

Arturo Córdova Ramírez

**Contrapalabra negra: la décima
afroperuana como género discursivo
heterogéneo**

*En: Anna-Lena Glesinski y Rebecca Kaewert (eds.):
Dinámicas de transferencia y transformación
cultural en las literaturas hispánicas, Hamburg
University Press (Hamburg), 2023, pp.41–57,
<https://doi.org/10.15460/hup.265.2072>.*

Hamburg University Press

Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

IMPRESSUM

Publiziert mit finanzieller Unterstützung der VolkswagenStiftung und der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen.



VolkswagenStiftung



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

Lizenz

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Teile, Abbildungen und sonstiges Drittmaterial, wenn anders gekennzeichnet.



Online-Ausgabe

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar.

DOI <https://doi.org/10.15460/hup.265.2067>

Gedruckte Ausgabe

ISBN 978-3-943423-62-4

Layoutentwicklung

In Zusammenarbeit mit dem Verlag durch Sascha Fronczek, studio +fronczek, Karlsruhe (Deutschland), <https://saschafronczek.de>.

Cover und Satz

Hamburg University Press

Druck und Bindung

Books on Demand – Norderstedt (Deutschland)

Verlag

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek
Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2023
<https://hup.sub.uni-hamburg.de>

INHALT

Prólogo	7
<i>Anna-Lena Glesinski y Rebecca Kaewert</i>	
Introducción	9
Acceso interdisciplinario a las dinámicas de transferencia cultural y transformación en la literatura hispanohablante <i>Albrecht Buschmann, Susanne Greilich, Inke Gunia, Gilberto Rescher y Sabine Schlickers</i>	
La minificción hispanoamericana	27
Transferencias y transformaciones en la consolidación de un género <i>Ana María Orjuela-Acosta</i>	
Contrapalabra negra: la décima afroperuana como género discursivo heterogéneo	41
<i>Arturo Córdova Ramírez</i>	
Subgénero del crimen perfecto como problema diferencial	59
Una dinámica de disolución <i>Jorge Estrada Benítez</i>	
Negociando manga	75
Ivrea y la glocalización de la historieta japonesa en Argentina <i>Diego Labra</i>	

La violencia feminicida desde la literatura y el derecho internacional y penal	87
Transformaciones jurídicas, vacíos legales y transferencias interdisciplinarias	
<i>Elena von Ohlen</i>	
Transculturalidad en <i>Los diarios de Emilio Renzi</i> de Ricardo Piglia	101
<i>Felipe Salazar</i>	
El texto como polifonía	113
El reto de la continuidad y la metamorfosis de la palabra ajena en la traducción literaria	
<i>José Manuel Blanco Mayor</i>	
Hibridez e intermedialidad en la revista <i>UNI/vers(;</i>	127
<i>Gabriela López Dujisin</i>	
Colaboradoras y colaboradores	139

Contrapalabra negra: la décima afroperuana como género discursivo heterogéneo

Arturo Córdova Ramírez

Es la contra-palabra, es la palabra que rompe el “hilo”, la palabra que ya no se inclina ante los “mirones y los cabalillos de gala de la historia”, es un acto de libertad. Es un paso.

Paul Celan

La historia de la décima espinela en Hispanoamérica es un notorio caso del fructífero proceso de transculturación literaria¹ entre Europa y América puesta de manifiesto en una versátil producción lírica con diversos usos y manifestaciones que van desde los loores religiosos y cantos épicos de los primeros años de la Colonia, las cultivadas formas de poetas mayores de la época colonial como Sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle y Caviedes, atravesando el período de emancipación cuando éstas adquieren y transmiten un contenido político y revolucionario, llegando a la república donde asumen un marcado tono costumbrista y satírico.² Paralelamente a la diversidad temática que adquiere la décima en su desarrollo histórico, se puede apreciar un movimiento oscilante entre espacios letrados y populares que dota a la décima de múltiples funciones socioculturales. En este camino, la décima calará definitivamente dentro del área de la poesía popular oral. Como lo afirma Maximiano Trapero, uno de sus más acuciosos investigadores, la décima –en su variante más difundida que es el desafío improvisado³– se convertirá en:

-
- 1 Si bien el concepto de transculturación de Fernando Ortiz y su aplicación al estudio literario propuesto por Ángel Rama poseen una gran utilidad y trascendencia en los estudios culturales y literarios sobre América Latina, en el presente trabajo preferimos emplear el concepto de *heterogeneidad*, propuesto por Cornejo Polar, puesto que momentos asumidos dentro de la transculturación –como la deculturación o la selectividad de elementos culturales foráneos– pueden acarrear presunciones esencialistas y estáticas sobre procesos y contactos culturales. Para un acercamiento a dicho debate ver Cornejo Polar (1994) y Sobrevilla (2001).
 - 2 Existen estudios sobresalientes sobre la historia de la décima en Latinoamérica que muestran esa abundancia de estilos, temas y vertientes. En el caso de México ver Mendoza (1947); en Cuba, Feijóo (1961); y en Perú, Santa Cruz (1982).
 - 3 El desafío implica un enfrentamiento ritualizado entre dos o más decimistas, acompañado en muchos casos por música y baile. Ver Trapero (1996).

el fenómeno folklórico y cultural más importante de Hispanoamérica, por lo que tiene allí de común y de general. Ninguna otra manifestación cultural –salvo la lengua– es hoy tan común en todos los países americanos de habla hispana y está tan metida en sus hábitos culturales cotidianos como la décima popular (Trapero 1996: 41).

Entre las diversas manifestaciones populares de la décima –que van desde las payadas argentinas, los contrapuntos cubanos a las topadas y huapangos mexicanos (ibid.: 47)– cabe resaltar una vertiente muy difundida que se vincula con la tradición cultural de afrodescendientes en Latinoamérica⁴. Si bien la identificación de la décima con la cultura afrodescendiente no sucede de manera homogénea a lo largo del continente, esta filiación ha permitido la articulación de experiencias y saberes colectivos e individuales que remiten no solo al presente de las comunidades afroamericanas, sino también a un pasado obliterado en los canónicos discursos nacionales. El presente estudio pretende reconocer en la décima afroperuana un género discursivo intermedial –en la medida que involucra y combina canto, palabra, música y danza– que se desplaza de lo literario, manteniendo un uso convencional de motivos, temas y configuraciones estróficas, hacia lo historiográfico, al articular una memoria colectiva afrodescendiente que se remonta a la esclavitud y que resiste a disiparse bajo la tendencia a homogeneizar de discursos hegemónicos. Para tal efecto, este estudio se concentra en el análisis de décimas presentes en dos obras heterogéneas como lo son, primero, el libro testimonial *Erasmus, un yanacón del valle de Chancay* (1974) y, segundo, la producción musical *Cumanana* (1964) de Nicomedes Santa Cruz. Las dos obras son ejemplares en su calidad de productos discursivos a galope entre diversos géneros. Esto se debe fundamentalmente por su arraigo en la oralidad. La oralidad, de esta manera, se constituye como matriz de la transformación de géneros de origen europeo dentro de lo que se ha denominado literatura afrodescendiente en el Perú.⁵

4 Sobre la tradición decimista afrodescendiente ver el estudio sobre la décima en el Afropacífico de Ana María Kleymeyer (2000).

5 La transformación e hibridez formal de los géneros debido a la irrupción del registro oral en lo escritural está presente en otros textos de la literatura afrodescendiente en el Perú. Los más emblemáticos son *Monólogo desde las tinieblas* (1975) de Antonio Gálvez Ronceros y *Canto de Sirena* (1977) de Gregorio Martínez.

Breves consideraciones en torno a la décima y su variante afroperuana

Tanto el testimonio de vida del campesino afrodescendiente Erasmo Muñoz como la producción musical *Cumanana* de Nicomedes Santa Cruz toman como punto referencial para la representación de sus historias a la décima. La décima aquí aspira a ser más que una estrofa lírica, por ello tendemos a contemplarla como un género discursivo articulador de experiencias individuales y portadora de una memoria colectiva afrodescendiente. ¿Qué elementos encontramos en la décima afroperuana como significativos en la transformación de una estrofa clásica de origen hispánico en un género de arraigo popular?

Hay diversos estudios sobre la décima popular y clásica, aquí he de destacar el trabajo meticuloso de Maximiano Trapero, que en libros como *Origen y triunfo de la décima: revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas* (2015) estudia y recopila las manifestaciones de la décima popular en el mundo hispánico. Asimismo, en el ámbito peruano, es destacable el trabajo de Nicomedes Santa Cruz que hace un recuento histórico y un trabajo antológico en su libro *La décima en el Perú* (1982). Esta estrofa poética, que adquiere su forma regular en el Renacimiento, se compone de diez versos octosílabos de rima consonante y abrazada, bajo la forma *abbaaccddc*. Puede ser vista como dos cuartetos unidos por un pareado. A pesar de las diversas discusiones en torno a su origen, hay un consenso en que “su creador fue el poeta rondeño Vicente Espinel, quien la utiliza reiteradamente en sus *Diversas Rimas*, publicadas en 1591 [...]” (Trapero 1996: 48). Famosa se hará mediante el “elogio inmediato que de ellos –del autor y de la estrofa– hizo Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, dándole el nombre de ‘espínela’” (ibid.: 48).

Hay distintas perspectivas en torno al tránsito de la décima del campo culto al popular⁶: Si este sucedió ya en España o si su traslado sucede en procesos de transculturación en América. Lo cierto es que la tradición decimista oral bajo la forma cultural del duelo verbal se expande por todo el continente teniendo un rol importante en fiestas populares y religiosas de diversas regiones. En el contexto peruano, la décima popular muestra diversas vertientes de desarrollo desde inicios de la Colonia, transitando –como ya se ha mencionado– espacios letrados y populares. El arraigo en las comunidades afroperuanas costeñas, según Santa Cruz, ocurrirá a partir del siglo XIX:

6 Una visión conjunta sobre la décima como parte de la poesía oral improvisada en Hispanoamérica la ofrece Samuel Armistead (1994: 41ss.).

A riesgo de contrariar juicios ajenos, podríamos decir que la aventura de la décima en el Perú culmina con la hegemonía del elemento negro, y mestizos de negro, durante el último siglo de su cuatricentenario historia. Esto es, desde mediados del XIX hasta la primera mitad del siglo XX (Santa Cruz 1982: 68).

Bajo la influencia afrodescendiente, surge una forma musicalizada de hacer décimas en el Perú, concretamente se trata del *socabón*. Socabón designa “el canto de las décimas glosadas, como para distinguir el toque ejecutado en la guitarra como melopea del dicho canto. Es decir, socabón es la línea melódica de nuestra décima cantada y la de su típica armonización en la guitarra” (ibid.: 75s.). La forma más recurrente de la décima en el *socabón* es la llamada décima glosada, que consiste en una copla o redondilla como base que da pie al desarrollo de un conjunto de cuatro décimas, terminando cada una de ellas en un verso de la copla base. Dicha unidad poética permite el desarrollo de una idea de manera más holgada siendo propicia para la improvisación requerida en los retos entre decimistas, tal como lo describe Erasmo Muñoz en su testimonio:

Un desafío se pactaba cuando había uno que sabía bastantes décimas y le decían que había uno mejor que él. Se escogía el sitio, que casi siempre era una cantina (...) (Se iniciaba con) el toque de la guitarra (que) era el llamado socabón, ritmo poco monótono y que era el mismo para todas las décimas. Generalmente empezaban con una décima en el que decían su nombre o sino con (una cuarteta de presentación) (...). Luego el cantor decía su glosa o cuarteta y nuevamente sonaba la guitarra. Aquí, en este momento el otro decimista y la gente sabía de qué iba a tratar la décima. (...) Ganaba el que cantaba más décimas y esa (sic) era respetado y admirado por todos. A veces el ánimo se caldeaba y los rivales decían décimas con lisuras y los desafíos terminaban a golpes (Matos Mar / Carbajal 1974: 65ss., citado en Chocano / Rospigliosi 2016: 96).

Heterogeneidad literaria y género discursivo

En su canónico estudio *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas* (2003), Antonio Cornejo Polar visibiliza las relaciones hegemónicas entre distintas tradiciones literarias en contextos postcoloniales y pluriculturales. Uno de sus hallazgos relevantes es observar cómo se construye dentro del sistema institucional letrado una política del idioma que pretende “cobijar a las lenguas y sociolectos nacionales y ser –de una u otra manera– representativa de todos ellos” (Cornejo Polar 2003: 145). En

ese afán por construir una lengua literaria nacional, se pretende suspender las tensiones y “jerarquías socio-idiomáticas” (ibid.: 145) existentes, provocando con ello –en una suerte de doble movimiento– no solo una asimilación de otras tradiciones dentro de un orden institucional, de fuerte raigambre citadina y herencia criolla en el caso peruano, sino además una profusión de prácticas discursivas y culturales que se vuelven *latentes* o *periféricas*, pero que en distintos momentos históricos *brotan* a la superficie de la institución letrada generando una apertura del campo literario para instalar así nuevos lenguajes y géneros. Por cierto, esas transformaciones genéricas no implican únicamente otras normas y usos lingüísticos, sino nuevas convenciones, nuevos marcos de referencia comunicativos, esto es, “distintas formas de socialización [...] casi imperceptibles en los ámbitos generales de las esferas públicas y privadas, pero de alguna manera presentes [asimiladas-representadas] en la institución literaria” (ibid.: 147). Según palabras del autor, la heterogeneidad se refiere a:

procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales [...] poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/ discurso-texto/ referente/ receptor, por ejemplo). Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites (ibid.: 10).

Si bien Cornejo Polar se centra en las literaturas andinas para entender el proceso de una tradición literaria heterogénea, las décimas afroperuanas representan a cabalidad dichas pugnas dentro del campo literario. Así, su estudio, recepción y clasificación se resiste a considerarlas como un referente importante del canon literario nacional⁷: sin dejar de existir una cantidad considerable de estudios y antologías al respecto, la tendencia es a *folklorizar*⁸ la producción decimista en el Perú, situación que no es solo un fenómeno local, sino presente en otros países latinoamericanos.

7 Al respecto, afirma M. N'gom: “ni la institucionalidad cultural oficial peruana, ni las grandes casas editoriales, instituciones claves en el establecimiento del canon, han demostrado un interés particular sostenido en la literatura afroperuana ... Y la disponibilidad de los textos que conforman el corpus de la literatura afroperuana brillan por su ausencia” (ibid. 2008: 29). Recién en las últimas décadas existe un interés por sistematizar y estudiar la tradición literaria afroperuana. Ver los trabajos de Milagros Carazas (2011) y Richard Leonardo (2013).

8 “Una postura folklorizante tiende no solamente a congelar la creación de los oprimidos, exigiéndoles que repitan siempre su discurso, porque en este caso la ‘autenticidad’ parece ser una virtud de la tautología y el hieratismo, sino termina por asociar, sin proponérselo, las condiciones sociales de pobreza, atraso y opresión con la validez del arte que se produce en ese contexto” (Cornejo Polar 1989: 163).

La plasticidad de la décima y su adaptabilidad a diversos contextos comunicativos requiere de una concepción abierta y dinámica de los géneros literarios. Aquí nos resulta consecuente partir del concepto de género discursivo propuesto por Mijaíl Bajtín en su ensayo *El problema de los géneros discursivos* (1982). Bajtín parte de una definición amplia, mas no imprecisa, del término género discursivo, extrapolándolo del campo literario para ubicarlo en todos los espacios de la comunicación humana. Los géneros discursivos, orales y escritos, se perciben como enunciados relativamente estables con un contenido temático, un estilo y una forma compositiva (cf. Bajtín 1982: 249) que empleamos consciente e inconscientemente, “incluso dentro de la plática más libre y desenvuelta moldeamos nuestro discurso de acuerdo con determinadas formas genéricas, a veces con características de cliché, a veces más ágiles, plásticas y creativas” (ibid.: 262).

El género resulta ser entonces una forma cultural e histórica de comunicarse que se apoya en convenciones sociales: género, situación y contexto comunicativo-cultural tienen, por ende, una relación indisoluble de configuración mutua que deben ser analizados como patrón de organización textual para entender procesos de desplazamiento y reconfiguración comunicativos hacia nuevos marcos referenciales (tal como se muestra en el caso de la décima afroperuana):

Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. Ni un solo fenómeno nuevo (fonético, léxico, de gramática) puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar la larga y compleja vía de la prueba de elaboración genérica (ibid.: 253).

Otro aspecto importante es la diferenciación e interdependencia entre géneros discursivos primarios y secundarios. Los primeros se refieren a la interacción cotidiana, de carácter oral y dialógico, los segundos implican una mayor complejidad y conciencia de su realización formal –por lo general, de manera escrita:

Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.– surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos

últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana (ibid.: 250).

Si la base estructurante de los géneros primarios resulta ser el diálogo, el carácter dialógico de los géneros discursivos es ineludible para entender la proliferación de géneros secundarios: todo enunciado implica una respuesta o todo enunciado es ya una respuesta a un enunciado anterior incorporado dentro de su composición discursiva. La inmediatez o mediatez de dicha respuesta es variable de acuerdo con el contexto de realización o las características particulares del género (ibid.: 273). Los enunciados están además marcados por interacciones entre sujetos sociales distintos, por relaciones de poder, etc. El dialogismo que plantea Bajtín implica la presencia irrefutable de una alteridad con quien se define, refuta, adapta y transforma el sentido de los enunciados.

Estas breves consideraciones en torno a las tradiciones literarias heterogéneas y la concepción del género discursivo según Bajtín nos sirven como líneas conceptuales para entender los desafíos que la décima afroperuana presenta al canon literario de origen occidental. Si partimos nuestro análisis definiendo el fenómeno complejo que implica la décima oral afrodescendiente como una apropiación y adaptación particular de una estrofa, perdemos de vista sus repercusiones socioculturales en el nuevo ámbito cultural de desarrollo. Las décimas afroperuanas cumplen así no solo un rol cohesivo en tanto juegan un rol central en festividades y competiciones, sino que transmiten saberes rurales, reinterpretan otros de origen europeo y, en muchos casos, articulan y recrean en versos cambios sociales, desafíos presentes y memorias colectivas que se remontan al pasado esclavista colonial.

Testimonio de Erasmo Muñoz: la décima como eje narrativo de una historia de vida

El testimonio de Erasmo Muñoz, publicado por el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) como parte de una investigación sobre el sistema de yanaconaje en el área de exportación agrícola de los valles de la costa norte de Lima, surge de las entrevistas que Jorge A. Carbajal, uno de los colaboradores del antropólogo José Matos Mar, realiza a Erasmo y su familia entre agosto y diciembre de 1963. La información que brinda Erasmo Muñoz es

valiosa en tanto representa un “amplio universo de costumbres, valores, saberes e historias cotidianas del campesinado afrocosteño en un momento de grandes cambios originados por el proceso de reforma agraria que afectará no solo los modos de producción agrícola de los latifundios en el Perú, sino también marca el fin del Yanaconaje” (Córdova 2021: 186).

El testimonio presenta cinco capítulos y un epílogo. Los primeros cuatro capítulos dan cuenta de la vida privada y social de Erasmo Muñoz (respectivamente, “sus padres”, “el ambiente”, “su familia”, “el trabajo”) en los pueblos algodoneros de Caqui y Aucallama en la costa norte de Lima. En ellos predomina la narración en primera persona de Erasmo, intercalada por las voces de su mujer y un hijo. El quinto capítulo “un día con los Muñoz” y el epílogo se presentan desde la perspectiva de una observación participante, en tercera persona, donde el observador narra la rutina diaria de la familia en el campo y, posteriormente, un retorno a la casa de los Muñoz muchos años después, cuando ya Erasmo ha muerto y la reforma agraria ha provocado grandes cambios en las haciendas algodoneras y en las condiciones sociales y económicas de la familia.¹⁰

Dejando de lado las necesarias discusiones en torno a la organización narrativa del testimonio, su recepción como texto verídico, así como la relación jerárquica entre informante e intelectual¹¹, comprendemos al testimonio como una narración en primera persona que pretende ser representativa de una colectividad y que surge de una situación de urgencia producida por la situación marginal y subalterna del sujeto informante: “nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra” (Beverley 1987: 7). Esa situación de desmoronamiento social y posición subalterna en la sociedad la encontramos en el relato de Erasmo Muñoz. Lo particular de este testimonio radica en la inserción de décimas a lo largo de toda la narración. Si bien la organización dialogante entre décimas y prosa corresponde al trabajo de edición de los autores¹², su presencia corresponde a la necesidad de Erasmo de comunicar su historia individual y colectiva a través de décimas. Entonces es necesario interpretar la función que cumplen las décimas en esta narración. En un primer

9 En resumidas cuentas, el yanaconaje es un sistema de explotación del campesinado que proviene de la época prehispánica, adoptada en la Colonia y que sobrevive hasta mediados del siglo XX. Ver Matos Mar / Carbajal (1974: 12s.).

10 Ver Córdova (2021).

11 Algunos trabajos al respecto: Achúgar / Beverley (1992), Narváez (1988).

12 Así explícitamente se menciona en el prólogo: “Roger Ravines y José Mejía, nuestros actuales colaboradores, han contribuido a editar, ordenar y completar el trabajo. Las fotografías que ilustran el libro son de Carlos Domínguez. Es, pues, un verdadero esfuerzo colectivo con el fin de ofrecer al lector una faceta apasionante de la vida de un campesino costeño en una situación específica” (Matos Mar / Carbajal 1974: 14).

momento pueden estas interpretarse como interrupciones en la historia de vida, una suerte de contrapunto distractivo del relato. Sin embargo, la variedad de temas, desde asuntos religiosos hasta morales, de corte amoroso como carnavalesco, poseedores de saberes prácticos de la vida en el campo y también saberes éticos e históricos, expresan una función de las décimas que trasciende el ingenio popular o el mero entretenimiento. En ellas se condensa el universo cultural de Erasmo Muñoz, su familia y las comunidades afrodescendientes. El capítulo donde las décimas tienen mayor presencia es el segundo: éstas refieren y acompañan descripciones de la fiesta de la virgen del Carmen, el zapateo, la danza de los moros y cristianos. Erasmo Muñoz explica aquí el sentido de las décimas en la comunidad y su modo de realización a través del duelo acompañado de música.

Teniendo en cuenta los preceptos de Bajtín sobre la importancia del vínculo entre el mundo de la vida y el contexto del uso del género, podemos reconocer que la voluntad discursiva de Erasmo como informante se manifiesta a través de la elección de las décimas como género discursivo propicio para narrar una historia de vida. Así las décimas aparecen siempre en medio de una situación comunicativa concreta. Por ejemplo, cuando Delfina (mujer de Erasmo) cuenta sobre abusos de curas, permanentes dificultades económicas y arduos esfuerzos para criar a sus hijos, esta narración se detiene y aparece una décima sobre la virtud de la honradez en medio de la pobreza:

Nosotros somos pobres, pero eso sí muy honrados. Yo le aconsejo mucho a mis hijos que lo último que deben perder es la honradez y que tampoco deben sentir vergüenza de ser pobres:

Tan solo por no pedir
Me paso con lo que tengo;
Porque descubre su falta
Todo aquel que anda pidiendo.

A mí me hicieron llorar
Lágrimas contra la tierra
Y, andando por la esfera
Nadie me pudo auxiliar
Señores, les voy a contar
Y también les voy a decir,
Que dejaré de vivir,

Hasta que se acabe el mundo,
 Me verán andar desnudo
 Tan sólo por no pedir.
 (Matos Mar / Carbajal 1974: 89)

Apreciamos entonces cómo la performatividad comunicativa que exige la décima oral se integra en el discurso testimonial. Así, las historias del padre y de la madre, el recuento de sus muchas relaciones e hijos derivan en décimas glosadas sobre la precariedad económica, la promiscuidad (cf. *ibid.*: 18s.) y el incesto como castigo a ella (cf. *ibid.*: 24). En medio del relato sobre la muerte de la madre y el aprendizaje del trabajo arduo en el campo aparecen unas décimas glosadas de tono elegíaco sobre la vida y sus pesares (cf. *ibid.*: 37s.). El encuentro en la hacienda entre un hijo de Erasmo con estudiantes de agronomía precede a las décimas glosadas en torno al duelo entre frutas y flores (cf. *ibid.*: 148s.), etc. Esta relación es, sin embargo, dinámica: las experiencias y saberes narrados propician las décimas, pero asimismo las décimas dotan de sentido, legitiman y organizan las experiencias y memorias de Erasmo, su familia y entorno social.

Las décimas de Erasmo y su familia dotan al testimonio, por lo tanto, de un estatus heterogéneo que transita hacia lo historiográfico en un doble sentido: primero, en un plano textual, como género discursivo que dentro de los capítulos expresa una verdad que ha de organizar las descripciones en prosa sobre diversos acontecimientos. Segundo, al ser un medio elegido conscientemente –no solo por Erasmo, sino también por otros miembros de su familia– para informar de manera verídica la vida de los yanacones negros de las haciendas de producción algodonera, la décima se instaura como un género legítimo para la transmisión de una memoria cultural.

Nicomedes Santa Cruz – Cumanana: la décima popular recrea la historia de la diáspora afroamericana

Nicomedes Santa Cruz ha tenido un rol crucial como investigador, ensayista, musicólogo, dramaturgo y difusor de las tradiciones afrodescendientes en el Perú en el siglo XX. Como musicólogo recuperó un gran número de cantos, tradiciones líricas y ritmos perdidos en pueblos y caseríos de la costa peruana, contribuyendo con ello a crear una memoria histórica vinculada a las prácticas culturales de las comunidades afrodescendientes. Las prácticas culturales afroperuanas las articula, en un primer momento, dentro

del marco de la cultura criolla¹³, resignificando con ello el importante rol cultural de los afrodescendientes en la construcción de una parte importante de la identidad nacional. En un segundo momento, en su labor como compositor musical y decimista, propone vincular su experiencia local con experiencias y movimientos extranjeros: sus versos adquieren una crítica social y política y reivindican una identidad transnacional de los afrodescendientes. En ese sentido, es interesante reconocer vasos comunicantes de su labor con las de grupos artísticos precedentes como *Harlem Renaissance* o *Negritude*.

Cumanana: poemas y canciones es un valioso álbum musical doble estrenado en 1964 que representa un momento importante en el renacimiento musical afroperuano de mediados de siglo XX. Así lo describe Heidi Feldman:

Taking its name from an obscure Peruvian poetic genre, Cumanana is a sonic journey through the forgotten practices for Africans and their descendents in Peru. The album includes Santa Cruz's original poems and décimas, collected Afro-Peruvian folkloric music, and lost Black Peruvian songs and dances recreated by Nicomedes and his sister Victoria Santa Cruz and performed by their musical theater company, also named Cumanana (Feldman 2008: 47s.).

Feldman reconoce tres estrategias de representación para construir una identidad positiva afrodescendiente en *Cumanana*: primero, la recreación de géneros musicales olvidados de la cultura afroperuana (como el panalivio o el landó); segundo, la defensa del origen africano de la música popular criolla –particularmente en las tradición del *lundú*, difundida también en otros lugares de América Latina; por último –y en este punto pretendo profundizar detalladamente–, encumbrar a la décima como medio de recuperación de una memoria defenestrada en el Perú: “*the conversion of a Spanish poetic form, the décima, into a vehicle for the documentation of forgotten Black Peruvian history and music [...]*” (ibid.: 48).

13 La cultura e identidad criolla experimenta muchas transformaciones desde el siglo XIX. En un primer momento, en oposición a los españoles peninsulares, designa a una élite de personas de origen europeo nacidas en América que adquirirá una posición hegemónica con la república. Posteriormente, lo criollo será asociado a Lima y a las prácticas culturales de los sectores populares afrodescendientes. A fines del siglo XIX, sin embargo, en el proceso de modernización de la esfera pública en Lima, la tradición cultural *criolla* afrodescendiente será estigmatizada como obscena y retrógrada, no adecuada a las prácticas de la vida moderna que las élites limeñas impulsan. Lo criollo como nostalgia aparece como un fenómeno que se da a mediados del siglo XX debido a las migraciones internas del ande a la capital y la consecuente transformación de la sociabilidad y de la ciudad en general. Ver Muñoz Cabrejo (2001).

Sin abandonar los rasgos tradicionales de las décimas afroperuanas, éstas serán renovadas y modernizadas por Nicomedes Santa Cruz para poder representar experiencias asociadas a la negritud y la diáspora afroamericana. Así, solo por mencionar algunos ejemplos, “Inga” es una grandiosa recreación de cantos de esclavitud; en la décima “La pelona” se muestra la alienación cultural y la *dobles conciencia* de los sujetos afrodescendientes, también manifiesta en “Manuel Antonio”, un esclavo o peón que se sueña haciendo el rol opresor del mayordomo en la hacienda; en los cantos “Congo Libre” y “Johannesburgo” se contrastan e identifican las experiencias locales de los afroamericanos con las luchas anticolonialistas y emancipatorias de países africanos; en “Muerte en el ring”, la lucha a muerte de un boxeador negro es metáfora de la opresión social y económica contra toda su comunidad.

Un acercamiento a la noción de diáspora africana nos exige entender esta práctica como un desafío a la construcción de identidad nacional, es decir, la identidad diaspórica se sitúa *in between*, en movimiento por circuitos transnacionales: “*transnational circuit of politics and cultures beyond nations and even oceans*” (Orihuela 2000: 47). Esta identificación descentrada se origina por un pasado colectivo marcado por una historia de desplazamiento forzado y una posterior explotación bajo un régimen colonial esclavista de estratificación racial (cf. Laó-Montes 2005: 121). En las producciones culturales de la diáspora afroamericana, África cumple un rol simbólico de cohesión para así articular historias de desplazamiento, opresión y prácticas de resistencia cultural y memoria colectiva. Estas características las podemos reconocer sobre todo en dos décimas que destacan entre todos los poemas y cantos del álbum: estos son “Ritmos negros del Perú” y “El café”¹⁴. En ambas décimas, Nicomedes Santa Cruz logra convertir la décima glosada tradicional afroperuana en un género moderno capaz de crear un espacio de identidad transnacional al recuperar la experiencia traumática de la esclavitud y recrear el devenir histórico de la diáspora negra. A continuación, se verán estos aspectos en la décima glosada “Ritmos negros del Perú”¹⁵:

14 La décima glosada “El Café” es una de las composiciones más logradas de Nicomedes Santa Cruz: a partir de una relación metafórica entre el café como producto central de la producción colonial internacional, y el negro, como mano de obra esclavizada, se desarrolla una identidad diaspórica al ser ambos trasladados forzosamente para sostener una economía colonial de la modernidad temprana. En las décimas se sintetiza una serie de encuentros y desencuentros entre el café y el sujeto negro expresada en luchas emancipatorias y la continuidad de cultos de origen africano en Latinoamérica.

15 Un aspecto importante que dejamos de lado en nuestro análisis es la composición musical en forma de *panalivio* y *socabón* que van interviniendo en la recitación de décimas.

Ritmos de la esclavitud
Contra amarguras y penas.
Al compás de las cadenas
Ritmos negros del Perú.

De África llegó mi abuela
vestida con caracoles,
la trajeron lo` epañoles
en un barco carabela.
La marcaron con candela,
la carimba fue su cruz.
Y en América del Sur
al golpe de sus dolores
dieron los negros tambores
ritmos de la esclavitud

Por una moneda sola
la revendieron en Lima
y en la Hacienda “La Molina”
sirvió a la gente española.
Con otros negros de Angola
ganaron por sus faenas
zancudos para sus venas
para dormir duro suelo
y naíta`e consuelo
contra amarguras y penas...

En la plantación de caña
nació el triste socavón,
en el trapiche de ron
el negro cantó la zaña.
El machete y la guadaña
curtió sus manos morenas;
y los indios con sus quenás
y el negro con tamborete
cantaron su triste suerte
al compás de las cadenas.

Murieron los negros viejos
pero entre la caña seca
se escucha su zamacueca
y el panalivio muy lejos.
Y se escuchan los festejos
que cantó en su juventud.
De Cañete a Tombuctú,
De Chancay a Mozambique
llevan sus claros repiques
ritmos negros del Perú.
(Santa Cruz, 1964: Track 5)

La décima glosada presenta un movimiento del pasado al presente: siendo el pasado una historia de violencia y sujeción, ese origen está dominado por una frontera, un olvido y un instrumento de control: el mar como espacio liminal de una pertenencia perdida recuperada en África como símbolo¹⁶ y el barco como medio deshumanizante

16 Stuart Hall describe la representación de África como una estrategia: “*The ‘Africa’ that is alive and well in this part of the world is what Africa has become in the New World, in the violent vortex of colonial syncretism, reformed in the furnace of the colonial cook-pot*” (ibid. 2018: 218).

de mercantilización de cuerpos que alude indirectamente al horror del *middle passage*, es decir, el viaje intermedio entre Europa, África y América que significó el desplazamiento de aproximadamente 12 millones de personas para ser esclavizadas en América.¹⁷ Las dos primeras décimas describen el régimen esclavista con su infraestructura de control violento y borrado de identidades (“la marcaron con candela, / la carimba fue su cruz” [...] “Por una moneda sola / la revendieron en Lima” [ibid.]). Las dos últimas décimas describen una práctica cultural de resistencia en medio de los espacios de producción esclavista colonial. Así surgen “ritmos de la esclavitud” (ibid.): el socobón, la zaña, la zamacueca, el panalivio y el festejo como respuesta a la explotación de cuerpos y negación de subjetividades. La última décima destaca la persistencia de una memoria afrodescendiente en espacios que con el transcurso del tiempo han perdido su significado histórico de opresión (“Murieron los negros viejos / pero entre la caña seca / se escucha su zamacueca” [ibid.]). Esa persistencia-resistencia, sin embargo, es transmedial (música, canto, baile, historia) y translocal: esos ritmos resuenan a larga distancia y permiten reunificar pueblos afroperuanos (Cañete, Chancay) con ciudades y países asumidos como originarios (Tombuctú, Mozambique). Algo que podríamos denominar estrategias de representación de una cultura de la diáspora.

A modo de conclusión

En Perú, los procesos de nacionalización de la memoria, las políticas culturales sobre la identidad y el lenguaje han sido articulados históricamente en una literatura donde las élites criollas han pretendido representar la nación. En ese proceso, grupos subalternos han sido marginalizados y sus memorias borradas de las instituciones nacionales. Esto implica una sistemática devaluación del valor histórico de sus memorias, una folklorización de sus productos culturales, una sumisión a los regímenes del saber marcados por una estratificación racial y de clase (cf. Laó-Montes 2005: 121).

La décima afroperuana como contrapalabra oral es matriz discursiva que desestabiliza y transforma géneros canónicos letrados –en el presente caso, al insertarse en testimonios como ejes narrativos, en forma de producción multimedial, en su adaptabilidad para articular nuevos procesos de identidades. En el caso del testimonio de Erasmo Muñoz, las décimas cumplen una función organizadora del relato de vida. No solo transmiten saberes colectivos sobre la vida social organizada en torno a las labores

17 Ver Klein (1978), Zeuske (2015).

agrícolas de la comunidad afrocosteña, sino que a nivel textual recrean una situación y función comunicativa propia de las décimas. Con ello la décima organiza el contenido de la información relatada, asimismo dota de sentido –digamos que mediante una verdad poética– la veracidad o trascendencia de las experiencias individuales y colectivas. Las décimas de Nicomedes Santa Cruz son una manifestación de la adaptabilidad de la décima tradicional glosada a nuevos procesos de autodeterminación identitaria. Nicomedes no solo recupera la oralidad de la décima en forma de canto, sino que adapta dicha forma a situaciones comunicativas que permitan representar una identidad transnacional y diaspórica de los afrodescendientes.

Referencias

- Achúgar, H. / Beverley, J. (Eds.) (1992). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana editores.
- Armistead, S. (1994). La poesía oral improvisada en la tradición hispánica. En: M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica* (pp. 41–69). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabilso Insular de Gran Canaria.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: siglo XXI Editores.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del Testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (pp. 7–16), 13(25). <https://doi.org/10.2307/4530303>.
- Carazas, M. (2011). *Estudios afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: CEDET.
- Chocano, R. / Rospigliosi, S. (2016). *Patrimonio Cultural Inmaterial Afro Peruano*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Córdova, A. (2021). Testimonios afroperuanos: Erasmo, yanacón del valle de Chancay y piel de mujer: rearticulando lugares y memorias de los afrodescendientes en el Perú. En: I. Caldeira / M. J. Canelo / G. Cholant (Eds.), *Reinventar o social: movimientos e narrativas de resistência nas Américas* (pp. 175–206). Coimbra: Coimbra University Press.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de estudios y publicaciones (CEP).
- Cornejo Polar, A. (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (pp. 368–371), 20 (40). <https://doi.org/10.2307/4530779>.

- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP.
- Hall, S. (2018). *Seven Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad* [1999]. En: S. Hall / D. Morley (Eds.), *Essential Essays, Volume 2: Identity and Diaspora* (pp. 206–226). Nueva York: Duke University Press.
- Feijóo, S. (Ed.) (1961). *La décima popular*. La Habana: Bibliotecas del Capitolio Nacional.
- Feldman, H. (2008). *Nicomedes Santa Cruz' Cumanana: A musical excavation of Black Peru*. En: M. N'gom (Ed.), "Escribir" la identidad: Creación cultural y negritud en el Perú (pp. 43–75). Lima: Editorial Universitaria.
- Gálvez Ronceros, A. ([1975] 2017). *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Alfaguara.
- Klein, H. S. (1978). *The Middle Passage: Comparative Studies in the Atlantic Slave Trade*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kleymeyer, A. M. (2000). *La décima: Fusión y desarrollo cultural en el Afropacífico*. Quito: Abya-Yala Ediciones.
- Laó-Montes, A. (2005). *Afro-Latinidades and the Diasporic Imaginery*. *Iberoamericana* (pp. 117–130), 17.
- Leonardo, R. (2013). *Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano en el siglo XX*. Lima: Hipocampo editores.
- Martínez, G. ([1977] 2012). *Canto de Sirena*. Lima: Peisa.
- Matos Mar, J. / Carbajal, J. (1976). *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay*. Lima: IEP.
- Mendoza, V. (1947). *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Establecimientos Gráficos E. G. L. H.
- Muñoz Cabrejo, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima. 1890–1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Narváez, J. (Ed.) (1988). *La invención de la memoria*. Santiago: Pehuén.
- N'gom, M. (2008). "Escribir" la identidad: Creación cultural y negritud en el Perú. Lima: Editorial Universitaria.
- Orihuela, C. L. (2000). *The Poetics of Nicomedes Santa Cruz and its Challenge to the Canon of Peruvian Hegemonic Literature*. En: *Afro-Hispanic Review* (pp. 40–44), 19(2).
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo Cubano del tabaco y del azúcar*. (Edición de Enrico Mario Santi). Madrid: Cátedra.
- Santa Cruz, N (1964). *Cumanana. Poemas y canciones (2LP)*. Lima: Philips.
- Santa Cruz, N. (1982). *La décima en el Perú*. Lima: IEP.

- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (pp. 21–33), 27(54). <https://doi.org/10.2307/4531171>.
- Trapero, M. (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Trapero, M. (2015). *Origen y triunfo de la décima: revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Zeuske, M. (2015). *Sklavenhändler, Negereros und Atlantikkreolen. Eine Weltgeschichte des Sklavenhandels im atlantischen Raum*. Berlín / Boston: de Gruyter.