en donde los esclavizados eran parte del pacto social, es decir, del conjunto de convivencias y normas sociales que, en lugar de ser rígidas, se caracterizaban por su flexibilidad. Mediante el honor, las buenas costumbres, la aculturación y otras medidas, los esclavizados podrían ejercer su capacidad de agencia y transformar el sistema. Empero, este pacto social también tenía límites y aquellos que los trasgredían eran categorizados con estereotipos degradantes “deshonrados, delincuentes y peligros”.

Un punto que genera polémica en el debate que plantea la autora es su afirmación de que “no todos los esclavizados quisieron romper con el sistema y ser libres”. Como señalamos en líneas anteriores, la propuesta de reivindicación de muchos activistas pasa por enaltecer las grandes rebeliones o levantamientos como mecanismo de libertad asegurada. Sin embargo, Arrelucea propone que “para algunos africanos y afrodescendientes, la meta fue ganar algunos grados de honor, ascender social, individual o generacionalmente, y alcanzar el bienestar dentro de los marcos esclavistas” (p. 27). No obstante, consideramos que no se debe entender esto como una naturalización de la esclavitud, sino que las propias condiciones del sistema esclavista, como hemos explicado, permitían a los hombres y mujeres dentro de esta condición transformar su entorno, ganar espacios de acción sin salir de los marcos esclavistas.

Para explicar este argumento a lo largo del libro, Arrelucea divide el texto en tres partes. En el primer apartado, *Esclavitud y orden colonial*, la autora realiza un análisis demográfico de la esclavitud en el Perú: explica los datos sobre los principales lugares de asentamiento y, al mismo tiempo, los compara con contextos de esclavitud en otros territorios americanos, donde las condiciones económicas y de mano de obra hicieron posible una trata esclavista a gran escala con marcos de acción

más rígidos (por ejemplo, Brasil y el Caribe). En el caso peruano, la autora argumenta que las características particulares de la esclavitud y la flexibilidad dentro de aquel marco fueron posible gracias a una esclavitud a menor escala. Por ejemplo, aquellas flexibilidades se materializan en el trato cotidiano más personal entre amos y esclavizados (p. 57). Esto también denota una complejidad social más profunda, un entramado en el que esclavizados y libres convivieron de cerca, pues otro eje transversal a lo largo de la obra son los contactos y vínculos que generaron los africanos y afrodescendientes entre sus pares y con todo el cuerpo social.

En el segundo apartado, *Esclavitud, familia y honor*, la autora desarrolla, sobre la base de ejemplos, las posibilidades que tenían africanos y afrodescendientes de desempeñar una vida social compleja, es decir, “librarse” de los marcos esclavistas rígidos para poder interactuar con sus pares, sean libres o esclavos, casarse, litigar en tribunales, pelear por su honor, entre otros. Cabe destacar la diferencia que señala Arrelucea entre “*esclavitud arcaica*”, representada por el trabajo en las panaderías, y “*esclavitud relativa*”, una forma más flexible y de mayor apertura vinculada a la pequeña propiedad y el trabajo doméstico, las cuales muestran la heterogeneidad de este fenómeno social. Sobre el tema de la familia, es interesante la propuesta conceptual para comprender los vínculos afectivos, es decir, entender la familia más allá de compartir una residencia común y cohabitación. (p. 135). De esta manera, en una familia de africanos y afrodescendientes existían tanto esclavizados como libres cercanos a los núcleos familiares o separados por las propias condiciones del sistema esclavista. Presenta como paradigma las condiciones a las que se enfrentaba una familia de africanos y afrodescendientes en una hacienda jesuita durante el siglo XVIII. De otra parte, este segundo apartado termina exponiendo el tema relativo al honor, entendido como la capacidad efectiva de litigar, tanto verticalmente en la relación esclavizado–amo como horizontalmente entre los

africanos y afrodescendientes. Como evidencian las fuentes documentales utilizadas por Arrelucea, el honor aparece como una forma de transformar los marcos sobre la esclavitud, tanto de forma negativa, en cuanto a las injurias, mayoritariamente de tipo sexual o delictivo, las cuales degradaban a los individuos en la sociedad. La autora concluye que las cuestiones de honor jerarquizaron y crearon “una comunidad solidaria y enfrentada al mismo tiempo” (p. 157).

Finalmente, en la tercera parte del libro, *Esclavitud y transformación del sistema esclavista*, Arrelucea desarrolla lo que podríamos considerar como el grueso de la argumentación. Presenta los diversos escenarios de acción de africanos y afrodescendientes para transformar un fenómeno donde eran, al mismo tiempo, receptores y agentes de cambio. En esta parte, la autora cuestiona los presupuestos de la historiografía tradicional que enfatizaba en los actos de rebeldía de africanos y afrodescendientes, lo que a su opinión “plantea una dinámica social violenta” (p. 187). Expone Arrelucea que, en el sistema esclavista que relacionaba a africanos y afrodescendientes con sus amos y con el resto de la sociedad, existieron matices, es decir, diferentes acciones que, entendidas en conjunto, transformaron la sociedad colonial. Este proceso de resistencia, en sentido amplio, pasa al menos por tres categorías graduales que presenta la autora. En primer lugar, una negociación dentro de los marcos propios de la sociedad colonial, ejemplificada por las relaciones en las cofradías y los litigios en tribunales. En segundo lugar, los ejemplos de aquellos africanos y afrodescendientes que por su conducta eran cuestionados dentro del orden social, sin dejar de pertenecer a este, pero alimentando estereotipos y construyendo imágenes representativas como, por ejemplo, hechiceras, torpes, flojos, vagos, ebrios, etc. En tercer lugar, la ruptura efectiva de los miembros de este colectivo con el pacto social, donde se ubicarían aquellos que transgredieron las normas totalmente; por ejemplo, cimarrones, ladrones, palenqueros, etc.

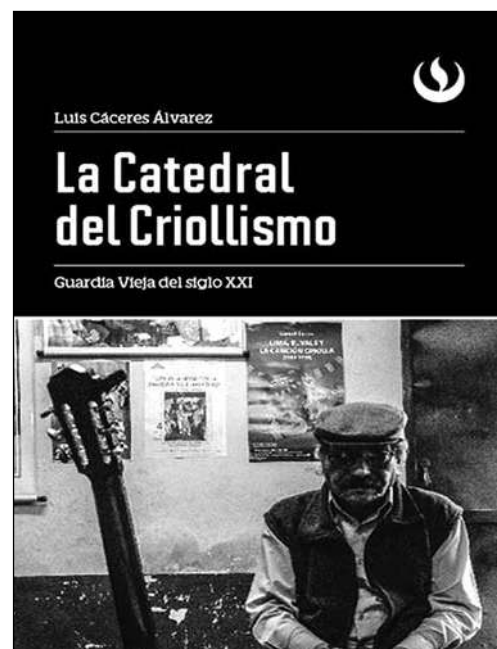
Esta mirada amplia sobre africanos y afrodescendientes en su relación con la dinámica social permite comprender que la resistencia violenta, sobre la cual es imposible negar su existencia, no fue la norma común dentro del comportamiento de los actores.

A modo de síntesis, este libro permite comprender que las prácticas cotidianas sí lograron transformar, a largo plazo, las relaciones sociales que explican el fenómeno de la esclavitud en Lima. Se concluye, entonces, que es una tarea pendiente para académicos y activistas afroperuanos conocer más sobre la cotidianidad de aquellos hombres y mujeres quienes “de manera silenciosa y sin mucho ruido” aportaron también a la construcción de lo que hoy entendemos como colectividad afroperuana, y, de la misma manera, del Perú como síntesis cultural.

W. J. RICARDO AGUILAR SAAVEDRA

Cáceres Álvarez, Luis
La Catedral del Criollismo. Guardia Vieja del Siglo XXI.

Lima: UPC, 2017.



Suele ser bastante habitual que cuando se redacta la reseña de un libro, se opte por el camino de la *disección*. A partir de un objeto considerado ya como inerte –el libro– y prescindiendo entonces del autor, segmentamos los temas principales de la publicación, los analizamos, emitimos una opinión y damos por finalizada nuestra labor.

Sin embargo, debemos advertir desde un inicio que este comentario sobre *La Catedral del Criollismo* no ha de seguir ese camino por tres razones fundamentales. En primer lugar, porque un libro se revivifica con cada lectura de él, de modo que siempre mantiene su existencia en aquella persona que emprende la aventura de leerlo. En segundo lugar, porque siempre hemos creído –con Von Humboldt– que el lenguaje (oral o escrito) es *energeia* y no *ergon*; es decir, que una palabra no habita en los diccionarios, sino en el decir de la gente. En tercer lugar, porque creemos que si emprendiésemos la vía de la disección estaríamos traicionando la intencionalidad de Luis Cáceres, quien nos dice –desde el inicio de su obra y refiriéndose al criollismo– que “Desde el momento en que un cantor de sesenta, setenta u ochenta años remueve los sentimientos más profundos del ser, está completamente vivo” (p. 15). Añade, mucho más adelante, con Antonio Graña: “vivir el vals, la música, como si fuera tu historia. No como un show, sino... ¡Vivir tu historia! Allí está el sabor, porque la persona le da significado a ese mundo alrededor” (p. 65).

Y lo dicho anteriormente no solo es válido para el género musical en sí, lo es también para este libro y este autor, quien en esta, su opera prima, escrita al borde de sus juveniles treintas, le da a su libro no solo un carácter testimonial, sino –más allá de ello– un carácter vivencial. El joven, nacido en Breña, que pasó allí dos escasos años de su vida, volvió sobre sus pasos y encontró en la sede de La Catedral del Criollismo (situada precisamente en Breña) parte de su ADN cultural marcado por su nacimiento. Y el libro –tal vez sin que el autor se lo proponga– es una celebración de este feliz reencuentro, escrito en un lenguaje que no

solo es aquel del periodista-testigo, sino del bardo que le canta al criollismo.

A propósito de la perspectiva desde la cual se podría escribir un relato, el gran Tzevan Todorov nos decía que el autor podía optar por tres modalidades. Una de ellas era lo que él llamaba la *visión desde fuera*. Es decir, dar un testimonio lo más objetivo posible de lo relatado, lo que aquí –a propósito de esta reseña– hubiese sido una disección, tal como lo dijimos antes. Una segunda modalidad sería aquella de la *visión por detrás*: un dar cuenta desde una sabiduría infinita del tema. Finalmente, una tercera modalidad sería aquella de lo que Todorov llama *visión con*: a propósito de una reseña, involucrarse con el libro comentado y con su autor.

No espere, señor lector, que esta sea una reseña ni desde fuera, ni por detrás. Este es un comentario sobre *La Catedral del Criollismo* y sobre Luis Cáceres hecha desde una *visión con*. No solo porque Luis Cáceres fue un alumno al que aprendimos a valorar en el aula (pues fue alumno nuestro en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas), sino porque durante los tres años que Luis invirtió compartiendo trabajo de campo y diversión en *La Catedral*, fuimos testigos e interlocutores de sus hallazgos. Cada día que pasaba, así como Wendor Salgado Bedoya, personaje principal del libro y “guardián del criollismo” –como Luis lo llama– que, “Vive en el santuario de júbilo”, así Luis Cáceres había también ingresado a ese santuario, con ese mismo júbilo, y lo hacía cada vez más contagioso hasta llegar a este libro.

“Los cuatro puntos cardinales del criollismo en Lima eran Barrios Altos, Monserrate, El Rímac y La Victoria” (p. 43). Luis nos explica en su libro pormenorizadamente cómo y por qué Breña se incorporó a ese circuito y cómo gracias a la tesonera labor de Wendor Salgado Bedoya se vinculó a la casa de este ese santuario al cual todos hoy reconocen como *La Catedral del Criollismo*.

“Bajo la dirección del dueño de casa, viejos amigos logran reunirse todos los días del año a partir de las cinco de la tarde durante tres horas

para adornar canciones inéditas del criollismo con vibras de guitarras, rugidos de cajones y pícaros piscos alrededor de fotografías, libros, discos y posters de su época dorada” (p. 16). Un santuario, el santuario de Wendor, abierto a todos quienes quieran oír. “Desde el 5 de noviembre de 2004 solo son interpretados temas de la Guardia Vieja, de Felipe Pingo Alva y sus contemporáneos; es decir, de antes del 13 de mayo de 1936, día de su fallecimiento. Ninguna del ámbito comercial se ejecuta en aquella sala de apenas cinco metros cuadrados, donde no se podrá bailar, pero igual se mueve el cuerpo en cada performance” (p. 19).

Para acercarnos más adelante un primer plano detallado del espacio de culto:

De lunes a jueves Wendor revisa las grabaciones antiguas de audio y video de las personalidades que han compartido amistad y han dejado algo al criollismo. En esos instantes, halos de humo aparecen una y otra vez, por la hilera de cigarrillos que enciende y apaga. Espera con ansias sus viernes de Catedral.

Tres gigantografías lo acompañan a la alcobá: segunda habitación importante. La primera de ellas representa a 19 catadricianos, jóvenes y señores fundadores con amplias sonrisas, vasos semillenos y dos guitarras, alrededor del patrón criollo de Pariacoto y la Sandunguera en su regazo, el viernes 29 de enero de 2010.

A su derecha, la Catedral del Criollismo de antaño: Bartola Sancho Dávila, Elías y Augusto Áscuez, Víctor Arciniegas, Francisco “Pancho Caliente” Flores y Uldarico Espinel cantan y tocan mudos. Contemplan la escena que dejaron desde un blanco y negro potente. Por último, al cruzar el umbral, justo enfrente de un refrigerador, una computadora y un televisor fijado a la pared, hay una cuadrícula de fotos 2 x 2 del segundo aniversario de la Agrupación Cultural Musical, y abajo aparece un ‘GRACIAS CENTRO SOCIAL MUSICAL BREÑA’. Recuerdos que atesora el jaranista antes de dormir.

Al observar la segunda gigantografía, es inevitable que los recuerdos de cómo era Augusto Áscuez Villanueva en las fiestas y tertulias lo abarquen. Gracias a él logró afilar su oído hasta tener el honor de conservar un extenso e inédito repertorio, desde antes de que aparezca Felipe Pinglo. Lo conocían como ‘el señor de la jarana’, ‘Cabeza de Comba’, ‘Inca Negro’ o ‘rey de los negros del Perú’. Un cantor de marinera versátil y detallista del barrio de Malambo, ubicado en la avenida Francisco Pizarro de ‘Abajo el Puente’ o el distrito del Rímac. Para Wendor, fue simplemente su tío de cariño. O fue un padre que lo guio por las luces y sombras de la jarana, de la vida, con elegancia y ocurrencias. A quien respetó y admiró porque jamás se negó a enseñar lo mucho que sabía. Incapaz de molestar a alguien. La esquina, el barrio, el callejón, le dieron clases y herramientas para vivir (pp. 47-48).

Esta es, pues, La Catedral del Criollismo. Este, su espacio y su quehacer. Los cinco metros cuadrados donde se rinde culto a la llamada Guardia Vieja, donde –como dice Alonso Rabí en su prólogo– se preserva un “estilo de vida”.

Sin embargo, el libro de Luis Cáceres –acaso como buen trabajo periodístico, pero a la vez poético– nos sitúa ante un espacio y un personaje icónicos para el criollismo (Wendor Salgado Bedoya). A propósito de ello, nos habla exhaustivamente sobre los orígenes y el devenir del criollismo. De sus personajes y de las influencias de géneros musicales que incluyen y excluyen. Del aquí y ahora de La Catedral, pero también de las tensiones y distensiones del criollismo en el Perú. La oposición “pureza” versus “ajeneidad” forma parte del debate y devenir, donde –y lo decimos con Luis– “Con este libro pretendo mostrar la diferencia entre crear música para uno mismo y hacerlo para un ‘público mayor’: la emoción social versus el lucro”. ¿Serán la pureza y el no lucro invocados garantes de la pervivencia del criollismo en nuestro país?

Y aquí se abre para el lector avisado una

serie de pistas para interpretar ese criollismo como la expresión musical simbólica del Perú, como una expresión total de lo llamado ‘peruano’.

Criollo, criollazo, criollada, gastronomía criolla son términos comunes en nuestra lengua. Pero que en La Catedral del Criollismo se sienten como no suficientes para identificar el género musical que él analiza como expresión cultural del todo de lo que somos los peruanos. Y encontramos, entonces, una nueva riqueza en el libro, ya para los entendidos o para aquellos que quieran entender... ¿Por qué lo criollo, a pesar de la extensión y vigor de la palabra, no es aceptado por todos –in pectore– como sinónimo de Perú cuando hablamos de géneros musicales?

“Escuché en Una y mil voces de TV Perú a una agrupación de rock cantando en quechua. En un programa criollo es sacrilegio. En un programa criollo que toquen rock, ¡y en quechua todavía! La canción criolla es la canción criolla y esta es el folclore de la costa peruana. Así como el andino tiene su huaino, nosotros estamos presentes aquí. La música andina tiene demasiados lugares y criollismo apenas algunos –énfatiza Wendor-. Este no decaerá si existe una difusión adecuada. Ahora los pequeños ya no escuchan este género, en sus círculos no se habla de ello, no lo encuentran [...] Siento que están invadiendo nuestro espacio. Donde nos movemos es tan pequeño... ¿Hasta esto nos van a quitar? Cada quien tiene su lugar. No digo que la música criolla no sea mestiza, solo que no hay necesidad de buscar otros ritmos para diversificarla” (p. 58).

El decir de Wendor Salgado es ilustrativo. Sus declaraciones son culturalmente racistas. No en el mal sentido de la palabra, sino en la resistencia inconsciente de no aceptar explícitamente nuestra diversidad. Pudieron ser otros géneros –como la marinera, que se nutría de otras sangres también peruanas, como la negra–, pero fue primordialmente el vals el elegido como emblema del criollismo. ¿No

será que lo pretendidamente “nuestro” –tanto a nivel musical como del imaginario popular en general– es tributario aún de un “mestizaje artificial” que expresa un “Estado-nación idealizadamente homogéneo” también artificial, pero impuesto por clases dominantes que excluían la realidad en aras de lo “poético y jaranero” de un fantasmagórico mestizaje?

Me quedo, finalmente, con palabras del autor de La Catedral del Criollismo: “Acérquese donde la música suene. Escuchen con los ojos. Observen con los oídos”. Aceptemos el criollismo como un “estilo de vida” –tal como lo es y lo reclama el autor–, pero junto con las “vibras de guitarras, rugidos de cajones y pícaros piscos...”. Junto con la jarana y la diversión, aprovechemos para pensar y repensar nuestro país. Más allá del rigor de la investigación y de lo exultante del lenguaje poético del autor, a eso también nos invita Luis Cáceres Álvarez en su magnífico libro.

EDUARDO E. ZAPATA SALDAÑA

Sobre los colaboradores

JUAN MANUEL CHÁVEZ (Perú)

Nació en Lima en 1976. Mención especial del Premio Nacional de Literatura en la categoría de Infantil y Juvenil, primera mención del Premio Nacional de Novela Federico Villarreal, Premio Copé de Plata en Cuento, ganador de la Bienal de Cuento para Niños del ICPNA y ganador del Premio de Ensayo de Radio UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Es autor de las novelas La derrota de Pallardelle, Ahí va el señor G y El barco de San Martín. Entre sus otros libros, destacan Limanerías (ensayos) y Latinos y otros peregrinos (crónicas). Sigue el doctorado en la Universidad de Valencia (España).

RAFAEL BALSEIRO ZIN (Brasil)

Rafael Balseiro Zin es sociólogo, con especialización en Estudios Brasileños: sociedad, educación y cultura. Se graduó en Sociología y Política (2012), por la Escola de Sociologia e Política de São Paulo; maestría en Ciencias Sociales (2016) por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Actualmente, es doctorando en Ciencias Sociales por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo, donde participa como investigador del Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp). Tiene experiencia en las áreas de Pensamiento Social Brasileño, Estudios Culturales e Estudios Literarios, actuando, principalmente, con los siguientes temas: trayectoria intelectual de los escritores negros en Brasil; literatura abolicionista escrita por mujeres en Brasil de los ochocientos; literatura afrobrasileña y resistencia; formación del canon literario brasileño, racismo e sexismo; y sociología de las relaciones raciales en Brasil. Vive y trabaja en São Paulo. Contacto: rafaelbzin@hotmail.com

SEGUNDO AGUSTÍN HUERTAS MONTALBÁN (Perú)

Educador de profesión, técnico en electricidad, cultor de música, poemas, décimas y cumananas. Investigador del tondero y la cumanana en el folklore de Piura. Es presidente del Movimiento Nacional Afroperuano Francisco Congo, Miembro de la presidencia colegiada del Concejo Nacional Afroperuano (CNA), condecorado por el Congreso de la República del Perú con el Diploma y la Medalla de Honor. Asimismo, el 2014 fue distinguido por el Ministerio de Cultura como "Personalidad meritoria de la cultura".

AMARINO OLIVEIRA DE QUEIROZ (Brasil)

Es doctor en Letras (UFPE, Brasil), con tesis sobre literaturas africanas en portugués (Santo Tomé y Príncipe, Guinea-Bisau) y español (Sáhara Occidental, Guinea Ecuatorial). Magister en Literatura y Diversidad Cultural (UEFS, Bahía, Brasil), con tesis sobre poéticas orales afrobrasileñas y graduado en Letras Español (UFBA, Brasil). Actúa como docente e investigador en la Universidade Federal de Rio Grande do Norte, Brasil, en las áreas de Literaturas y culturas hispánicas, Literaturas y culturas africanas en portugués y español, Literatura y cultura brasileña y lengua española, con diversas actividades de investigación y extensión. Realiza un Posdoctorado en Literatura y Cultura en la Universidade Federal de Bahía, Brasil, con proyecto sobre literaturas y culturas afroiberoamericanas. Colabora también con programas de posgrado y núcleos de investigación en universidades de Bahía, Espírito Santo, Pernambuco, Paraíba y Rio Grande do Norte, Brasil. Ha publicado diversos artículos y capítulos de libros sobre las literaturas y culturas hispánicas y de las literaturas africanas y afrodiaspóricas de lenguas portuguesa y española, tanto en Brasil como en el exterior. Los capítulos más recientes aparecen en los libros Africanidades e Brasilidades: literaturas e linguística (Col. Jurema Oliveira. Curitiba, Brasil: Ed. Apris, 2018) y Ensino de Literaturas Hispânicas: reflexões, propostas e relatos (Col. Raquel Ortega, Adriana Ortega, Isis Milreu. Campina Grande, Brasil: EDUEFCG, 2018).

CARLOS CHÉVEZ HERNÁNDEZ (Perú)

Nació en Lima el 20 de noviembre de 1978. Es cantautor, activista y profesor. Proviene de una familia cultora del arte afroperuano. Estudió en el colegio Anglo Peruano «San Andrés» y luego en la UNM-SM. Cambió la veterinaria por la música y, a partir del 2001, incursiona en la movida rock, reggae, tomando contacto con la juventud activista afroperuana. En 2003, viajó a USA en donde desempeña diversos trabajos. Luego, en Chile, se convierte en el representante Rastafari afroperuano. En 2008, vuelve a Perú y con ello a la producción musical. En 2015, participa en el Festival Rototom Reggae en España, el más grande festival de reggae del mundo representando en él a la música y cultura afroperuanas. Actualmente, es profesor de inglés y música a nivel escolar y se encuentra en plena producción de nuevo material musical, siempre dentro de lo cultural afroperuano

M'BARÉ N'GOM FAYE (Senegal)

Es catedrático y jefe del Departamento de Lengua y Literatura, director del Programa de Estudios Africanos y director del Programa de Estudios Latinomafricanos y Caribeños en la Morgan State University de Baltimore (USA). Es autor de Diálogos con Guinea (1996), Literatura de Guinea Ecuatorial, antología (2000, en colaboración con Donato Ndongo-Bidyogo), La reconstrucción de la memoria y de la identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana (2004), "Escribir" la identidad: creación cultural y negritud en el Perú (2008) y Antología de la Literatura Afroperuana (2016).

JUAN MANUEL OLAYA ROCHA (Perú)

Literato, docente, investigador y difusor de la literatura afroperuana. Estudió literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV). Ha publicado algunos artículos y reseñas en revistas literarias, y ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales de literatura y cultura afrodescendiente. Asimismo, es fundador y director de la revista y proyecto editorial D'Palenque: literatura y afrodescendencia.

IAN BRAVO ALIANO (Perú)

Nació en Lima en 1997. Es estudiante de periodismo en la universidad Antonio Ruiz de Montoya.

VÍCTOR CAMPOS ÑIQUE (Perú)

Profesor, periodista y promotor cultural. Es docente en el Instituto de Educación Superior Pedagógico Público "San Francisco de Asís" de Chíncha. Tiene un diplomado en docencia universitaria. Ha sido columnista de los diarios "Correo" y "Exitosa", ediciones regionales de Ica, y actual colaborador del diario "Verdad del Pueblo" de Chíncha. Tiene inédito un libro de corte testimonial sobre su amistad con consagrados intelectuales.

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA (Brasil)

Es poeta, ensayista y profesor de la Facultad de Letras de la Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Publicó los libros Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe (2005), Signo cimarrón (2005), Malungos na escola: questões sobre culturas afrodescendentes e educação (2007). Um tigre na floresta de signos. Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil (2010), entre otras publicaciones.

FRANKLIN SATURNO CABEZUDO (Perú)

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad San Martín de Porres. Ha organizado conversatorios y conferencias propagando la filosofía de Marcus Garvey en Perú. El 2017 publicó el libro bilíngüe Marcus Garvey y su obra poética (2017). Actualmente, prepara un libro sobre los poetas que publicaban en el periódico Negro World, el cual fue dirigido por Marcus Garvey. Contacto: franklin021@gmail.com

JORGE GAMBOA SEGOVIA (Perú)

Es un poeta-decimista que nació en Nasca en 1951. Entre sus publicaciones, destacan *Décimas a Nasca* (1995) y *Décimas color canela*.

MILAGROS CARAZAS SALCEDO (Perú)

Investigadora de la tradición oral y especialista en literatura afroperuana. Es Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Es docente de la Unidad de Postgrado y del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido organizadora del Primer y Segundo Congreso Internacional en homenaje a Nicomedes Santa Cruz: *Identidad y literatura peruana*, en 2005 y 2015, respectivamente. Es autora del libro de ensayo *La orgía lingüística* y Gregorio Martínez (1998/2009) y *Tradición oral de Chíncha* (2002), una recopilación de textos orales de una comunidad afroperuana. Ha publicado artículos en revistas y en diarios del medio y del extranjero. En 2007 se le concedió el Premio “Heroína Nacional María Elena Moyano”, en reconocimiento a su investigación sobre el sujeto afroperuano en la literatura. Ha publicado el libro *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas* en 2011. El Ministerio de Cultura le otorgó el reconocimiento como “Personalidad Meritoria de la Cultura” en 2015.

JOSÉ MIGUEL VIDAL MAGARIÑO (Perú)

Es licenciado en Literatura Hispánica y magíster en Antropología Visual por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente, labora como docente de cursos de investigación y redacción creativa en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y de interpretación y escritura de textos en la PUCP. Además, participa del Taller de Estudios Afroperuanos en la PUCP y ha actuado como consultor en la VII Semana Afroperuana en la misma casa de estudios. Asimismo, es miembro de la Comunidad Rastafari Haile Selassie I en Perú, desde donde ha participado de conversatorios y foros panafricanos.

W. J. RICARDO AGUILAR SAAVEDRA (Perú)

Es historiador por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2016), con estudios en Humanidades en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya (2009) y especialización en Relaciones Internacionales en la Fundación Academia Diplomática del Perú (2017). Actualmente, se desempeña como Coordinador de la Galería Histórica Bernardo O'Higgins (Casa O'Higgins, PUCP) y director del Grupo “Conexión Crítica: Historia y Actualidad”, grupo de investigación histórica. Como académico, ha participado en proyectos de investigación y publicaciones especializadas en el Perú y en el extranjero. r.aguilarsaavedra@gmail.com

VÍCTOR SALAZAR YERÉN (Perú)

Nació en Chíncha en 1981. Es docente y escritor. Ha publicado los libros de poesía *Frívola Musa* (2007); *Canciones de hogar y otros poemas* (2008); *Sobre la aldea* (2011); *Cuando al fin tu voz toque mi nombre* (2014); y *Quince poemas dispersos* (2018). Asimismo, publicó las antologías *El festín del Jaguar*. Cien años de poesía en Chíncha; *Un pueblo rumbo al sur*. Apuntes para el estudio del cuento y el relato en Chíncha; *A orillas del río Ichu*. Nueva antología de la narrativa breve huancavelicana; *Carola Bermúdez de Castro*. La sinfonía inconclusa, entre otros. Textos suyos pueden apreciarse en las revistas *Piel de Kamaleón*; *La manzana mordida*; *Lucerna*; *Némesis*, *El Pardino*, *BIT*; entre otras, así como en la muestra poética *Confesiones de un descreído*.

FERNANDO MONTALVO YAMUNAKUÉ (Perú)

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha culminado sus estudios de Maestría en Lengua y Literatura en la misma casa de estudios. Actualmente, se desempeña como docente en el Área de Lenguaje en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

ROSINA VALCÁRCEL (Perú)

Es escritora, antropóloga, periodista y docente. Directora de Kachkaniraqmi. Desde 1964, escribió en *Pielago* y otras revistas peruanas y del exterior, y en los diarios *La República* y *El Peruano*. También, es miembro de Redacción Popular (Buenos Aires) y colaboradora en *Isla Negra* (Italia-Argentina). Su poesía ha sido traducida al italiano, incluida en antologías y estudios nacionales e internacionales. Reconocida como defensora de los Derechos Humanos y de los Derechos de la Mujer. Organiza *Palabra en el Mundo* con el Colectivo Macondo (Lima).

MÁXIMO TORRES MORENO (Perú)

Poeta nacido en el Callao. Ha publicado los libros *Poesía Experimental* (1973), *Canto a las 200 Millas* y *poemas del alma popular* (1975), *La Clave* (1981), *Armónica* (1991), *Tótem* (2003), *Veneración a Obatalá* (Sincretismo de M.T.M) (2004), *Africamía* (2004), *Battá* (2005), *N'dombe N'sulo Batán* (2017). En 2017, el Ministerio de Cultura del Perú lo reconoce como “Personalidad Meritoria de la Cultura”.

ROMÁN FERNÁNDEZ ADRIANO (Perú)

Nació en San Vicente de Cañete. Fundador de la Agrupación Cultural Cañete Negro (director 1970-1976), uno de los grupos pioneros de las agrupaciones de bailes y danzas afroperuanas de Cañete. Es reconocido como difusor e investigador del folklore afroperuano. Actualmente, se dedica a realizar talleres de *Décimas de Pie Forzado* en los colegios. En 2018, fue reconocido como “Personalidad Meritoria de la Cultura” en el marco de las celebraciones del “Mes de la Cultura Afroperuana”, por el Ministerio de Cultura del Perú.

La edición N.º 3 de *D'Palenque: literatura y Afrodescendencia*, además del contenido variado en torno a lo afro, es un justo y merecido -aunque insuficiente- homenaje a uno de los escritores más importantes de la segunda mitad del siglo XX en el Perú: Gregorio Martínez Navarro. Fue el afroperuano que supo representar, de manera irónica, contestataria, con un estilo sui géneris, hiperbólico, desenfrenado, lascivo, lúdico, la desértica costa-sur del Perú, su Coyungo natal, y las relaciones interétnicas, relaciones de poder y relaciones ¿sexuales? bajo el abrasante sol iqueño. Siempre con una prosa lúdica, le dio voz a los que, por muchos siglos, fueron hablados por el discurso hegemónico: la población afromestiza del sur del Perú. Lamentablemente, el 7 de agosto, a la edad de 75 años, Gregorio Martínez falleció en Washington. A menos de un año de su partida, su verdadera contribución aún está por valorarse y escribirse.

La segunda parte, mucho más heterogénea, aborda la reflexión sobre la literatura y cultura afrodescendiente desde distintos enfoques. Los textos de nuestros colaboradores, tanto del Perú como del extranjero, discurren entre los artículos de investigación, entrevista, cuento, poesía, traducción, reseña, crónica, etc. Sin duda, afrolatinoamérica y Perú articulan tópicos y dialogan en la pluma de cada uno de los que publican sus textos en este tercer número.

Juan Manuel Olaya Rocha
Director

COLABORADORES

Perú

Jorge Gamboa Segovia
Rosina Valcárcel Carnero
Raúl Barbagelata
Agustín Huertas Montalbán
Ian Bravo Aliano
Juan Manuel Chávez
Milagros Carazas Salcedo
Fernando Montalvo Yamunaqué
Josué Lancho Rojas
Víctor Campos Nique
Franklin Saturno Cabezudo
Víctor Salazar Yerén
Román Fernández Adriano
Máximo Torres Moreno
Carlos Chévez Hernández
Guillermo Figueroa Luna
José Miguel Vidal
W. J. Ricardo Aguilar Saavedra
Eduardo E. Zapata Saldaña

Brasil

Edimilson de Almeida Pereira
Amarino Oliveira de Queiroz
Rafael Balseiro Zín

Senegal

M'bare N'gom