

Acosta Ojeda, Manuel

Aportes para un mapa cultural de la música popular del Perú
Lima, Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres,
2015; 202 pp.



Con modestia, Manuel Acosta Ojeda titula *Aportes* a su último libro, e insiste en que “servirá para que estudiosos más jóvenes y doctos prosigan investigando”. Sin embargo, la vejez no es ningún defecto cuando ha supuesto acumulación de sabiduría. El tema que estudia Acosta Ojeda es de esos que necesitan no solo lecturas sino vivencias. Se trata de hacer un *mapa cultural de la música popular del Perú*. En verdad, de la música criolla, a la que incluso dedica un capítulo —con muchas citas de por medio— a investigar qué es lo que se entiende por criollo. La vejez resulta entonces un mérito, porque la Generación del 50 es algo así como un puente entre nosotros y los forjadores del primer criollismo. Asimismo, lo poco docto también es un mérito si con eso nos referimos no a la falta de lecturas, que ya hemos dicho que no hay tal, sino a la capacidad de vivir con el pueblo: “En los barrios pobres y en los callejones tuve la suerte de ser amigo y hasta de cantar con criollos nacidos a fin del siglo XIX”, nos cuenta. Así que se trata de un libro hecho desde lo leído, pero también desde lo vivido.

Los dos primeros capítulos podríamos considerarlos teóricos. El primero, destinado a dilucidar el origen de la denominación “criollo”, un término que fue primero aplicado a los negros y que, como dice Mazzotti (citado por Acosta Ojeda, p. 14), “hasta el día de hoy la replana discriminadora incluye términos como *crolo* para referirse a individuos de ascendencia afroperuana”. Luego, se extendió de forma despectiva a los hijos de españoles en Indias, de modo tal que podemos definirlo como lo no nativo. Así, poco a poco se fue creando una identidad en la que Acosta Ojeda toma como hitos la Independencia, Mariano Melgar, Manuel A. Segura y Ricardo Palma. El segundo capítulo es dedicado a la influencia negra en nuestra música. Es ahí donde desarrolla un debate con Nicomedes Santa Cruz, al que nos referiremos más adelante; quede, por el momento, la figura de que hay dos posiciones: por un lado, la africanista —defendida por el decimista—, la cual propone que nuestra negritud fue traída desde el África. Por otro lado, propone la creación de una nueva identidad, afrodescendiente si se quiere, pero nacida en nuestro país.

Luego, vienen los capítulos que podríamos considerar como efectivo mapa cultural. Aquí, con mayor o menor profundidad, se recorre Lima, Piura, Lambayeque, Tumbes, Arequipa e Ica. En cada uno de ellos se cuenta cómo fue el departamento antes de la llegada de los españoles, qué música tenían y qué música

tienen. El apartado más extenso es el de Lima, entiendo que no solo por la importancia de la ciudad capital y del valse, sino porque el autor es de esta ciudad y sus composiciones han sido, sobre todo, valeses. Por eso, me extraña que no haga referencia a una diferencia fundamental entre el valse peruano y la música austro-alemana que le da origen: la letra. En nuestro territorio, el valse es expresión no solo de amores y desamores, sino de todas las aspiraciones del pueblo, y en eso Acosta Ojeda tiene una relevancia mayor.

En el capítulo dedicado a Arequipa, Acosta Ojeda hace una distinción entre el *waltz* europeo que llega a Lima y el *waltz* contestatario que llega a la Ciudad Blanca vía Argentina. No me queda claro si lo que nos llega de Argentina sigue siendo *waltz*. En Buenos Aires, se produce la misma evolución musical y poética que en Lima: hay un valse argentino. Si mencionamos el carácter contestatario, es seguramente porque la incorporación de la letra ya se había dado. Por otra parte, las letras limeñas también fueron rebeldes desde el principio, baste recordar la canción de Luis Pardo, dedicada al bandolero ancashino.

Conforme va recorriendo los distintos departamentos de nuestra costa, nos da a conocer la historia de la cumana, el triste y el tondero en Piura; la zaña, el ondu y la marinera norteña en Lambayeque; la danza de la pava en Tumbes; el valse arequipeño; el hatajo de negritos en Ica; la vidala moqueguana y, por último, la décima como fenómeno nacional. Va contando anécdotas suyas relacionadas con estos géneros musicales pero, sobre todo, documentando con muchas citas la historia de los mismos.

En el tondero piurano, por ejemplo, hay uno muy tradicional que menciona a “los Cuyuscos”, grupo musical que se ha perdido en la historia, pero que es rescatado en el libro. Explica, incluso, el origen del nombre que se debe a María de la Luz Condemarín o Luz María Condemarín (los autores no se ponen de acuerdo), que ha sido citada por Manuel Ascencio Segura, Enrique López Albújar y otros tantos. Dicho sea de paso, Acosta Ojeda propone una hipótesis interesante: “el tondero es el único género costeño que escapa a la poderosa influencia del negro peruano”.

Lo dicho, me da pie para entrar a un tema que tengo pospuesto: la polémica —en verdad, las polémicas— entre dos personajes que fácilmente podrían ser llamados los más importantes poetas populares de la Generación del 50: Nicomedes Santa Cruz y Manuel Acosta Ojeda. Siento que es un atrevimiento lo que acabo de decir, ya que la Generación del 50, tanto en lo que se refiere a la poesía popular como a la culta, es de una trascendencia clave en nuestro país. Sin embargo, la reivindicación de lo negro en Santa Cruz y la vena rebelde de Acosta son centrales en los estudios de lo popular. En algún ensayo, he dicho que si la Generación del 50 redescubre a Vallejo, a Acosta Ojeda le toca reivindicar ese dios humanizado que nos propone el vate de Santiago de Chuco. Si uno escribe: “tú no tienes Marías que se van/ el hombre/ si te sufren/ el Dios es él”, el otro canta: “Dios se volverá hombre/ y así se quedará”.

Nicomedes Santa Cruz no solo reivindica al negro socialmente, sino también como cultura; y la cultura poética del negro era la décima improvisada, de competencia, a lo divino y a lo humano. En la urbanización que hace Santa Cruz de la décima, supera esas características para hacer una décima más urbana, ya no improvisada, que, por el contrario, queda registrada en libros y discos. Ya quisiera cualquier autor de la ciudad letrada tener los tirajes que tenían los libros de Santa Cruz. Cabe precisar que después de su viaje a Brasil, Nicomedes (“Nico” lo llama Acosta Ojeda, como queriendo mostrar proximidad, amistad) queda impactado por la presencia de lo africano en ese país y comienza a descubrir etimologías e influencias africanas

por uno y otro lado; tal como critica Acosta Ojeda, muchas veces sin citar fuente donde uno pueda comprobar el aserto.

Acosta Ojeda hace varias objeciones a esa supuesta africanía de nuestra cultura negra. En primer lugar, porque decir África no es decir nada; se trata de un continente variado: Angola, Arará, Aubundás y una cincuentena de naciones diferentes. Además, el racismo europeo unió en “negros” e “indígenas” una heterogeneidad cultural absoluta. En segundo lugar, porque no solo de África nos viene lo negro. Ya existía esclavitud en España, y muchos de los esclavizados que vienen ya habían pasado por una asimilación de lo español. Una observación que podríamos hacer, es que lo popular español es asumido en nuestra América por la gente morena. La propia décima, de la que Santa Cruz es paradigmático, es un ejemplo de esta herencia cultural. También podríamos decir lo inverso: no todo lo que viene de África es negro, pues la presencia árabe en España es innegable.

Las costumbres de los negros en el Perú serán diferentes, ya que responden según se van tejiendo en cada espacio, de acuerdo con la heterogeneidad cultural que estas variadas presencias suponen. No hay que olvidar que, además de ellas, el negro se relaciona también con lo indígena. Ambos se encuentran en el trabajo y en los barrios. En Lima, el cuartel primero, los Barrios Altos y el Rímac eran los espacios populares, se reserva el centro para los españoles. En las provincias, se da un fenómeno parecido; por eso, Acosta también discute “la uniformidad que Nicomedes plantea en sus teorías musicales y escritas”. Propone, en cambio, que “las décimas que hemos escuchado cantar a los negros en Chiclayo, en Chíncha y en Ilo son muy distintas” (p. 37).

Siguiendo a Chalena Vásquez y a Denys Cuche, Acosta Ojeda propone que la primera experiencia del negro en el Perú es la destrucción de su organización social anterior y la creación de una identidad nacional distinta. Cuche, por su parte, menciona a Bastide, quien propone dos tipos de comunidades negras: “una de las cuales los modelos africanos predominan sobre la presión del medio ambiente [...] les llamaremos comunidades africanas. Y otra donde la presión del medio ambiente ha sido más fuerte [...] las llamaremos comunidades negras” (p. 30).

El problema a debatir es desde cuándo la comunidad africana se convierte en comunidad negra en el Perú. Acosta Ojeda no cita el poema congo-peruano dedicado a Baquijano y Carrillo. En cambio, sí menciona las cofradías donde, aunque bajo estricta vigilancia religiosa, se reunían las comunidades africanas en el Perú. Nos cuenta también que “un vocabulario de lengua angola fue confeccionado por el padre López de Castilla” (p. 40). Por ello, debo discrepar de Vásquez-Cuche-Acosta en su idea de que la destrucción fue la primera experiencia cultural del negro.

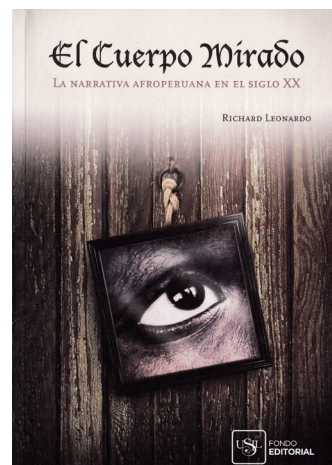
En un ensayo anterior, he propuesto que la fecha de destrucción de las comunidades africanas en el Perú tiene que situarse después de 1918, fecha de las Cortes de Cádiz y el poema congo, y antes de 1924, cuando por fin somos libres. Fue Simón Bolívar quien disolvió las cofradías con el pretexto de que “todos somos peruanos”, y con la intención real de desorganizar a la población esclavizada. Era casi un requisito impuesto como cuestión previa a la independencia por la oligarquía peruana. Después de los levantamientos de Túpac Amaru II y Francisco Congo, no era de desear que los sectores subalternos estuvieran organizados.

Sobre este tema, y otros tantos que el lector del libro de Manuel Acosta Ojeda podrá descubrir, es seguro que estos dos grandes poetas están discutiendo hoy mismo en el *Uku Pacha*. Pero, además, es necesario incorporarlos al debate académico en el Perú. Es parte de la pregunta ¿Quiénes somos?

DANIEL MATHEWS CARMELINO

Leonardo Loayza, Richard

El cuerpo mirado. La narrativa afroperuana en el siglo XX
Lima, Fondo Editorial de la USIL, 2016; 214 pp.



El discurso colonial que afianzó un pensamiento racista y reprodujo estereotipos, así como los discursos que intentan reivindicar a la comunidad afroperuana, emergen también en el seno de otras plataformas discursivas en las cuales han podido canalizarse desde los tiempos coloniales: la literatura es una de ellas. Sin embargo, los escritores que intentan, a través de sus obras, reivindicar la cultura afroperuana ¿realmente lo hacen o, por el contrario, son víctimas de una “mirada racializante” que se ve reflejada en sus propias obras?

En ese sentido, el libro de Richard Loayza asume la iniciativa de repensar la constitución de la narrativa afroperuana. Para ello, reflexiona sobre las condiciones de producción y recepción del texto literario; es decir, no solo le otorga crédito al carácter intrínseco de la obra literaria, sino —y sobre todo— advierte sus efectos en la realidad. El autor parte de la premisa de que la literatura “además de ser un objeto de recreación estética, es un vigoroso artefacto cultural que integra los saberes, las luchas sociales, en su entramado textual” (p. 35).

En la investigación, se aborda las obras mediante una hermenéutica social del texto, y se basa en el paradigma de La Crítica de la diferencia, entendida como “aquella reflexión que abarca las teorías feministas y postfeministas, los estudios sobre la etnia-raza, los estudios poscoloniales, los estudios subalternos, los estudios sobre la colonialidad del poder y las teorías queer” (p. 35).

El cuerpo mirado. La narrativa afroperuana en el siglo XX está estructurado, además de una introducción y las conclusiones, en tres capítulos propiamente dichos. El primero, analiza la novela *Matalaché* (1928) de Enrique López Albújar. El segundo, el libro de relatos *Monólogo desde las tinieblas* (1975) de Antonio Gálvez Ronceros. El tercero, se enfoca en la novela *Malambo* (2001) de Lucía Charún-Illescas. Coincidentemente, la crítica literaria ha resaltado el aporte de estas obras, así como su carácter reivindicatorio de este sector marginalizado.

Sin negar el aporte estético que puedan ofrecer dichas obras, el autor identifica el discurso racializante que se sirve de los estereotipos étnico-raciales al momento de representar la matriz cultural afroperuana. Este discurso no es otra cosa que una manifestación de la tradición postcolonial. En otras palabras, dichos escritores se “encuentran insertos dentro de una tradición discursiva que posiciona y naturaliza a lo negro como lo otro” (p. 20). Esto lo hacen a través de contenidos semánticos que se apoyan en estereotipos para legitimar la hegemonía del grupo dominante. Además, el negro es hiperbisibilizado mediante lo

que el autor define como una “mirada racializante” en el campo de lo corpóreo y lo sexual.

Las obras analizadas, incluso, han podido tener un espacio dentro del canon literario. Para Richard Leonardo, esto se debe a que las obras normalizan y naturalizan el discurso racial hegemónico, donde lo afro es aceptado como consumo, lo que es una forma de reforzar su condición de subalternizado. Es decir, es aceptado siempre que no afecte la lógica del centro hegemónico.

En el capítulo “*Matalaché* de Enrique López Albújar: el negro como lo abyecto de lo mulato” se resalta cómo en un contexto dominado por el discurso andino, nace el proyecto autoral de López Albújar. La crítica enfatiza en el carácter reivindicatorio del negro en la novela; sin embargo, aclara Leonardo, se trata de un mulato, un híbrido, a quien incluso se intenta elevar a la calidad sujeto, ya que tiene la capacidad de “problematiza su condición de subalternizado” a través del distanciamiento con el otro abyecto (el negro). Además, se evidencian estrategias retóricas que estereotipan al negro “en estado puro” y acercan al mulato con lo occidental. Es decir, existe “una operación de blanqueamiento” o un intento por “desnegrizarlo”. Sin embargo, sigue siendo descrito a través del cuerpo y la hipersexualidad. Es víctima de la mirada racializante y hegemónica del narrador.

Asimismo, el análisis resalta la manifestación de un racismo extremo y una colonialidad del saber. López Albújar les niega a los negros la capacidad de agencia en las luchas contra la esclavitud. Es más, el negro es visto como lo abyecto —en el sentido de Judith Butler— del mulato, y este es más bien una síntesis que privilegia lo occidental.

En el capítulo “*Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros: de la exotización a la espectacularización del cuerpo del afrodescendiente”, mediante el análisis textual y paratextual, Richard Leonardo muestra el proyecto autoral estético e ideológico de Gálvez Ronceros, el cual consiste en el rescate y la reivindicación del mundo negro. Sin embargo, advierte que se trata de una representación —por lo tanto sujeta a una mediación artística e ideológica— y no de una reproducción fiel de este universo cultural. Si bien existe una mirada sui géneris y un mayor acercamiento al mundo negro campesino —factor explotado por la crítica—, la mirada sobre ellos sigue prolongando el discurso hegemónico racializante basado en estereotipos, exotismos, exuberancia y corporalidad. El autor afirma que “en estos relatos nos encontramos con una serie de personajes afrodescendientes que reiteran los lugares comunes que occidente ha utilizado para suturar y definir al sujeto afro como subalterno” (p. 81). A continuación, comentamos algunos de los relatos analizados.

En “*Etoy ronca*”, “el relato reitera, una vez más, los estereotipos que se tienen en el imaginario sobre la hipersexualidad de los individuos afrodescendientes, y pone el énfasis en la lubricidad de la mujer negra. Ella es representada como naturalmente provocadora, dada al libertinaje y la lujuria” (p. 96). En “*Una yegua parada en dos patas*”, la opción narrativa elegida por Gálvez Ronceros es la descripción de los afros desde el propio afro, a través del lenguaje zoológico —siguiendo a Frantz Fanon— que animaliza y bestializa a los afrodescendientes. Además, nos muestra el endorracismo, aunque para el escritor chinchano prime la búsqueda del humor, pero el humor de un lector blanco. En palabras de Richard Leonardo, “este ‘espectáculo’ está orientado para el deleite del sujeto hegemónico, para el sujeto no negro que consume literatura, que se divierte con las excéntricas de los negros, con su cultura exótica y exagerada” (p. 104). En “*Octubre*”, el autor concluye que el negro, que ha sido fijado por la exuberancia, la hipérbole y el exotismo, desborda su espacio primigenio (el campo), pero esta trasgresión desordena y desacomoda el paisaje urbano (civilizado), por lo que

tiene que volver a su lugar de origen que corresponde a la barbarie. En “*Jutito*”, se presenta a un niño trasgresor, rebelde, que neutraliza la autoridad del padre, Justo, que no puede impartir justicia. Despierta la comicidad del lector a partir de una representación caricaturesca del personaje. En “*Miera*”, “*Tres clase de só*” y “*Ya ta dicho*”, se demuestra que el lenguaje también es un aspecto jerarquizante en las obras Gálvez Ronceros. Por último, a través del análisis paratextual, sostiene que la funcionalidad de las imágenes refuerza el discurso imperante en el texto, ya que también son parte de la política de las representaciones que proyectan la percepción del imaginario colectivo.

En el capítulo “*Malambo* de Lucía Charún-Illescas: hipersexualidad de la mujer negra y las trampas del esencialismo estratégico”, el autor indaga argumentos que resaltan los criterios de interioridad que legitima la producción discursiva sobre lo afroperuano —en este caso literaria—, criterio que posibilita el planteamiento de un proyecto autoral reivindicatorio. En *Malambo*, si bien existe el rescate de una memoria histórica y un alejamiento de un proceso caricaturesco, la representación no queda exenta de los lastres del discurso colonial —enfocados en el cuerpo— que subalternizan a los afrodescendientes. En este caso, analiza la representación de la esclava Altagracia Maravillas, quien es fijada a través de su sexualidad. Más allá de recoger un hecho histórico, el autor problematiza el goce libidinoso que representa a la mujer negra como propensa a los placeres sexuales, “rebelde y desvergonzada”. De los diálogos con la esclava Candelaria Lobatón se desprende la idea de que el goce sexual es un atributo propio de las mujeres afrodescendientes. Del mismo modo, identifica que la mujer tiene capacidad de agencia para negociar con el poder, pero haciendo uso de su cuerpo. Además, es vista solo como un objeto reproductor. Para Richard Leonardo, quizá todo “esto explique el éxito de la novela en Europa, porque muestra esa mujer negra que el horizonte de expectativas occidental quiere encontrar: exótica, voraz y desenfadada” (p. 159).

El análisis de la representación de otros personajes, le permite concluir al autor que “nos encontramos entonces ante una representación de los individuos negros que privilegia el cuerpo, reduciéndolo a la fortaleza física (en el caso de los varones) y a la fortaleza sexual (en el caso de las mujeres)” (p. 160), además de otros estereotipos como el esclavo deshonesto, envidioso y supersticioso.

Una propuesta discutible, pero no menos interesante, es la apuesta por lo sobrenatural y lo prodigioso dentro del mundo negro de la novela. Estas situaciones contrafácticas han motivado lecturas desde el realismo mágico y lo real maravilloso. Para el autor, este proyecto autoral o “esencialización estratégica” que singulariza una cultura no hace sino crear una imagen prelógica, precientífica y no racional del mundo negro, tal como Occidente construyó la imagen maravillosa de América Latina. En ese sentido, la búsqueda de una identidad y reivindicación, puede convertirse en una mirada que sirve a los intereses del grupo hegemónico.

Del análisis de dichas obras, se entiende que los esencialismos no existen. Es decir, la autoridad discursiva no está condicionada por la pertenencia étnica del enunciador. Por ello, el autor relativiza la supuesta mirada exógena atribuida exclusivamente a los narradores *Negristas*, ya que la misma perspectiva puede provenir desde los propios grupos afrodescendientes. Qué mejor prueba fehaciente que los casos estudiados en esta reciente publicación. Además, cabe precisar que esta posición desborda el campo de la creación literaria para trasladarse también al de la propia crítica literaria.

Para culminar, *El cuerpo mirado...* nos muestra una lectura desmitificadora mediante un enfoque basado en la política de la

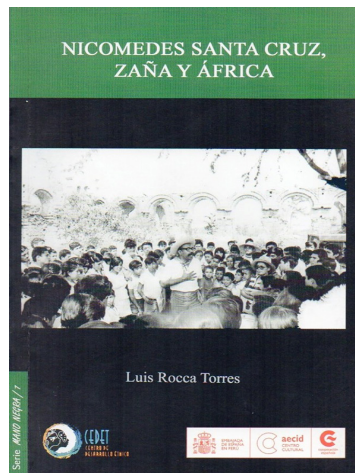
representación. Sin embargo, más allá de desmontar una tradición crítica sobre dichas obras —centradas en el carácter reivindicatorio—, esta investigación los complementa y enriquece las distintas interpretaciones realizadas. Además, cabe reconocer que la riqueza de este libro radica, entre otros aspectos, en su pertinencia para el análisis de otras plataformas discursivas que desbordan el campo literario y están mediadas por la política de las representaciones.

JUAN MANUEL OLAYA ROCHA

Rocca Torres, Luis

Nicomedes Santa Cruz, Zaña y África

Lima: Centro de Desarrollo Étnico, 2015; 70 pp.



El Perú es uno de los pocos países que cuenta con tres regiones geográficas —Costa, Sierra y Selva—, tres divisiones que han permitido el asentamiento de diferentes grupos sociales y, como consecuencia, la permanencia de costumbres, formas de lenguaje, entre otras actividades. Por eso, la literatura peruana presenta una variedad de escritos que no solo se intensifica en la capital, sino en varios departamentos del país, ya sea mediante el uso de la oralidad o de la escritura. Sin embargo, la literatura que se encuentra en la periferia de la metrópoli poco ha sido considerada por los académicos. Ante esta disyuntiva, surge el libro del sociólogo Luis Rocca Torres como muestra de permanente preocupación por la literatura afroperuana; en especial, en uno de sus íconos más representativos: Nicomedes Santa Cruz.

El libro presenta una serie de testimonios que han sido estratégicamente divididos en cinco partes y desarrollados minuciosamente. Para el lector que por primera vez desee acercarse a la vida del decimista, este texto será primordial en la comprensión de la carrera profesional de este gestor cultural y de su ocupación por la cultura afroperuana.

Los testimonios que se presentan en el libro están referidos a la estadia de Nicomedes Santa Cruz en Zaña, pueblo de considerable tradición afrodescendiente. Este viaje y, posteriormente, el que emprendió al continente africano presentan una relación de suma importancia. El conocimiento de las costumbres adquirido en dicho pueblo le permitió, en 1974, presentar una ponencia en el Coloquio *Négritude et Amérique Latine*, en Dakar (Senegal) titulada “Aportes de las civilizaciones africanas al folklore del Perú”, donde resalta las costumbres y la historia de aquel pueblo que lo albergó con tanta alegría y entusiasmo.

En el primer capítulo, se describe con detalles la llegada de Nicomedes Santa Cruz a Zaña, a finales de abril de 1960 y a la edad de los 35 años. A esa edad ya mostraba una madurez profesional bastante férrea, pues entonces ya había generado un

considerable aporte a la cultura de nuestro país. Dos años antes de su llegada a Zaña, había fundado su conjunto Cumanana y tenía su programa cultural en Radio Nacional. El primer testimonio, en el presente capítulo, es mencionado por Manuel Cabezas Rivas, de 82 años, quien recuerda a plenitud las vivas jaranas y las reuniones amicales que tuvo con Nicomedes por esos años. También encontramos el afecto y la consideración de Nicomedes por la cultura de Zaña, ya que en un artículo menciona que apreció y le impactó escuchar en Lima a Manuel Quintana, conocido como “Canario Negro”, la antigua saña, ya que este hombre fue uno de los primeros en llevar el género a los barrios limeños con su famoso “¡A lundero le da!”. Sin embargo, esta aventura cultural no acabó allí. Se cuenta que Nicomedes y el zañero Cristian Colchado tuvieron una confrontación en décimas; el primero ya era conocido en los barrios limeños y agregaba con orgullo que hasta el año 1955 no presentaba competencia de décimas; en cambio, el segundo era un experto decimista en el norte del país. Se dice que en este contrapunto de décimas, que duró cerca de tres horas, no hubo ganador alguno ni juez que lo decidiera, pero sí se pudo observar a dos talentosos decimistas que sacaron a la luz su máximo repertorio. Lo más resaltante en este capítulo es que en el siglo XIX se incrementaban las migraciones indígenas al pueblo de Zaña, las que lo convirtieron en una zona multicultural, donde los yaravies también habían sido asimilados por los afrodescendientes y los mestizos.

En la segunda parte, se describe a un Nicomedes Santa Cruz deslumbrado por las tradiciones culturales del pueblo de Zaña aun antes de su viaje a dicho lugar. Y es porque Manuel Quintana, el “Canario Negro”, motivó a Nicomedes, mediante las sañas antiguas, a profundizar la importancia cultural. De esta manera, le generó un gran interés por publicar un primer artículo periodístico sobre Zaña, que se tituló “Al undero le da ¡Saña!”, fechado el 1 de diciembre de 1963. Ya en los albores del siglo XX, la saña presentaba ciertos cambios tanto en las letras como en la música. Fue incorporada en el álbum Cumanana de 1964, y luego este género musical fue cantado por diferentes artistas del medio local limeño. Sin embargo, surgió un inconveniente: esto no era bien apreciado por los locales de Zaña, puesto que la saña antigua era alegre, entusiasta y bailable; en cambio, la nueva se había transformado en un ritmo lento y solo para escuchar. Esta crítica hizo reflexionar a Nicomedes y en su disco *Ritmos negros del Perú* retomó la influencia de “Canario Negro” y convirtió la saña en festiva.

La tercera parte está dedicada a la participación de Nicomedes Santa Cruz en el coloquio *Négritude de Amérique Latine*, realizado en Dakar, Senegal. Fue invitado por el entonces presidente de la República Leopold Senghor. En dicha ponencia, Nicomedes hizo relevancia de la historia y cultura de Zaña. Este hombre ya era conocido en los albores latinoamericanos literarios, puesto que el poeta cubano Nicolás Guillén compartía sus ideales libertarios en defensa de los afrodescendientes. Además, en esta parte, se explica el movimiento de la *Négritude* como un grupo de poetas e intelectuales negros que pertenecían a las colonias francesas en África y América por los años de 1940 y 1950, cuyos fundadores fueron el mencionado Leopold Senghor, Aimé Césaire y Leon Damas. Por último, encontramos el testimonio de Hadji Amadou Ndoeye, escritor e investigador senegalés que visitó Zaña, quien relata cómo conoció a Nicomedes en un coloquio celebrado en Murcia, España.

En la cuarta parte, encontramos el testimonio del decimista zañero Hildebrando Briones Vela, quien le dedicó dos décimas a Nicomedes; una, titulada “Don Nico llegó a Zaña” y, otra, en homenaje a su fallecimiento, “Nicomedes Santa Cruz Gamarra”.

En la quinta y última parte del libro se hace hincapié en el aporte de Nicomedes Santa Cruz al arte, a la política y a la africanía. En el ámbito artístico, Nicomedes es reconocido por cultivar las décimas (diez versos octosílabos), así como la gestión cultural tanto en la radio como en la música. Respecto de su vida política, se brinda testimonio de que estaba en la lista del Movimiento Social Progresista de Lima como candidato a ser diputado. En la africanía, es valorado por generar un puente cultural entre el pueblo de Zaña y el continente africano.

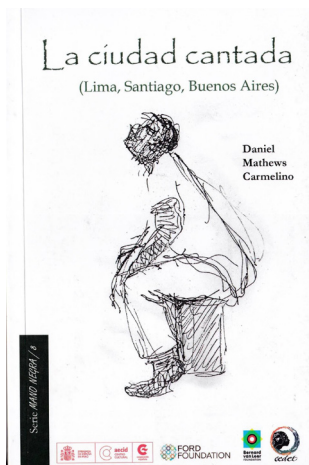
Para concluir, la propuesta de Luis Rocca Torres en conocer el aporte de Nicomedes Santa Cruz a la cultura peruana es preponderante y visible. Sin embargo, no solo muestra la faceta de Nicomedes como decimista, sino como académico, crítico, músico y como gestor cultural que ha creado un puente entre la cultura africana y afrodescendiente en el Perú.

CÉSAR A. ESPINO LEÓN

Mathews Carmelino, Daniel

La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires)

Lima, Centro de Desarrollo Étnico, 2016; 243 pp.



LA CIUDAD QUE CANTA*

La ciudad cantada que escribe —y sobre la que escribe— Daniel Mathews no es la ciudad que se canta o la ciudad a la que se le canta, ni ciertamente es aquella que aparece como escenario, como trasfondo o como material de la canción. En el libro de Mathews no encontraremos a Lima, a Santiago ni a Buenos Aires convertidas en espacio-musas ni siendo poetizadas. Veremos, sí, a los limeños, a los santiaguinos y a los porteños hablando de sí mismos. No es la ciudad que se poetiza, sino el espacio cultural desde el que se poetiza. Pero no es simple lugar de enunciación. Tomando una licencia poética, diremos que es la ciudad que se canta a sí misma, un poco en el sentido whitmaniano¹. Es la nueva ciudad que, nacida de los contradictorios procesos de modernización, está hablando de sí misma y

*Con ligeros ajustes y la inclusión de citas allí donde había apenas referencias, este es el texto leído durante la presentación del libro, el miércoles 15 de junio de 2016 en el Centro Cultural España de Lima.

¹Por Walt Whitman y los versos del canto con que abre su monumental *Leaves of grass*: “I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you”. El canto tuvo varios títulos provisionales, hasta tomar el definitivo de *Song of my self* [*Canto de mí mismo*]

re-presentándose en una cultura para sí, como reza el título del libro: *La ciudad cantada*.²

Para el período inmediatamente anterior al punto de partida que toma la investigación de Mathews (llamémosle, con un guiño a Hobsbawm, “el corto siglo XIX” peruano, que va desde la declaración de independencia en 1821-24 hasta la guerra del Pacífico en 1879-1883), Iñigo García-Bryce habla de una “República con ciudadanos”³ para referirse al papel de los artesanos en la formación de una esfera ciudadana nacional. En su estudio, entre otros aspectos, reconstruye el rol cumplido por los periódicos artesanos de inspiración liberal en la formación de un cuerpo político más permeable —la “clase trabajadora”— durante la transición de una clase artesana hacia una clase obrera, y la incorporación de sus demandas en el trunco proyecto republicano. Lo que muestra García-Bryce es cómo, con la palabra impresa, la forma en que los artesanos se representaban a sí mismos y ante sí mismos sufrió una enorme transformación. El paso de una visión corporativa a una más societal y el paso de una voz de ánimo humilde, que se excusa de hablar de los asuntos que le conciernen a una voz que reclama su silla en la mesa de la República: ciudadanía.

De modo similar, ya no desde la historia social, sino desde la práctica y ubicándose en las coordenadas de los estudios culturales —evidentemente, en las instituidas por Rama y Romero— el libro de Mathews nos hablará del papel de la canción en el nacimiento del proletariado urbano del s. XX. Además, de manera tan refrescante como audaz, llamará a los productores de esta canción *la intelectualidad orgánica del proletariado*, en el sentido gramsciano.

Para llegar a este punto, durante no pocos años, los más recientes de su experiencia como estudioso y como académico, Mathews ha debido llevar a cabo una no siempre grata operación de desestabilización de algunos conceptos interiorizados por los estudiosos de las literaturas populares, la comunidad de referencia en la que debía producirse su trabajo. Él mismo cuenta, en el breve prólogo, que la oportunidad la encontró más bien en Chile, en la Universidad de Concepción, y no en la Universidad de San Marcos.

En esta operación de desestabilización de lo sabido y lo sobreentendido en el discurso académico, *La ciudad cantada*... plantea varias discusiones. En primer lugar, discute la relación entre lo oral y lo andino, un equívoco mediante el cual el interés principal en el estudio de la oralidad debe ser lo andino. Nada peor para la práctica de producción del conocimiento que un “deber ser”. Y cuando hablamos de un medio tan pobre en recursos y —en el mal sentido— tan celoso de ellos, sabemos que decir “interés principal” equivale a decir interés excluyente. En segundo lugar, discute la conceptualización restrictiva de la cultura popular como cultura “no letrada”, una idea de una inercia sorprendente. De la mano de Mathews estaremos en Lima,

³García-Bryce, I. L. (2008). *República con ciudadanos: Los artesanos de Lima, 1821-1879*. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruanos. <http://goo.gl/N5EbW2>

²Como explica Jill S. Kuhnheim, “this is Mathews’s name for the poetry and song that parallels Rama’s lettered city and shares with the lettered elite its urban context and creation of the city as para-linguistic product. Its not Raúl Bueno’s “ciudad oral” [oral city], however, because of the presence of the author and his or her consciousness of his or her cultural role”. Kuhnheim, Jill S. (2015). *Beyond the page. Poetry and performance in Spanish America*. The University of Arizona Press. Sobre el concepto “ciudad oral” propuesto por Bueno, ver: Bueno Chávez, Raúl. (2010) *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.

Santiago y Buenos Aires en los momentos en que se producen dramáticos cambios en la fisonomía de estas ciudades y de sus habitantes. En esos momentos, se nos hará evidente no solo la ya ampliamente estudiada distinción entre la poesía culta y la poesía popular-tradicional, entre la historia oficial y la subalterna, sino que aparecerá nítida una categoría diferente: la poesía popular-urbana. También, aparecerá nítida la canción como un *vehículo* de esa poesía. Más aún, como un instrumento de la historia de los subalternos.

A partir de esta discusión, se rompe la equivalencia entre cultura popular y cultura oral. Muy lejos de simplemente hacer el catálogo, Mathews repasa los cancioneros, revistas, periódicos y películas que fijarán *en texto* las concreciones de esa cultura popular urbana: las canciones. Asimismo, nos muestra cómo esos formatos van a funcionar con independencia de la voz: tendrán un público propio, una “audiencia” no presencial.

De esta manera, el constructo *ciudad cantada* nace en franca oposición a la inercia de las instituciones locales de producción de conocimiento, que han jugado con algunos “dogmas”, como los califica el autor; uno de ellos, la equivalencia entre poesía popular y anonimidad. Mathews se esfuerza en mostrar cómo la literatura urbano-popular expresada en la canción desborda las fronteras entre oralidad y escritura. La ciudad fija las letras y a los autores, nos dice. La ciudad *produce* al autor, y ese autor reclama un lugar en la producción de conocimiento sobre nuestras literaturas.

Otro enfrentamiento con el dogma está en la negación de lo espontáneo, lo natural, lo dado, como componente esencial para definir a los productores y los productos de la *ciudad cantada*. Esta es una de las notas metodológicas del libro. En cierto sentido, propone para el productor de cultura urbano-popular la categoría de artista. No artista en el sentido que le atribuye la cultura de masas, ni el “genio” que descubren cada día los, hoy, jóvenes de la clase sobre-estimulada por las tecnologías del consumo. Se refiere, quizá, al artista en el sentido de practicante del artificio y la elaboración. Este artista surge en el seno de la mano de obra nacional. En algunos momentos, aparece como intermediario entre lo manual y lo intelectual en la cultura popular. Curiosamente, la ejecución de un instrumento y los actos de escritura son tanto actos manuales como actos productores de cultura, y están encarnados en sujetos. Sujetos que a la vez componen una clase que representa y encarna los cambios que se producen en la ciudad.

La *ciudad cantada* es también una República. Del mismo modo en que los diarios y la radio nos convierten en auditorio, la canción, sus momentos de transmisión y los sentidos que evoca, forman parte del proceso de adquisición de una nueva ciudadanía. En el caso de las ciudades que estudia Mathews, se trata de una ciudadanía cultural para desplazados/migrantes/mestizos, definidos no solo por el desarraigo, la dificultad de integración o las exclusiones étnicas o clasistas, sino también por lo que de celebratorio y progresista hubo en medio de las oleadas migratorias de la modernización. En nuestro reciente proceso de autoconciencia crítica como sociedades fragmentadas y desiguales, no hemos alcanzado equilibrio para hablar de nuestra modernización urbana. En el horizonte instituido en Perú por Matos Mar,⁴ nuestra antropología quiso encontrar qué trajeron los migrantes y cómo sus llamadas “tradiciones” se

fundieron y se “recrearon” en la nueva experiencia urbana. Ha sido una entrada muy productiva, pero también ha cancelado algunos caminos y, quizá involuntariamente, ha teñido de esencialismo algunos otros. También, nuestra sociología ha sido insuficiente —a veces cobarde— para hablar de lo que en esa migración se dejó atrás como experiencia humana. En muchos sentidos, la idea de *ciudad cantada* habla de un verdadero mundo nuevo en las ciudades.

En este verdadero mundo nuevo, era capital no solo comprender y explicar la realidad, —lo que se hizo de la mano de los círculos anarquistas y socialistas—, también era capital expresar los sentimientos que la nueva experiencia y la nueva realidad generaban. Y esta nueva realidad es la ciudad. Aquí, la canción es algo más que el vehículo para transmitir la tradición, como lo es en la oralidad tradicional. Es una forma de ver el mundo, un mundo confuso, de experiencias desgarradoras, a la vez que un mundo festivo y abierto a lo nuevo. En la propuesta de *La ciudad cantada* se reubica metodológicamente a la ciudad. Vista como el centro de poder letrado en la confrontación hispano-indígena, la *ciudad cantada* reclama su lugar como espacialidad común de conflicto, pero también como el lugar de las realizaciones culturales de los subalternos. Se reubica también al texto; al texto literario se le incorporan e integran, como capas de lectura, el texto musical y el texto performativo (la ejecución de la canción). Y claro, se integra al medio, el medio social que es fuente y audiencia no solo del texto-canción, sino de su autor.

Este rescate del autor —aunque difícil de reconstruir— es evidente, y en la idea de Mathews es uno de los rasgos definitivos de su carácter popular. Aquí, está lo político de la idea: este rescate es reivindicación frente a la historia oficial y a la academia, que ya no reconocen calidad o estatus, sino mera existencia a los productores de cultura popular. La tesis de Daniel Mathews navega en el sentido de esta reivindicación. Al haberse convertido, a su vez, en un objeto cultural (un libro) que habla tanto desde lo académico como desde lo popular, abre camino y cumplirá un papel en animar a otros investigadores de lo urbano-popular.

TERESA CABRERA ESPINOZA

⁴José Matos Mar, con *Desborde Popular y Crisis del Estado. El Nuevo Rostro del Perú en la Década de 1980* (Lima: IEP, 1984) abre un nuevo camino para las lecturas comprensivas de la sociedad peruana y funda escuela en un modo de concebir el espacio urbano desde la antropología. El libro está disponible en <http://lanic.utexas.edu/project/laoop/iep/ddtlibro25.pdf>