

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Juan Manuel Olaya Rocha

**LA POÉTICA AFROANDINA EN LA NARRATIVA NEGRA DEL PERÚ:
El caso de *Malambo* de Lucía Charún-Illescas y *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio
Martínez**

Belo Horizonte

2022

Juan Manuel Olaya Rocha

**LA POÉTICA AFROANDINA EN LA NARRATIVA NEGRA DEL PERÚ:
El caso de *Malambo* de Lucía Charún-Illescas y *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio
Martínez**

Versión final

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Rômulo Monte Alto

Belo Horizonte

2022

O42p Olaya Rocha, Juan Manuel.
La poética afroandina en la narrativa negra del Perú [manuscrito]: el caso de *Malambo* de Lucía Charún-Illescas y *Crónicas de músicos y diablos* de Gregorio Martínez / Juan Manuel Olaya Rocha. – 2022.

1 recurso online (122 f.) : pdf.

Orientador: Rômulo Monte Alto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 118-122.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ficção peruana – História e crítica – Teses. 2. Charún-Illescas, Lúcia. – *Malambo* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Martínez Navarro, Gregório. – *Crónicas de músicos y diablos* – Crítica e interpretação – Teses. 4. Negros na literatura – Teses. I. Monte Alto, Rômulo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Pe863.09



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *LA POÉTICA AFROANDINA EN LA NARRATIVA NEGRA DEL PERÚ. El caso de Malambo de Lucía Charún-Illescas y Crónica de músicos y diablos de Gregorio Martínez*, de autoria do Mestrando JUAN MANUEL OLAYA ROCHA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rômulo Monte Alto - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. Rogério Mendes Coelho - UFRN

Belo Horizonte, 19 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 19/08/2022, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Romulo Monte Alto, Servidor(a)**, em 22/08/2022, às 11:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 22/08/2022, às 13:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Mendes Coelho, Usuário Externo**, em 24/08/2022, às 11:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1646524** e o código CRC **AEF7E773**.

A mis padres Flavio y María Luisa. Este trabajo y los que vendrán siempre serán de ellos.

AGRADECIMIENTOS

Mi enorme agradecimiento al profesor Dr. Rômulo Monte Alto por aceptar mi proyecto de investigación sobre lo afroandino en la narrativa negra del Perú. Gracias por su amistad y por abrirme las puertas de una de las más importantes universidades de Brasil. Su guía y compañerismo, pese a la pandemia y sus implicancias, hicieron posible que pudiera culminar satisfactoriamente esta etapa académica.

Mi gratitud a Rogério Mendes Coelho, Marcos Alexandre y Sônia Querioz. Los tres no solo conformaron la rigurosa Banca Examinadora de mi disertación. Los tres, de alguna manera u otra, ya sea personalmente o por intercambio de correos electrónicos, supieron darme esas “dicas” importantes a partir de sus conocimientos de la matriz africana en el Brasil.

Agradezco también a Ana Beatriz Gonçalves y a Yobani Gonzales Jauregui. El apoyo y ánimo de ambos contribuyeron significativamente en mis rumbos académicos, primero en la ciudad de Juiz de Fora para posteriormente abrirme camino en Belo Horizonte.

Finalmente, y no menos importante, quiero agradecer a las personas que me apoyaron incondicionalmente en esta locura de dejar trabajos y familia para emprender una nueva experiencia fuera del Perú. Entre las pérdidas y ganancias, me queda la satisfacción de que la obtención de mi grado de Magíster (o Mestre) en Letras es, en gran medida, el resultado de la suma de esfuerzos de todos ellos. ¡Gracias en donde estén!

*En Cahuachi los negros sentían que llevaban en la sangre el
soplo de los cerros y en los riñones el concho de algún
ancestro nativo, yunga, quechua o de otra estirpe andina*
(MARTÍNEZ, 1991, p. 245)

*...en cierta oportunidad Obbatalá bebió abundante chicha,
y como la jora del maíz es traicionera cuando se la
fermenta con pata de toro y te agarra dulce sin que te des
cuenta, entonces fue que Obbatalá se emborrachó...*
(CHARÚN, 2001, p. 34)

*Pero la mayoría de los comuneros jamás en la vida habían
visto un negro. Se lo imaginaban tiznado y maligno, con una
apariencia más espantosa que el propio demonio. Cuando
pensaban en la tendalada de veintisiete negros les entraba
el escalofrío del pánico.*
(MARTÍNEZ, 1991, p. 234)

[Tomasón]: ¿Hace mucho que nos conocemos?
*[Yáwar Inka]: Desde antes de siempre. Tú fuiste el primer
negro que vieron mis ojos y así nomás ha de ser.*
*[Tomasón]: Mira tú. ¡Y yo que creía que me estabas
siguiendo de capilla en capilla, porque te gustaban mis
pinturas!*
[Yáwar Inka]: Lo cual tampoco deja de ser cierto [...]
(CHARÚN, 2001, p. 28)

RESUMO

O presente trabalho analisa a conformação do discurso afro-andino em dois romances peruanos: *Malambo* (2001) de Lucía Charún-Illescas e *Crónica de músicos y diablos* (1991) de Gregorio Martínez Navarro. Um dos objetivos é demonstrar que a herança africana em ambos os romances é construída a partir de sua relação com estruturas simbólicas de raízes andinas. As ferramentas conceituais que orientam nossa interpretação são as categorias de “transculturação” (Ortiz e Rama) e “heterogeneidade” (Cornejo Polar). Nessa linha, identificamos que a representação da herança africana nos dois romances se apropria de certos elementos culturais indígenas, o que em muitos casos implica a perda de elementos considerados originários. Esse processo influencia a configuração de uma identidade afro-andina, cuja essência não dilui as particularidades de cada sistema; ao contrário, reconhece as diferenças, valoriza a contribuição individual e, portanto, em vários casos, não está isenta de tensões ou conflitos internos.

Palavras-chave: Discurso afro-andino. Transculturação. Heterogeneidade. Literatura afro-peruana.

ABSTRACT

The present investigation analyzes the conformation of the Afro-Andean discourse in two Peruvian novels: *Malambo* (2001) by Lucía Charún-Illescas and *Crónica de músicos y diablos* (1991) by Gregorio Martínez Navarro. One of the objectives is to demonstrate that the African heritage in both novels is built from its relationship with symbolic structures of Andean roots. The conceptual tools that guide our interpretation are the categories of “transculturation” (Ortiz and Rama) and “heterogeneity” (Cornejo Polar). In this line, we identify that the representation of the African heritage in the two novels appropriates certain indigenous cultural elements, which in many cases implies a loss of elements considered native. This process influences the configuration of an Afro-Andean identity, whose essence does not dilute the particularities of each system; on the contrary, it recognizes the differences, values the individual contribution and, therefore, in several cases, it’s not free of internal tensions or conflicts.

Keywords: Afro-Andean discourse. Transculturation. Heterogeneity. Afro-Peruvian Literature.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	15
1.1 Fernando Ortiz y el concepto de transculturación	15
1.2 Ángel Rama y la transculturación narrativa.....	18
1.3 La heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar.....	22
1.4 El sujeto y la identidad cultural.....	26
1.5 El mundo andino como lugar de enunciación de la herencia africana.....	28
1.6 Aproximación al discurso afroandino.....	28
CAPÍTULO II: LA POÉTICA AFROANDINA EN <i>MALAMBO</i>	30
2.1 Personajes, espacios e interacción entre negros e indígenas.....	30
2.2 Tomasón y Yáwar Inka: fraternidad afroandina.....	36
2.3 Estatuto jurídico y naturaleza del negro y del indio.....	43
2.4 El agua como espacio de la cosmogonía afroandina.....	46
2.5 Simbolismo del toro andino.....	50
2.6 La idea de la muerte en la lógica africana y andina.....	53
2.7 “El pulso de la sangre ajena”: del <i>aché</i> yoruba al <i>yatiri</i> andino.....	63
2.8 Taytas mandingas: lo afroandino a través del lenguaje.....	72
2.9 Las huellas andinas en los mitos yorubas.....	77
CAPÍTULO III: LA POÉTICA AFROANDINA EN <i>CRÓNICA DE MÚSICOS Y DIABLOS</i>	85
3.1 La ciudad enterrada de los gentiles.....	86
3.2 Negros e indios en la aldea prehispánica.....	88
3.3 “Se enredaban en la telaraña de sus ancestros”.....	91
3.4 Felipe Guzmán y Teodolinda Arenaza.....	94

3.5 Gumersindo Guzmán y Bartola Avilés Chacaltana.....	95
3.6 Travesías y alteridades/identidades en la costa.....	97
3.6.1 Encuentro con los puneños cazadores de machas.....	97
3.6.2 Las llamas cargadas de oro.....	99
3.6.3 El caracol del incarrey.....	100
3.7 Travesías y alteridades/identidades en los Andes.....	101
3.7.1 La comitiva.....	101
3.7.2 Negro no canta en puna.....	103
3.7.3 ¿Cómo imaginaban los indios a los negros?.....	104
3.7.4 “Negros parapantá”: el temor de los andinos.....	105
3.7.5 El camino de bajada.....	106
3.8 Lo afroandino y la lengua.....	107
3.9 De las “cerdas rebeldes” al “pelo pimientado”.....	110
3. 10 Alianzas interétnicas en el cimarronaje.....	112
3. 11 El poder de los cerros.....	113
CONSIDERACIONES FINALES.....	116
BIBLIOGRAFÍA.....	118

INTRODUCCIÓN

En el Perú, el africano proveniente de distintas etnias, arrancado de su tierra, apartado de su entorno mítico poblado de ríos, fuentes, bosques, cerros y sabanas considerados por él con un sentimiento respetuoso y mágico, quedó predispuesto a adaptarse a su nuevo hábitat, a recrear su medio ambiente y encontró en él a indígenas que también veneraban como él al mundo animico que los rodeaba. ¿Qué podía hacer sino unirse a la fe, a la oración de esos temibles dioses americanos?

(ROSTWOROWSKY, 2002, p. 128)

La literatura afroperuana, en su intento de reconstruir la memoria histórica africana y plasmar las experiencias de los negros en el Perú, dialoga constantemente con la estructura material y simbólica inmediata: el mundo andino. Entonces, los discursos que emergen en este contexto adquieren rasgos transculturales, en los que las apropiaciones de determinados elementos del sistema cultural andino implican también dejar de lado algunos signos de raigambre africana que, tal vez, ya no funcionarían en este nuevo lugar de enunciación. Lo que en el mundo fáctico podría entenderse como una forma de negociar la supervivencia, en la ficción literaria podríamos pensar como una forma de verosimilitud. Incluso, las pocas obras que han osado representar aspectos “originarios” o “esenciales” de las culturas africanas han tenido que sacrificar algunos componentes que, en muchos casos, han sido llenados con manifestaciones de las culturas indígenas del Perú.

Es importante entender que la articulación interdiscursiva de lo que denominamos como afroandino no postula una disolución de las diferencias o particularidades de cada sistema cultural. Si bien existe una unicidad, esta se encuentra conformada por la suma de sus partes, cada una con sus propias particularidades. De ahí que en el análisis de las obras también se evidencien las tensiones o conflictos, propios de las dinámicas de los discursos heterogéneos. Sin duda, se

sobreentiende también que estos contactos y tensiones han tenido como protagonista la influencia occidental; sin embargo, el pensamiento crítico latinoamericano ya ha explorado en exceso esta relación vertical y ha descuidado las que se podrían establecer entre los grupos subalternos. En este contexto, formulamos el problema del presente estudio de la siguiente manera: ¿Cómo se construye el discurso afroandino en la novela *Malambo* de Lucía Charún-Illescas y *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez?

Nuestra investigación tiene como objeto de análisis dos novelas de escritores afroperuanos (¿afroandinos?) que otorgan el protagonismo a la experiencia africana en el Perú. La primera es *Malambo* (2001) de Lucía Charún-Illescas (Lima, 1950) y la segunda es *Crónica de músicos y diablos* (1991) de Gregorio Martínez Navarro (Ica, 1947 – Virginia, 2017). Nuestro objetivo general es analizar la construcción del discurso afroandino en ambas novelas. Asimismo, planteamos tres objetivos específicos: 1) Demostrar que la herencia africana en ambas novelas no se construye de manera aislada, sino desde un lugar de enunciación que dialoga con la estructura inmediata en la que surge: el mundo andino; 2) Demostrar que los procesos de transculturación entre los signos africanos y andinos son rasgos distintivos de las novelas estudiadas; 3) Contribuir con los escasos estudios sobre lo afroandino en el campo literario peruano. Para responder a nuestra pregunta de investigación, planteamos la siguiente hipótesis: la representación de la herencia africana en las novelas *Malambo* y *Crónica de músicos y diablos* está marcada por un discurso afroandino, el cual está determinado por el lugar de enunciación de los sujetos discursivos.

De acuerdo con nuestro objeto de estudio, podríamos ubicar nuestra propuesta de investigación dentro de la literatura peruana contemporánea, específicamente dentro de un corpus de obras consideradas como parte de la literatura afroperuana. Por un lado, la novela *Malambo* se publicó primero en Italia el año 2000 (en italiano)¹; en Perú, el año 2001 (en español)²; y en los Estados Unidos, el año 2004 (en inglés)³. En cuanto al tiempo y espacio narrativos, los sucesos de la novela ocurren en las primeras décadas del siglo XVII en la ciudad Lima, por aquel entonces

¹ Fue publicada en Florencia por Giunti Gruppo Editoriale. La traducción del español al italiano fue realizada por Lucia Lorenzini.

² Publicada en Lima por el fondo universitario de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Esta edición es la que utilizaremos en nuestro estudio. Veintiún años después, en junio de 2022, acaba de reeditarse la novela a través del sello Seix Barral.

³ Publicada por la Universidad de Chicago a través del sello editorial Swan Isle Press. La traducción estuvo a cargo de Emmanuel Harris II.

denominada Ciudad de los Reyes, así como en el barrio de Malambo y otros espacios aledaños por ese entonces rurales. Por otro lado, la novela *Crónica de músicos y diablos* se publicó en Lima el año 1991, a través del sello editorial Peisa para su Serie del río hablador. El espacio narrativo comprende principalmente los pueblos de la costa y los Andes del Sur; entre ellas, las provincias de Nasca (Ica), Caravelí (Arequipa) y Lucanas (Ayacucho). El tiempo se centra principalmente en las primeras décadas del siglo XX, aunque con saltos retrospectivos a los tiempos coloniales e inicios de la República. De acuerdo con nuestro análisis y el marco teórico que lo guía, inscribimos la presente investigación en el marco de los estudios críticos latinoamericanos que apuntan su reflexión al contacto cultural y sus implicancias en los estudios literarios.

Por otro lado, este trabajo se justifica en el hecho de que pocos han estudiado los sentidos que se construyen en este lugar transfronterizo que emerge en el espacio textual de ambas novelas. Al inscribir nuestra investigación a un plano regional (el mundo andino) y continental (Latinoamérica), advertimos una fuerte tendencia a separar o incluso negar el diálogo entre los pueblos afrodescendientes e indígenas. Esto se debe a que la realidad latinoamericana ha sido pensada a través de las convergencias y divergencias culturales motivadas por los procesos colonizadores que propiciaron el choque entre las prácticas tradicionales amerindias y la modernidad occidental. Abordar este espacio tan complejo limitándonos a esta dualidad conflictiva solo nos permite privilegiar, dentro de su diversidad, a dos actores protagónicos —el europeo y el indígena— y se resta importancia al papel fundamental que desempeñaron los africanos y afrodescendientes en la constitución de América.

Siguiendo esta línea segregacionista, las prácticas coloniales acentuaron lo que Peter Wade (2018) ha denominado como las “estructuras de alteridad”, reforzadas por las políticas de *divide et impera* y la conformación de sociedades estamentales que intentaron aislar y oponer a las tres principales identidades raciales inventadas por Europa: indios, negros y blancos. La reflexión crítica, al estudiar al africano y al indígena de manera separada y solo en relación con las prácticas de opresión colonial, refuerza la relación indígena-europeo y africano-europeo, al mismo tiempo que silencia el binomio africano-indígena.

Para José Jorge de Carvalho (2004), este modelo de interpretación —influido por los estudios poscoloniales y el discurso anglosajón, así como por las teorías del sincretismo y la negociación cultural— aborda las dinámicas de opresión y resistencia entre un dominador y un

dominado, pero no es aplicable para las dinámicas más horizontales que se establecen en el mundo andino. Para sustentar este sesgo en la lectura de la herencia africana en el mundo andino, Carvalho propuso diferenciar tres bloques o modelos de la cultura africana en nuestro continente. Por un lado, está Brasil, Cuba, Haití y el Caribe; por otro lado, está Colombia, Panamá y Venezuela; un tercer bloque lo constituirían México y el mundo andino. Esta división nos advierte que no podemos tomar como base el modelo de los *plantation systems* que existió en muchos países de Centroamérica, el Caribe y Brasil. Allí —sostiene Carvalho— “había un capataz y estaban los blancos mirando a los negros. El indígena pertenecía a otro espacio, mientras que acá [en el mundo andino], se encuentran en el mismo espacio” (CARVALHO, 2004, p. 87). Esta convivencia entre afrodescendientes e indígenas ha devenido con el paso del tiempo en la construcción de un discurso afroandino presentes también en el campo de la literatura. En ese sentido, nos interesa llamar la atención de que el proceso de modernización no se gestó solo con la llegada de los europeos, sino también bajo la silenciosa pero importante influencia africana, que también se insertó en las dinámicas identitarias del continente coexistiendo con los demás grupos subalternos.

Este modelo de análisis se extiende a las distintas manifestaciones discursivas y artísticas. Las obras literarias de matriz africana en la región andina y Latinoamérica también se ha centrado en aspectos que vinculan las tensiones entre la herencia africana y la herencia europea, y se deja de lado la riqueza discursiva de los conflictos y diálogos afroandinos. En su estudio sobre la literatura afroecuatoriana, Franklin Miranda Robles sostiene que cuando se estudia la literatura y cultura afrodescendiente de América Latina “se comete el error de ignorar o subestimar dentro de la conformación identitaria de este grupo el aporte de las comunidades indígenas con las que tuvieron históricamente y tienen aún hoy una íntima y decisiva relación cultural” (MIRANDA, 2010, p. 205). Por esta razón, el escritor e investigador José Campos Dávila hace un llamado para que las relaciones sociales que se establecen en el Perú “se analicen teniendo en cuenta que la columna vertebral de nuestro país ha sido, es y será el mundo andino, y que lo negro, lo occidental y lo asiático se entretujan alrededor de esta gran estructura sociocultural” (CAMPOS, 2000, p. 187).

En la presente investigación, intentamos revertir esta mirada segregacionista y planear una mirada dialógica que reconozca, en sus verdaderas dimensiones, la construcción de sentidos que emergen a partir de las dinámicas afroandinas en la literatura negra del Perú.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

La categoría de la transculturación (Rama y Ortiz) y la heterogeneidad (Cornejo Polar) son dos herramientas que guiarán nuestra lectura de las dos novelas estudiadas. Ambas propuestas centran su análisis en la repercusión de los esquemas modernos europeos sobre las estructuras tradicionales de Latinoamérica, prestando mayor relevancia a los antagonismos entre el discurso escrito y el discurso oral en el contexto cultural y literario andino. Dos actores son los que destacan en las estrategias de imposición y resistencia discursiva marcadas por sus contradicciones: el europeo y el indígena. Pero ¿estas reflexiones pueden también funcionar situaciones donde las contradicciones y antagonismos dejan de ser predominantes para convertirse en modelos de cooperación interétnica?

Consideramos que, si bien estas propuestas privilegian el contacto vertical y friccionado entre patrones occidentales y los modelos autóctonos, se trata de herramientas aplicables también a situaciones de interacción cultural más horizontal, entre elementos que, dentro de sus diferencias, comparten valores, tradiciones y experiencias comunes. En ese sentido, proponemos la existencia de un discurso afroandino no para postular un mestizaje que diluye las diferencias, sino para evidenciar que los códigos discursivos de matriz africana y andina interactúan en el tejido textual de las obras respetando sus diferencias individuales y estando propensos, en algunos casos, a caer en ciertas tensiones o conflictos. Inevitablemente, este proceso nos lleva a pensar también en el sujeto discursivo —podríamos pensar en el autor, narrador o personajes—, cuya conformación identitaria bicultural de base afroandina explica en parte el lugar de enunciación que asume en la construcción de su discurso.

1.1 Fernando Ortiz y el concepto de transculturación

Una de las categorías para repensar la interacción cultural en América Latina fue el de transculturación. El término fue propuesto por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940, en su conocido libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Con este neologismo, intentó explicar los distintos fenómenos sociales, culturales, económicos, jurídicos, lingüísticos, etc., que marcaron la evolución del pueblo cubano —por extensión, también latinoamericano—, debido a las complejas transmutaciones culturales que experimentó durante varios siglos. Se trata de una categoría que esquematiza, en sus fases intermedias, los procesos de desarraigos y apropiaciones,

de pérdidas y ganancias, que conllevaron a la confrontación, muchas veces violenta, de culturas distintas, cuya relevancia crece a partir de la conquista de América, pero que no deja de tener antecedentes muchos más antiguos en las propias culturas prehispánicas. Ortiz aclara que esta propuesta buscaba sustituir, en gran medida, el vocablo “aculturación”, predominante para la época en el campo de las ciencias sociales, pero menos apropiado para explicar, en sus verdaderas dimensiones, la transición de una cultura a otra y sus repercusiones sociales.

Aunque enfatice más el caso cubano, Ortiz reconoce que la evolución histórica de todos los pueblos siempre estuvo marcada por un “tránsito vital de culturas” (ORTIZ, 1987, p. 93). De esta manera, todos los individuos o grupos que entran en contacto están precedidos, a su vez, por procesos transculturales de larga data. Por ejemplo, los esclavizados africanos traídos a las Américas, donde negociaron su supervivencia con las plurales culturas indígenas y europeas, tenían una “multitud de procedencias, razas, lenguajes, culturas, clases, sexo y edades, confundidos en los barcos y barracones de la trata y socialmente igualados en un mismo régimen de esclavitud” (ORTIZ, 1987, p. 95). En otras palabras, ninguna cultura es pura ni estática, sino el resultado de una serie de intercambios, contradicciones y desarraigos propiciados por constantes transmigraciones o diásporas voluntarias o involuntarias. Ortiz esquematizó estas dinámicas transculturales en fases intermedias, las cuales nos permiten evaluar el papel que asumen los individuos o grupos frente contextos históricos específicos, ya sean adversos o propicios, marcados por encuentros y desencuentros, para ir construyendo su identidad.

El vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. (ORTIZ, 1987, p. 96)

Aunque parece una simple ecuación, la propuesta de Ortiz reconoce las complejas dinámicas que se establecen en las relaciones intersubjetivas —que no dejan de ser relaciones de poder, de dominio y resistencia—, donde las pérdidas y ganancias van a devenir en un elemento nuevo caracterizado por su hibridez. Las culturas subyugadas “adquieren” los modelos de los grupos dominantes, ya sea porque les son impuestas por la fuerza o porque deciden —conveniente, selectiva y creativamente— apropiarse de ellas. Sin embargo, para Ortiz, este juego de imposición-apropiación implica necesariamente un desarraigo o pérdida parcial de los saberes que podríamos

llamar ancestrales. Es decir, las culturas dominadas necesariamente dejan de lado parte de sus modelos originarios para sustituirlos por aquellos que llegan con las culturas hegemónicas foráneas. Raúl Bueno cuestiona esta idea al señalar que “las culturas, a diferencia de lo que pensaba Ortiz, no son recipientes llenos, a los que hay que descargarles algo para introducirles nuevos elementos. Las culturas simplemente se extienden, aumentan y crecen, cuando es necesario. No necesitan perder elementos para ganar los de otras” (BUENO, 2004, p. 27). Lo cierto es que, para Ortiz, la confluencia entre lo impuesto/apropiado y lo perdido produce algo nuevo y diferente, individuos o grupos cuya identidad es el resultado de la interacción de la herencia europea con los saberes autóctonos que lograron conservar los pueblos amerindios. La transculturación sintetizaría un proceso de negociación intersubjetiva que subsume categorías como “aculturación”, “desculturación” y “neoculturación”.

Es importante remarcar la relevancia que la transculturación le otorga al rol activo de las culturas dominadas para resistir selectiva y creativamente. David Sobrevilla considera que la transculturación es “el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra” (SOBREVILLA, 2001, p. 21), y es justamente este rasgo de creatividad el que la distingue de la simple aculturación, la cual consiste en una adquisición pasiva de saberes.⁴ Asimismo, Ángel Rama, quien llevaría esta categoría al ámbito literario, considera que la transculturación de Ortiz “revela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora” (RAMA, 1984, p. 40). En ese sentido, la propuesta de Fernando Ortiz sostiene que las culturas internas, aún en circunstancias históricas adversas, manifiestan su capacidad para elaborar con originalidad, ya que las mueve una energía creadora que hace que las apropiaciones externas no sean meros agregados, pues —señala Rama— “se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera” (RAMA, 1984, p. 41).

⁴ Martín Lienhard entiende que “los ‘aculturadores’ no captan, en efecto, el protagonismo —las estrategias y capacidades de resistencia, de readaptación y de renovación cultural— de los sectores subalternos. Ellos ignoran también, por los mismos motivos, las nuevas prácticas culturales —ni ‘tradicionales’ ni ‘modernas’— que se van desarrollando en los barrios periféricos de las ciudades modernas. En sus aplicaciones prácticas, pues, la ‘teoría de la aculturación’, lejos de mostrar los procesos de interacción cultural con todas sus contradicciones, termina siendo ante todo un discurso de asimilación —de los sectores folk a la cultura urbana ‘moderna’” (LIENHARD, 1996, p. 67).

1.2 Ángel Rama y la transculturación narrativa

El crítico uruguayo Ángel Rama lleva esta categoría al ámbito literario para explicar las dinámicas y conflictos entre las estrategias de la modernidad literaria, proveniente de los grandes conglomerados urbanos de Latinoamérica, y las manifestaciones literarias autóctonas que rescatan los valores nativos del interior. Las vanguardias literarias y la narrativa social-crítica representaban la orientación cosmopolita que avasallaba con sus esquemas sofisticados importados desde las metrópolis europeas, mientras que el regionalismo literario tenía el gran desafío de resistir para no morir en el intento, aceptando la renovación literaria sin dejar de lado sus particularidades internas y sus valores tradicionales. Este conflicto se resolverá a través de procedimientos transculturales inevitables a la luz de los nuevos tiempos modernos.

Desde la perspectiva de Rama, si los regionalistas no querían dejarse avasallar por los modelos cosmopolitas, tenían que dejar su actitud agresivo-defensiva y aceptar la representatividad de sus temas locales bajo las nuevas estructuras literarias de la narrativa urbana que se imponían. El regionalista “vio que si se congelaba en su disputa con el vanguardismo y el realismo-crítico, entraría en trance de muerte” (RAMA, 1984, p. 32). En esa línea, Rama señala que el impacto modernizador va a provocar, inicialmente, un repliegue defensivo de los regionalistas, quienes se sumergen en la protección de la “cultura materna”, pero esta negación solo los conduciría a su autodestrucción. Por ello, un segundo momento es el autoexamen crítico de sus valores propios, así como la selección de sus componentes válidos en el nuevo contexto. Un tercer momento es cuando el impacto modernizador es absorbido por la cultura regional. Esta transculturación narrativa implica pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones que generarían un discurso renovado y transcultural.

La solución intermedia es la más común: echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado. (RAMA, 1984, p. 35)

Para Rama, más que operaciones artísticas, se trata de estrategias de adaptación y supervivencia de los núcleos internos, propios de toda cultura viva, ante los cambios que propicia la modernidad desde los centros urbanos. Aunque la selectividad afecte también a la cultura extranjera, es evidente que las pérdidas y destrucciones se producen principalmente en los núcleos autóctonos. Por esta razón, es fundamental el “redescubrimientos de valores muy primitivos, casi

olvidados dentro del sistema cultural propio. Es de hecho una búsqueda de valores resistentes, capaces de frenar los deterioros de la transculturación” (RAMA, 1984, p. 47). En este punto — en el examen valorativo de los elementos tradicionales—, es justamente donde radica la invención y creatividad. Además, Rama identifica que la transculturación narrativa se manifestó en tres campos específicos: la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión. Para ello, toma como ejemplos las propuestas narrativas de autores como José María Arguedas, Juan Rulfo, García Márquez y Guimarães Rosa.

Con respecto a la lengua, en el ocaso del modernismo (hacia 1910), los escritores regionalistas trabajan sobre una dualidad lingüística: alternan la lengua literaria culta del narrador-escritor con los dialectos de los personajes rurales. Sin embargo, estas eran colocadas en un segundo nivel y condenadas en las mismas obras, como un reflejo fiel de la estructura social y del lugar superior que ocupa el escritor dentro de ella. Por el contrario, la propuesta transculturadora está motivada por la búsqueda de la unidad artística de la obra, donde la ambigüedad lingüística empieza a desaparecer. Se reducen los dialectos y el habla rural de los personajes y se compensan con el habla americana propia del escritor. La distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes se va acortando. En palabras de Rama, la línea rectora de la producción literaria posterior a 1940, “procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una lengua artificial y literaria (Arguedas, Roa Bastos, Manuel Scorza) que sin quebrar la tonalidad unitaria de la obra permite registrar una diferencia en el idioma” (RAMA, 1984, p. 49). Es un proceso gradual en el que finalmente la lengua del narrador y de los personajes invierten su posición jerárquica. La voz que narra plasma la visión del mundo rural y popular. “El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos” (RAMA, 1984, p. 50). De esta manera —sostiene Rama— se “expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad” (RAMA, 1984, p. 51).

En cuanto a la estructura narrativa, la novela regional, elaborada bajo los modelos narrativos del naturalismo del siglo XIX, enfrenta los recursos vanguardistas que inicialmente fueron absorbidos por la poesía, fecundando después en la narrativa realista crítica y la narrativa cosmopolita en su vertiente fantástica. La adaptación del regionalismo a las nuevas estructuras de la novela vanguardista fue difícil. En este proceso, los escritores de la transculturación están en la búsqueda de los elementos originarios internos a través de la recuperación de las estructuras de la

narración oral y popular. Para Rama, “se retrocedió aún más a la búsqueda de mecanismos literarios propios, adaptables a las nuevas circunstancias y suficientemente resistentes a la erosión modernizadora” (RAMA, 1984, p. 52). Por ejemplo, algunos recursos externos como el *stream of conscioussnes* (Joyce, Woolf) fueron contrarrestados con el monólogo interior de las fuentes orales de la narración popular. Al relato compartimentado y yuxtapuesto (John Dos Pasos, Huxley), se le opuso el discurrir dispersivo de “las comadres pueblerinas”. En el caso de García Márquez, tuvo que solucionar estilísticamente la conjunción de los sucesos verosímiles y la perspectiva maravillosa. Para Rama, si bien muchas de las pérdidas del repertorio regionalista fueron reemplazadas por estructuras narrativas de vanguardia, resalta que la transculturación examina y da nuevamente vida a elementos tradicionales aparentemente obsoletos, pero que cobraron sentido a la luz de los cambios modernizadores. Lo recursos vanguardistas “no rindieron el dividendo artístico que produjo el retorno a estructuras literarias pertenecientes a tradiciones analfabetas. Sobre todo porque fueron elegidas las que no estaban codificadas en los cartabones folclóricos [sic], sino que pertenecían a una fluencia más antigua, más real, más escondida también” (RAMA, 1984, p. 54).

La cosmovisión, donde se sientan los valores y las ideologías, opuso mejor resistencia a los cambios de la modernización, y representó los mejores resultados para las culturas internas. Los movimientos irracionalistas europeos tuvieron efectos en el pensamiento filosófico y político, modelaron los centros de renovación artística (expresionismo, surrealismo, futurismo, dadaísmo) e influyeron también en la antropología y el psicoanálisis, pero ninguno de estos aportes alcanza la repercusión que tuvo la nueva visión del mito desde la perspectiva transcultural, la cual deja de considerarse una fábula o invención para ser concebida como una historia verdadera, sagrada y ejemplar que actúa vivamente en las sociedades racionalizadas. En Latinoamérica y el área cultural andina, previo a la transculturación, las creencias populares de las comunidades indígenas y afrodescendientes que los autores incorporaban en sus obras partían de un sistema interpretativo modernizado, ajeno a su referente. Por ejemplo, “alguno de los equívocos del real-maravilloso proceden de esta doble fuente (una materia interna, una significación externa)” (RAMA, 1984, p. 60). En el caso de la novela regionalista y del indigenismo de las primeras décadas del siglo XX, cuyos discursos estaban guiados por la mirada mestiza, respondían a estructuras cognoscitivas de la burguesía europea. Existía una evidente distancia entre la estructura discursiva y los materiales. Con la transculturación, esto obligó a un repliegue que, a su vez, motivó el examen y el

redescubrimiento de las fuentes vivas en la tradición, en el mito, en la relación del hombre con la naturaleza, las cuales eran abordadas desde otra dimensión. Los autores lograron oponer un verdadero pensar mítico que se alejaba del manejo del mito literario como lo concebían los escritores de la modernidad.

Para el estudioso uruguayo, el área cultural andina presentó una realidad particular, ya que el choque entre el proceso modernizador y las culturas internas fue mucho más rígido y dificultó el proceso transculturador. El europeo no pudo destruir las culturas autóctonas, y la resistencia de los pueblos propició una literatura propia, donde el mestizo tomará el mando de la construcción discursiva, aunque desde una lógica occidental. Es por ello que Rama cambia indigenismo por mesticismo para referirse a la producción indigenista de autores como López Albújar o García Calderón. El indígena no tenía voz, y era objeto de una visión paternalista. Algunas décadas después, la literatura de la transculturación, sin dejar de ser mestiza, va a reducir esta distancia al solucionar este conflicto mediante la combinación de los modelos modernizadores con las estructuras internas de los pueblos indígenas. Es decir, la incursión de la modernidad en los espacios autóctonos, así como las migraciones hacia la costa, crearon un sujeto provinciano, alfabetizado, amestizado, que asumió las reivindicaciones indígenas. José María Arguedas es el más claro ejemplo del proyecto transculturador. Rama ubica la tercera generación del indigenismo a mediados del siglo XX, a la luz de los nuevos cambios en la estructura socioeconómica del Perú. Aquí, la obra literaria y antropológica de Arguedas reelabora el primer indigenismo sin dejar de valorar la figura del mestizo. Solo las sociedades amestizadas —afirma Rama— respondían a la plasticidad cultural y “eran capaces de defenderse con posibilidades de éxito, reemplazando sus viejas instituciones indias por otras más modernas sin que eso acarreará pérdida de identidad, y aun permitiendo que forjaran soluciones originales” (RAMA, 1984, p. 215).

Sin duda, la categoría de la transculturación narrativa, pese a que enfatiza en la interacción entre la modernidad y la tradición, entre los modelos europeos y los indígenas, nos permite entender que el proceso modernizador que se inició con la conquista incorporó otro elemento marcado por signos tan autóctonos o tradicionales como los indígenas: nos referimos a la herencia africana. De esta manera, el proceso transculturador no debería limitarse al diálogo europeo-indígena, sino también a una constante interacción entre los dos grupos subyugados, quienes —a pesar de las prohibiciones coloniales y sus estrategias de división— tuvieron que intercambiar saberes, convivir y resistir juntos. Si bien Ortiz y Rama no están pensando necesariamente la transculturación que

puede surgir de la interacción de elementos de/entre los sectores marginales, tradicionales, populares o subalternos, su propuesta plasma las bases para pensar en la construcción de un discurso transcultural de herencia africana e indígena, donde la cosmovisión de uno pueda alimentarse de los signos del otro.

Asimismo, si pensamos concretamente en la región andina, donde Rama enfocó su propuesta, podemos identificar que la africanidad pasa por un proceso transculturador, donde el mundo andino se convierte en el lugar de enunciación de la herencia africana. Siguiendo este modelo conceptual, podríamos postular que los discursos literarios de herencia africana en el Perú no pueden desvincularse de los símbolos culturales que lo rodean; y esto también es una cuestión de supervivencia. Ya no se puede apelar a elementos “puros” que remitan a África, porque se estaría cayendo en la inverosimilitud. Incluso en los casos donde se intenta rescatar rasgos originarios de herencia africana, inevitablemente nuestro contexto obliga a recurrir a símbolos de la cosmovisión indígena para explicarlos, aunque eso implique la pérdida o renuncia de algunos elementos autóctonos o “puros” de matriz africana. En ese sentido, la propuesta de la transculturación será una herramienta fundamental en esta investigación para repensar la construcción de sentidos a través de la interacción de dos culturas diferentes, pero al mismo tiempo similares.

1.3 La heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar

Cornejo Polar comenzó a trabajar en el concepto de heterogeneidad en las literaturas andinas desde la segunda mitad de la década del setenta. De esta manera, respondía al llamado de José Carlos Mariátegui, quien exigía la instauración de un sistema crítico capaz de dar razón de las literaturas heterogéneas que surgían en sociedades no orgánicamente nacionales como consecuencia de conquistas. La propuesta de Cornejo Polar forma parte de su periodo de madurez, lo que David Sobrevilla (2001) identificaría como la tercera etapa de su evolución crítica. Su impacto ha sido fundamental en el estudio de las dinámicas identitarias y culturales del continente, tal es así que Raúl Bueno considera que la heterogeneidad es “uno de los más poderosos recursos conceptuales con que América Latina se interpreta a sí misma” (BUENO, 2004, p. 19), sobre todo porque no es un concepto abstracto o vacío, sino que está “firmemente anclado en la sociedad y en la historia, tanto como en la cultura. Mejor aún, anclado en la interacción de sociedad, cultura e historia” (BUENO, 2004, p. 21).

Nos interesa en su forma más básica (cultural), la que trasluce la complejidad y las conflictivas relaciones en el variado contexto latinoamericano, pero sobre todo su aplicación al campo discursivo (literario), en el que apunta al análisis de los procesos de producción de aquellas “literaturas situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas” (CORNEJO, 1978, p. 8). En su artículo de 1978, el crítico peruano sostiene que las literaturas heterogéneas se caracterizan por “la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (CORNEJO, 1978, p. 12). Este proceso involucra varias instancias como, por ejemplo, el emisor, el texto resultante, el discurso, el referente, el sistema de distribución y consumo, entre otros. Años más tarde, Cornejo entendería 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” (CORNEJO, 1994, p. 16-17).

Para el crítico peruano, las crónicas del Nuevo Mundo marcan, histórica y estructuralmente, el inicio de la heterogeneidad, ya que son discursos que “se proyectan hacia un referente cuya identidad socio-cultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria” (CORNEJO, 1978, p. 13). Aquí, la producción, el texto y su consumo se oponen al universo cultural del referente. El cronista tiene que ser fiel al referente, pero al mismo tiempo tiene que hacerlo inteligible para la mirada europea. Lo que sucede es que “el referente no es todavía capaz de imponer sus modos de expresión y debe soportar una formalización que no le es propia y que resulta, en mayor o menor medida, tergiversadora” (CORNEJO, 1978, p. 14). Para Cornejo Polar, las crónicas se constituyen como el modelo de las literaturas heterogéneas, porque plasman, con desigual intensidad, las dos alternativas más importantes: “o el sometimiento del referente por imperio de factores exógenos, en los casos normales, o, en algunos casos, excepcionales, la capacidad de ese mismo referente para modificar —con todo lo que ello significa— el orden formal de las crónicas” (CORNEJO, 1978, p. 15). Estos casos excepcionales se pueden encontrar en algunas crónicas producidas por indios o mestizos como, por ejemplo, Guamán Poma de Ayala. Una situación similar sucede con la literatura de la emancipación, donde el referente y los temas, contradictoriamente, se formalizan bajo normas estéticas europeas, situación que solo Mariano Melgar puede resquebrajar al apelar a las formas prehispánicas como el yaraví, el cual “representa un acto de liberación más consistente que los poemas neoclásicos relativos a la independencia de

nuestros países” (CORNEJO, 1978, p. 16). Asimismo, el indigenismo, por ser obra de mestizos, también ingresa en esta dinámica de aproximaciones y distanciamiento entre el referente indígena y las formas expresivas occidentalizadas de la literatura culta u oficial, motivados por la figura de un “lector ideal” también ajeno y distante. Situación similar sucede con la novela del siglo XIX y el vanguardismo literario.

Además, Cornejo Polar (1994) enfatizaría su análisis en tres grupos pragmáticos: el discurso, el sujeto y la representación. En primer lugar, el discurso se entiende a partir del conflicto entre la oralidad andina y la escritura occidental, entre la voz escrita y los efectos de oralidad, en el bilingüismo y la diglosia. Esto conlleva a la coexistencia de discursos de variadas procedencias, de tiempos también variados, luchando por su hegemonía semántica. Es esa sincronía engañosa que, desde el punto de vista de Cornejo Polar, se debe historiar. En segundo lugar, la noción de sujeto se aleja del sujeto romántico o moderno como unidad en sí mismo, y del sujeto de clase que, aunque presenta divisiones de raza, lengua o clase, era entendido como coherente y sin fisuras. Aunque a los no-europeos, en la conquista, se les negó la categoría de sujetos, Cornejo Polar entiende que el sujeto latinoamericano está anclado a una estructura heterogénea que lo constituye y lo construye, cuya identidad es siempre múltiple y fragmentada. En tercer lugar, la representación no se reduce a un proceso mimético fiel y objetivo del referente, sino que se caracteriza por ser una construcción discursiva que no existe fuera de la concepción del sujeto que la construye. Existe una distancia entre lo que es y el modo según el cual el sujeto la construye. En otras palabras, al no existir mimesis sin sujeto, la representación está supeditada a vaivenes, tensiones o conflictos que surgen en la encrucijada desde la cual se enuncia.

Sin duda, el contacto cultural o la interacción de al menos dos realidades distintas es la base de la heterogeneidad. Sin embargo, un aspecto que la diferencia hasta cierto punto de la transculturación es que las tensiones —pero más aún las soluciones discursivas—, propias de la interacción cultural, reconocen las diferencias individuales, tienden “a la individuación de los especímenes en contacto, dentro de la línea alterizante basada en la afirmación de las diferencias. Su característica es la insolubilidad de los elementos en juego” (BUENO, 2004, p. 28). Esto es importante, pues nos permite entender que, dentro de las redes de interacción intersubjetiva —que por mucho tiempo se redujo a un mestizaje homogeneizante— se reconocen las particularidades como entidades significativas en el proceso de constitución de América Latina o, en nuestro caso, lo africano en el mundo andino. El resultado de la convivencia secular de la herencia andina,

africana o europea no se diluye en un todo mezclado, sino en un conjunto de pequeños aportes reconocibles.

Desde la perspectiva de Cornejo Polar, entendemos que la naturaleza heterogénea de estos discursos responde a una estructura fáctica (social, económica, cultural, etc.) también desigual y en constante tensión desde la conquista europea. En ese sentido, ¿qué sucedería si se analizan los discursos heterogéneos en base a culturas tradicionales que guardan muchos elementos en común pese a sus diferencias? Cuando identificamos que la heterogeneidad implica siempre la producción de signos referentes al otro, su intento de comprenderlo o interpretarlo, sale a flote principalmente un sujeto discursivo occidental que tergiversa y violenta un referente andino que le es, hasta cierto punto, ajeno. Si bien se establece una relación vertical, creemos que se adquieren otros significados menos jerárquicos cuando dejamos de mirar solo la relación dominante/dominado y optamos por analizar las relaciones discursivas a la luz de culturas igualmente subyugadas por los códigos de la modernidad. En esta línea, lo interesante de la propuesta de Cornejo Polar es que nos permite analizar realidades heterogéneas en las cuales la relación vertical de los actores involucrados podría verse reducida sin que las contradicciones y fisuras se eliminen totalmente. Estamos pensando en culturas disímiles, pero unidas por condiciones de existencia similares, como es el caso de los pueblos afrodescendientes e indígenas. Tal vez, en estos casos, estemos más cerca de ese “momento glorioso en que una cultura intenta establecer un interpretante complejo, fiel y viable del otro, de sus modos de figuración discursiva y simbólica” (BUENO, 2004, p. 35). Es evidente que no se llegaría a una homogeneidad (ni tendría por qué) ni las tensiones y jerarquías discursivas se van a eliminar del todo. Por el contrario, siempre hay un riesgo, donde la comprensión honesta de los signos del otro —advierde Bueno— “entraña la posibilidad de una falsa representación, o de un entendimiento subjetivo y tendencioso del otro” (BUENO, 2004, p. 35). Sin embargo, estaríamos ante discursos igualmente heterogéneos que nacen a partir de una necesidad mutua en las que las relaciones de poder dejan de ocupar un espacio relevante.

Además, la propuesta de Cornejo Polar es un instrumento válido para pensar más allá de la representación de un referente “otro” desde una mirada externa. También nos permite abordar aquellos discursos en los que el referente forma parte de la realidad inmediata del sujeto emisor (quien ya no habla del otro, sino de sí mismo) desde una perspectiva que puede estar adentro y afuera al mismo tiempo. Es decir, un sujeto que representa discursivamente su propia cultura, sus vivencias y valores de grupo apoyándose, además, en signos aparentemente ajenos o externos a su

experiencia vivencial inmediata. Y lo interesante es que, en el mundo posible de las propias obras literarias, también se proyecta esta visión “bicultural” a través del discurso de los sujetos discursivos, pasando por los personajes, la voz narrativa, incluso en la figura del mismo autor. Podríamos decir que las distintas instancias del proceso productivo de una obra —principalmente el sujeto emisor y el referente— evidencian la coexistencia de dos visiones que, más que competir por su hegemonía, se complementan mutuamente.

1.4 El sujeto y la identidad cultural

Es evidente que las propuestas de Fernando Ortiz y Ángel Rama, pero sobre todo la de Cornejo Polar, a la luz de los postulados postmodernistas, plantean la idea de un sujeto que no es fijo y que se construye a partir de la estructura externa. En palabras de Cornejo Polar, “el sujeto, individual y colectivo, no se construye en y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo (CORNEJO, 1994, p. 22). Al respecto, Raúl Bueno entiende que el modelo de los discursos heterogéneos de Cornejo Polar supone “a un sujeto bicultural o multicultural en capacidad de entender, usar y reproducir los signos de otra cultura, a la vez que los signos propios” (BUENO, 2004, p. 34). Esto es fundamental para los propósitos de esta investigación, pues nos permite entender cómo se van construyendo los discursos (heterogéneos) en cada contexto específico. Como ya se mencionó, los valores, tradiciones y vivencias entre los afrodescendientes o indígenas, por ejemplo, no es la misma en Centroamérica, el Caribe, Brasil o el espacio andino, incluso dentro de este último marco regional existen ciertas diferencias. En ese sentido, el sujeto que asume la representación discursiva de su comunidad se instaura en un lugar de enunciación específico, y es justamente esa especificidad la que determinará cómo se establecen las interacciones culturales y cómo estas se manifiestan en los discursos.

Asimismo, la construcción de un sujeto en relación con su entorno nos invita a pensar en el discurso de la identidad como un campo que ha superado la mirada esencialista de un punto fijo, interior y anterior al sujeto. En un mundo cambiante, inestable, con desplazamientos e influencias globales que nos legó la modernidad, el discurso de la identidad como profundidad, mismidad y algo estable en el sujeto parece ya no sostenerse. Stuart Hall es quien nos proporciona un panorama de este “trastorno de la identidad”, al enfocarse en cuatro grandes descentramientos en el pensamiento occidental que han contribuido con la desestabilización de este discurso tradicional

de la identidad. Si bien menciona los aportes de Marx, Freud y Saussure, cobra mayor relevancia el cuarto descentramiento, el de las identidades colectivas, que “surge como consecuencia del final de la noción de verdad directamente relacionada con los discursos occidentales de la racionalidad” (HALL, 2010, p. 342).

Más allá de los descentramientos intelectuales o conceptuales de la noción de identidad, Hall presta mayor atención a algunos descentramientos provenientes de la vida social y cultural. Entiende que “las grandes colectividades sociales que estabilizaban nuestras identidades —las grandes colectividades estables de clase, raza, género y nación— han sido minadas profundamente en nuestra época por transformaciones sociales y políticas” (HALL, 2010, p. 342). Esta fragmentación de la identidad acontece en el marco de la modernidad y del Estado-nación, caracterizado por la interdependencia mundial, donde existe una influencia entre lo global y lo local en términos culturales, económicos, etc. En este contexto, la identidad se construye a partir de una estructura externa, del vínculo. Es decir, está constituida por los discursos, por el contacto entre el sujeto con el mundo que lo rodea, entre el yo y el otro:

Solamente cuando hay un Otro puede uno saber quién es uno mismo [...] Y no hay identidad sin la relación dialógica con el Otro. El Otro no está afuera sino también dentro del uno mismo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo sino uno ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo. (HALL, 2010, p. 344)

Sin duda, estas reflexiones contribuyen con nuestro análisis, puesto que la construcción de la subjetividad del sujeto discursivo (autor, narrador, personajes) que asume recuperar los valores de su afrodescendencia se constituye a partir de la interacción con otros personajes o símbolos de matriz andina. Esta articulación es determinante en la constitución identitaria de los personajes y en la conformación del discurso afroandino en las obras literarias analizadas. Si bien esta idea adquiere sus propias reglas en el tejido textual de las novelas, también funciona para reflexionar sobre el sujeto escritural, concretamente la figura del autor, y su discurso. Tanto Lucía Charún-Illescas como Gregorio Martínez son escritores de raíces afrodescendientes que plasman en su discurso su experiencia de ser negros criados en el espacio andino. De manera general autor, narrador, personajes, discurso, se encuentran anclados en la política de las identidades, en el juego de semejanzas y diferencia como resultado diálogo con el mundo andino.

1.5 El mundo andino como lugar de enunciación de la herencia africana

La alteridad va a jugar un rol importante en la reflexión sobre el funcionamiento del lenguaje y la enunciación. María Isabel Filinich (1998), basándose en las propuestas del lingüista Émile Benveniste, resalta el carácter transitivo del lenguaje, donde no se puede concebir a un sujeto hablante sin la presencia de un “otro” a quien va dirigido el enunciado. Esta polaridad implica un posicionamiento simbólico del sujeto discursivo. En palabras de Filinich, “el hecho de asumir el lenguaje para dirigirse a otro conlleva la instauración de un lugar desde el cual se habla, de un centro de referencia alrededor del cual se organiza el discurso” (1998, p. 15). Esta toma de posición involucra aspectos sociales, culturales, ideológicos, etc., relacionados con la experiencia vital del sujeto discursivo. Por otro lado, Lucía Muñiz (2016) comenta la categoría de lugar de enunciación desde la mirada decolonial de Walter D. Mignolo. Desde esta perspectiva, el sujeto está ubicado en distintos lugares epistemológicos de enunciación, los cuales funcionan como fuentes estructurales que guían la producción de sentido de la narración. Según Muñiz, este concepto “no se refiere necesaria y exclusivamente al territorio geográfico, no se trata de una mera localización domiciliaria, sino que remite al espacio epistémico que se habita, esto es, el locus de enunciación que se asume y desde el que se ejerce la acción de comprensión hermenéutica (2016, p. 24).

En nuestro análisis, proponemos que el universo andino se constituye como el lugar de enunciación de la herencia africana. El espacio físico (los Andes centrales) prevalece como un espacio cultural (el universo andino) donde se encuentra inmersa la herencia africana y desde donde enuncia su discurso, estableciéndose así lo que denominamos discurso afroandino.

1.6 Aproximación al discurso afroandino

Si bien hemos tratado de explicar hasta aquí las bases para la constitución del discurso afroandino, intentaremos aproximarnos breve y concretamente a este concepto que, visto desde el campo de la literatura, bien puede entenderse como una poética afroandina. Siguiendo a José Jorge de Carvalho, lo afroandino es un modelo que rompe con la lógica del mero sincretismo que analiza la relación dominante-dominado. En ese sentido, lo afroandino se distancia de un modelo de interpretación vertical centrado en las dinámicas de dominio y resistencia, porque:

Es un subalterno que produce un discurso sobre otro subalterno, sobre el negro; porque el blanco calló, silenció el discurso del negro. Entonces el negro entra indirectamente, como si fuera por poder de procuración, en la lectura del indígena. Así, ya no sirve la relación directa post-colonial de invertir dominador-dominado; es otro subalterno (el indio) quien está produciendo el discurso sobre el negro, o que ofrece al negro un espejo de identificación. (CARVALHO, 2004, p. 87)

En realidad, estos discursos que nacen de la interacción entre afrodescendientes e indígenas surgen en cada una de las orillas, no solo desde el lado del “indio”. Es la visión del indígena que habla sobre el negro o la del negro que habla sobre el indígena, pero también —y sobre todo— es el discurso que incorpora al otro, ya sea consciente o inconscientemente, al momento de interpretarse uno mismo o lo que le rodea. En *Malambo*, en *Crónica de músicos y diablos* y seguramente en muchas otras obras surgidas en el Perú y la región andina, el discurso sobre la herencia africana no puede entenderse sin su relación con el universo andino.

Esto que denominamos discurso afroandino se puede manifestar en distintos niveles y de diversas maneras en las novelas. Pensemos en instancias como el autor, la voz narrativa o los personajes, cuyos discursos están anclados en las dinámicas afroandinas; pensemos en la cosmovisión y cosmogonía de matriz africana que dialoga con cosmovisiones y cosmogonías indígenas. No solo es el encuentro de personajes afros e indígenas, es el encuentro de dos tradiciones culturales que pueden coexistir en un mismo personaje, en un mismo enunciado, en un mismo ritual, etc.

CAPÍTULO II

LA POÉTICA AFROANDINA EN *MALAMBO*

2.1 Personajes, espacios e interacción entre negros e indígenas

Malambo está ambientada en varios espacios de Lima a inicios del siglo XVII. Es decir, hace menos de cien años predominaban estructuras discursivas indígenas que datan de hace miles de años. Es evidente que unas cuantas décadas de presencia europea (y africana) no podían saltar varios siglos de tradiciones prehispánicas. De ahí que los personajes en la novela de Charún-Illescas discurren sobre la base de estos espacios que, además de físicos, son culturales. En ese sentido, consideramos que el espacio andino se constituye como el lugar de enunciación de la herencia africana en *Malambo*.

Pese a que la política espacial estaba organizada con el fin de controlar y dividir los cuerpos sociales, los escenarios de *Malambo* se muestran permeables ante el espíritu rebelde de los personajes en su búsqueda de nuevos horizontes. Esta transgresión de las fronteras físicas y simbólicas establece nuevas dinámicas de diálogo y confrontación entre la herencia africana e indígena. La importancia del espacio en *Malambo* ha sido evaluada por Cecilia Galzio, quien lo considera como el gran héroe de la novela, ya que “determina el tiempo, la voz, la perspectiva; define el campo simbólico y el código axiológico; conforma los personajes, la dinámica de las acciones y el lenguaje específico. Elemento fundamental de la estructura formal del texto, repertorio de temas” (GALZIO, 2008, p. 298).

No debemos circunscribir nuestra mirada solo al barrio negro de Malambo y la Ciudad de los Reyes.⁵ En la novela, también aparecen otros lugares periféricos: el barrio de El Cercado, donde vive Yáwar Inka y la población indígena de Lima⁶; la villa de La Magdalena, un escenario rural indígena a las afueras de Lima por donde viaja Pancha Parra; el lugar llamado “los cuatro vientos”, a la orilla del mar, donde Pancha interactúa con pescadores indígenas. Además, la novela tiene

⁵ Los estudios sobre la novela privilegian estos dos espacios opuestos. De alguna manera, esta mirada prioriza las relaciones verticales negro/blanco en detrimento de las interacciones más horizontales que se establecen entre negros, indígenas y otros grupos subalternos.

⁶ Aldo Panfichi refiere que el Pueblo de Indios del Cercado y el Arrabal de San Lázaro forman parte del primer ciclo de expansión de la ciudad de Lima. Ambos se construyeron debido a que “las autoridades coloniales consideraron que indios y miembros de otras castas ‘inferiores’ estaban residiendo por toda la ciudad y ocupando lotes previstos para edificios públicos y vecinos notables, cuando el lugar ‘natural’ de estas personas debería estar fuera del perímetro de la ciudad-tablero” (PANFICHI, 2004, p. 20-21).

referencias a lugares de los Andes —de donde huyen algunos esclavizados— y otros escenarios históricamente significativos en la historia prehispánica como Cusco o Potosí.

Según los estudios, el Malambo del mundo real fue utilizado para hacinar a seres esclavizados recién desembarcados en el puerto del Callao. Bajo condiciones insalubres, eran puestos en cuarentena en los galpones antes de ser vendidos en la Plaza Mayor de Lima.⁷ Charún-Illescas ingresa a la cotidianeidad de los malambinos para representar parte de estas historias. El Malambo ficcional está ubicado al pie del cerro San Cristóbal en el arrabal de San Lázaro y es descrito como “el rincón de los negros de Lima: asiento y reparo de los taytas minas, los ancianos Angolas y Mandingas y las cofradías de Congos y Mondongos. En Malambo, el Rímac se codea orondo entre libertos, cimarrones y esclavos de mala entrada” (CHARÚN, 2001, p. 12). Entre las casas de barro y totora, el matadero de Lima, el leprosorio y los galpones de esclavizados, vive el anciano Tomasón Ballumbrosio (o Valleumbroso), protagonista de la novela.

Al revisar los estudios sobre el surgimiento y evolución del barrio de Malambo, coincidimos con Martha Ojeda (2013) cuando sostiene que las dinámicas históricas que se evidencian en este espacio de resistencia y de recuperación de la identidad afroperuana convierte al Malambo ficcional “en el escenario de una coexistencia dinámica de relaciones sociales interétnicas” (OJEDA, 2013, p. 131). Por ejemplo, hay que tener en cuenta que, cuando los africanos y afrodescendientes comenzaron a habitar Malambo, este lugar estuvo habitado por indígenas del grupo étnico Yunga, quienes vivían en chozas y se dedicaban principalmente a la pesca de camarones (TEJADA, 2004, p. 149). ¿Acaso el narrador y los personajes no dejan claro que Tomasón vive en una choza, y que Venancio y los demás pescadores del Rímac tienen como actividad principal la extracción de camarones?⁸ Tal vez desde aquí ya podemos entrever cómo ingresa al universo ficcional de la

⁷ Luis Tejada sostiene que el barrio de Malambo fue una cárcel para los africanos esclavizados en los tiempos coloniales. Aquí “vivían hacinados, muchas veces enjaulados, sufriendo hambre e inhumanos castigos de sus amos. Además, tuvo el triste mérito de haber sido recinto del primer basurero de la ciudad de Lima. Como era lógico, en verano, cuando el río Rímac se desbordaba, todo el basural se empozaba en Malambo. Estas fueron las causas que provocaron en 1563, una epidemia de lepra en Lima, cuyo foco infeccioso se encontraba en esta zona. Como era de esperarse, los negros se convirtieron en portadores potenciales de la lepra y fueron rechazados violentamente por la población que, al verlos deambular por las calles, les tiraba piedras y los maltrataba despiadadamente. Fue así que los negros, leprosos o no, huyeron de la ciudad y se refugiaron en matorrales ocupados por los indios yungas” (TEJADA, 2004, p. 149).

⁸ “[Venancio] creció nadando de una a otra ribera. Así, como jugando, aprendió los manejos del anzuelo y de las trampas de camarónicas de acuerdo con los dictados de la negrería cunda, fraterna y avispada que poblaba Malambo” (CHARÚN, 2001, p. 17). “Cuando los pescadores están poniendo trampas para camarones o jalando sus redes y por casualidad ven a Ochún, dejan todo botado y se van rápido no más” (CHARÚN, 2001, p. 110).

novela el vínculo entre las prácticas preexistentes indígenas y los esclavizados que habitan Malambo en la primera etapa colonial.

Malambo no es un espacio restringido ni exclusivo de los negros de Lima. Es un lugar integrador, un refugio para los que escapan de la opresión colonial. Zein Zorrilla reconoce que este lugar está “signado por la solidaridad, la compasión, pero también por la precariedad que parece perpetua, por un sentimiento de humor cultivado, de religiosidad y desprendimiento, necesarias para hacer llevaderas las zozobras de esa clase de existencia” (ZORRILLA, 2001, p. 6). Esta solidaridad en medio de la precariedad material es la que convierte a Malambo —siguiendo a Galzio (2008, p. 299)—, no en el lugar de la esclavitud, sino en el verdadero espacio de la libertad. Aquí, por ejemplo, se pasea libremente el indígena Yáwar Inka, quien no tiene muchas dificultades en trasladarse desde El Cercado de indios hasta Malambo para visitar a Tomasón en su choza o para pasear furtivamente por los galpones de los infelices esclavizados. Asimismo, en la procesión religiosa que organizan los malambinos en honor a la imagen del Cristo Crucificado —pintada por Tomasón— se sabe que “llegaron gente de todas partes. No solamente de Lima y Malambo, también de los cerros y de las haciendas” (CHARÚN, 2001, p. 224). Incluso, el mercado del Baratillo ubicado en Malambo grafica los cruces discursivos cuando el castellano, el quechua y las lenguas africanas se mezclan y confunden en la venta diaria de los campesinos indígenas que provienen de las haciendas aledañas.

Por otro lado, el pueblo de Indios del Cercado también es incorporado en la novela.⁹ La autora no se detiene en descripciones como lo hace con Malambo, pero aquí es donde vive Yáwar Inka y gran parte de la población indígena de Lima. En una de sus visitas a Tomasón, el indio le dice: “no salgo de El Cercado. Ando ocupado con los míos” (CHARÚN, 2001, p. 67). Asimismo, los indios que viven en este lugar y sus costumbres influyen en el imaginario de los malambinos. Tomasón decide tapar la ventana de su choza con “cuerazo de buey” porque “...recordó que los indios del Cercado tapaban las entradas de sus casas con piel de llama” (CHARÚN, 2001, p. 15). Incluso, los curas de la Ciudad de los Reyes temen el levantamiento de la masa indígena que vive en El Cercado. Por esta razón, ante los supuestos robos de oro de Yáwar Inka, “los curas prefieren

⁹ Como plantea Aldo Panfichi, este lugar fue construido desde 1571 “en dirección este, hacia los Andes, en lo que eran las tierras de la encomienda Cacaahuasi [...] con el objetivo de concentrar en dicho lugar a los indios que cumplían servicios personales a los encomenderos residentes en Lima y que vivían dispersos en la ciudad” (PANFICHI, 2004, p. 22).

no causar mucho revuelo por temor a que los indios de El Cercado se rebelen” (CHARÚN, 2001, p. 175), lo que deja entrever una presencia considerable de indígenas habitando este lugar.

La villa de La Magdalena es uno de los lugares que recorre Pancha Parra en su viaje alegórico o iniciático. El lugar es descrito como “un caserío de chozas de totora” habitado por “gentes de piel cobriza. Bajitos de estatura, macizos y fuertes” (CHARÚN, 2001, p. 178). Aquí tenemos que resaltar un elemento importante: la referencia al color de la piel. En este lugar viven indios de piel “cobriza”¹⁰, pero la piel “negra” de los afrodescendientes no es vista con frecuencia. Cuando Pancha se encuentra con el indio Paco y le pregunta si ha visto a Venancio, apela a su color de la piel como criterio de identificación: “Busco a mi amigo Venancio, quizás lo has visto por acá. Es más o menos de mi color”¹¹, pero el indio le responde: “no he visto ni uno de tu color” (CHARÚN, 2001, p. 179). Es evidente que aquí el color también funciona como un elemento que oscila entre la alteridad y la identidad. La pregunta de uno y la respuesta del otro establece las diferencias entre afrodescendientes y andinos, entre *mi* color y *tu* color. Otro aspecto es la lengua: los indígenas de la villa de La Magdalena tenían como lengua materna probablemente el quechua u otra lengua nativa, pero la voz narrativa señala que estaban “aparentemente acostumbrados al castellano porque respondían de forma entendible. Aunque a Pancha le tomara tiempo en comprender lo que hablaban” (CHARÚN, 2001, p. 178). Ambos ejemplos, el del color de la piel y la lengua, nos revelan la existencia de tensiones discursivas dentro de estas interacciones culturales afroandinas, como veremos más adelante. Por otro lado, las actividades que realizan los indígenas en la villa de La Magdalena están relacionadas a la pesca, y sus actividades agrícolas están más ligadas al paisaje: se dedican a la pesca “solo para hacer crecer hermosas enredaderas y florecer los cerros áridos” (CHARÚN, 2001, p. 178). Además, uno de los intercambios simbólicos de las culturas africanas y andinas más significativos en la novela se desarrolla en esta villa de La Magdalena, cerca de la playa, cuando Pancha Parra se encuentra con el indio Paco, el adivino,

¹⁰ El término “cobriza” ha estado asociado históricamente a la población indígena de América. “Raza cobriza”, “piel cobriza”, “indio cobriza” es parte de la retórica colonial pigmentocrática que clasificaba a los grupos étnicos por el color de su piel. Literalmente quiere decir “del color del cobre”. Charún-Illescas ya había utilizado esta expresión para designar a los personajes indígenas en su novela. En la fuga de Tomasón del monasterio jesuita de Chíncha, entre los cimarrones que escapaban, además de “blancos”, “negros”, y sujetos de “ojos jalados”, estaban también los “cobrizos” (CHARÚN, 2001, p. 20).

¹¹ Hay que tener en cuenta que Pancha es descrita como “color de aceituna” (CHARÚN, 2001, p. 66). Asimismo, en una conversación, Tomasón le dice a Venancio: “Usted tiene la color subida, igualito que el pájaro chivillo -lo agujijoneaba Tomasón aludiendo a los tordos con plumaje de visos azulados. Se ufanaba de la piel renegrada de Venancio” (CHARÚN, 2001, p. 16).

quien asume el rol de un yatiri andino, e intercambian palos de Guinea (con *ashé*) por hojas de coca (con *yatiri*), acompañados de sus respectivos rituales y rezos africanos e indígenas.

La playa y el espacio próximo al mar por donde camina Pancha, conocido como “los cuatro vientos”, conlleva también un fuerte simbolismo afroandino. Si bien este es un escenario habitado por indígenas, el simbolismo entorno a Yemayá, la oricha dueña de los mares, se manifiesta de varias maneras. Por ahora, cabe destacar que es un escenario dominado por pescadores indígenas, aunque llama la atención de que Pancha confunda o les encuentre un parecido a dos de ellos con Tomasón o Jaci Mina.

Lucía Charún-Illescas, aunque sin profundizar demasiado, también incorpora la experiencia poco conocida de la presencia de esclavizados en los Andes peruanos. Nazario Briche, el calesero de Manuel De la Piedra, había sido esclavizado antes en Huancavelica. La voz narrativa señala que “venía de ser excavador de minas y peón de chacra”, y agrega que “el envenenamiento a causa de los azogues de Huancavelica le habían secuestrado la pelambre de viruta azulada” (CHARÚN, 2001, p. 49-50). Sucede lo mismo con los cimarrones Francisco Parra y su hija Pancha Parra, quienes fugaron de las cordilleras. Al pedir acogida en la choza de Tomasón, le confiesan que vienen desde una hacienda de curas en la Sierra. “Por los pantalones a media pierna y las chaquetas de lana, [Tomasón] dedujo que venían del campo. Y huyendo” (CHARÚN, 2001, p. 29). Además, en la subasta de esclavos en Malambo, Manuel De la Piedra no solo exalta las cualidades en el oficio de la orfebrería de Guararé Pizarro, también advierte que “a los mejores plateros se los llevan a Potosí”¹² (CHARÚN, 2001, p. 96).

El desborde de los espacios a través de las interacciones va a ser indeseado y mantendrá alerta a la élite criolla. El aumento cuantitativo de negros e indios, además de generar cierto temor, conlleva el rechazo a la mezcla de sangre que se refleja en la proliferación de castas que resultan de la unión de negros, indios y blancos. Esta idea en *Malambo* se puede explicar a partir de la percepción del español Chema Arosemena, quien observa las costumbres de la sociedad limeña para plasmarlas en un futuro libro que está escribiendo. Después de haberse internado en Malambo y conocido la ciudad, apunta que “a pesar de tanta prohibición, decreto o certificado de limpieza de sangre, ya Lima tenía una población de mulatos, zambos claros y prietos. Sacalaguas, colorados, cuarterones, quinteronas, salta pa-trás, prietos, chinocholos, y tanto cruce entre negros, indios y

¹² Potosí, que formaba parte del Alto Perú, contaba con los yacimientos de plata más importantes de todo el mundo.

blancos” (CHARÚN, 2001, p. 100). Es decir, pese a la búsqueda de la “pureza racial”, Lima está poblada de sujetos con una constitución biológica y cultural múltiple. Si bien estos cruces involucran a blancos, indígenas y afrodescendientes, es evidente que los que derivan de la unión afroandina son mucho más horizontales y participativas que las que suceden entre estos con el “blanco”. Es justamente la unión entre indígenas y afrodescendientes la que se intenta evitar. En esta línea, los compradores de esclavizados en los galpones de Malambo “se aseguran que bajo el marrón achocolatado o el negro de Guinea, no se esconda un cruce con indio: un zambo” (CHARÚN, 2001, p. 94). Recordemos que, en la estructura de castas del sistema colonial, el zambo era la unión de negro con indígena.¹³ De igual manera, no olvidemos que el cimarrón Francisco Parra es descrito como “un mulato aclarado, híbrido de blanco y negra emparentada con indio, de esos que la gente conoce como ‘tén-te-en-el aire” (CHARÚN, 2001, p. 29). Es decir, por más que se establezcan espacios delimitados para cada grupo y se prohíban los cruces interraciales de las culturas subalternas, es imposible evitar la constitución múltiple, compleja y heterogénea de los sujetos y de la propia sociedad limeña representada en la novela.

En *Malambo*, además, existe un temor constante a la repercusión política y social del poder masivo de afrodescendientes e indígenas. El acto más subversivo en contra del sistema colonial se concreta a través de la cooperación afroandina. Tomasón elabora los mapas para que Yáwar Inka pueda devolver a la Pachamama las riquezas de oro que los conquistadores saquearon a los indígenas y yacen escondidas en las iglesias de Lima. A través de Jerónimo Melgarejo, se sabe que “los curas prefieren no causar mucho revuelo [sobre los “robos” de oro] por temor a que los indios de El Cercado se rebelen” (CHARÚN, 2001, p. 175). Asimismo, la sociedad limeña recibe las noticias de las revueltas indígenas en el Cusco, que terminó con el asesinato de un corregidor (CHARÚN, 2001, p. 37). Llega también la información de que “la más reciente sublevación de indios dejó una calamidad de muertos, entre ellos el alcalde de Potosí” (CHARÚN, 2001, p. 37).

No menos importante es que uno de los esclavistas que visita los galpones de Malambo sea el encomendero Juan de Soto, quien poseía “una dotación de doscientos indios” (CHARÚN, 2001,

¹³ En palabras de José Campos Dávila, “el mestizaje en el Perú se da en dos dimensiones: una es la dimensión asimétrica, violadora, impositiva, frustrante y que por búsqueda de ascenso social, bienestar u oportunismo de nuestras féminas, es nuestra relación inicial con lo occidental y cuyas consecuencias trajo el mulataje, el mismo que en los últimos tiempos ha disminuido enormemente. La segunda es la dimensión simétrica de necesidad sexual y afectiva, muchas veces violadora, pero muy pocas veces impuesta y más bien participativa, sin distinción de género, cuyo resultado es la zambería y que en la actualidad se ha acrecentado; ésta es nuestra relación real con el mundo andino” (CAMPOS, 2000, p. 187).

p. 82). El hecho de que un propietario de innumerables indios también sea propietario de esclavos ya deja entrever las dinámicas de opresión que doblegaron a negros e indígenas, pero también demuestra la semejanza de sus condiciones, situación que propicia su integración y cooperación para confrontar el sistema.

No hay duda de que Lucía Charún-Illescas, al representar la experiencia negra en la sociedad limeña de las primeras décadas del siglo XVII, no puede escapar a la conformación étnica de aquel entonces. Entiende que los esclavizados y libertos no se desenvuelven de manera aislada, y mostrarlos dentro de una burbuja sería entregar una mirada incompleta. Esta situación se ve reflejada en el proyecto de escritura del joven español Chema Arosemena. Él tomaba notas y apuntes para un futuro libro que llevaría el título de *Apuntes sobre viajes y costumbres en Lima, la tres veces coronada Ciudad de Los Reyes*. En uno de sus diálogos con el comerciante esclavista Manuel De Piedra, le comenta: “Me hacen falta testimonios de las gentes. Quiero hacer un recorrido por los pueblos de los indios. Escribiré sobre sus costumbres y también me gustaría hacer lo mismo con los negros” (CHARÚN, 2001, p. 78). Ante los cuestionamientos, su respuesta es muy significativa: “Si no lo hago, mi obra no será completa” (CHARÚN, 2001, p. 78). Es decir, necesariamente Arosemena tiene que incluir a indios y negros para que su estudio sobre la sociedad limeña sea una fiel y completa representación de la conformación étnica y social de Lima. Esto se evidencia también en la fuga de Tomasón, ya que el grupo de cimarrones a los que se une estaba integrado, en su mayoría, por negros e indios. No está de más recordar que es un indio quien le informó al enajenado Lionel Sterling sobre el tesoro que guarda en las islas del Callao.

El universo narrativo que plasma Charún-Illescas, cuya preocupación se orienta hacia la representación de las raíces africanas en el Perú, inscribe a *Malambo* en la reconstrucción de la historia de los afroperuanos en tanto parte de un contexto sociocultural marcado por los vestigios del mundo prehispánico que se resisten a desaparecer. Esto se ve reflejado en los escenarios y los personajes que la integran, en los que sobresale la constante articulación entre lo africano y lo indígena.

2.2 Tomasón y Yáwar Inka: fraternidad afroandina

El héroe de la novela es, sin duda, Tomasón, el anciano de Malambo que pinta con pinceles y con palabras la memoria ancestral africana. Este místico personaje ha sido visto como una especie de *griot* de la tradición oral africana (HARRIS, 2008, p. 326), como un “agente reivindicatorio de

las identidades africanas” (OJEDA, 2013, p. 132), como un personaje que representa “la sabiduría y el espíritu mismo que orienta y explica el proceso de la tradición africana en el contexto de la esclavitud” (ORIHUELA, 2009, p. 94-95). En fin, se trata de un personaje central sobre el cual giran todos los sucesos de la novela.¹⁴ Sin embargo, pese a ser un personaje depositario de códigos culturales de raigambre africana, interactúa constantemente con elementos externos, muchos de ellos vinculados al mundo andino, que incluso influyen en su propia constitución como sujeto.

Aunque se ha resaltado que la transformación y reconstrucción identitaria de Tomasón empieza cuando decide dejar de pintar santos cristianos por santos africanos a partir de su encuentro con el difunto Juanillo Alarcón (OJEDA, 2013, p. 133), creemos que su identidad pasa por un proceso de transculturación muchos años antes. A través de una mirada retrospectiva en el relato, se conoce que, a los diez años, Tomasón es entregado como aprendiz a Simón de Rivero, pintor del monasterio jesuita del valle de Chíncha. Es aquí donde aprende a la perfección el santoral católico, las pinturas religiosas traídas de los monasterios europeos y el conocimiento de la escritura alfabética. Sin embargo, debido a su condición de esclavo y a la corrupción del sistema clerical — como se lo cuenta a Jacinto Mina—, decide unirse a un grupo de cimarrones y emprender la fuga. Este episodio nos permite esbozar un primer acercamiento de Tomasón a un grupo culturalmente diverso: “Algunas de esas gentes eran blancas [...] otras tenían los ojos jalados, la mayoría eran negros o cobrizos, todos venían de ser sometidos contra la propia voluntad” (CHARÚN, 2001, p. 20).

Este acontecimiento es crucial, porque es la percepción del propio Tomasón enfocando la mirada en los rasgos externos de cada uno de los cimarrones. Por sus propias descripciones, podríamos entender que los fugitivos eran blancos, asiáticos, afrodescendientes e indígenas.¹⁵ Lo que unifica esa diversidad es el hecho compartir experiencias comunes bajo la opresión esclavista, así como el deseo de libertad, ya que ellos querían “dejar lo más lejos posible el sitio de la inmisericordia. Cepo, azote, suplicio, nada más que eso” (CHARÚN, 2001, p. 19-20). En este juego

¹⁴ La centralidad de Tomasón no ha pasado desapercibida para la crítica. Emmanuel Harris II plantea que Tomasón “forma el núcleo del texto en que la mayoría de los eventos de la historia comienzan y terminan con él o alrededor de su casa” (HARRIS, 2004, p. 326). Para Carlos L. Orihuela, una de las estrategias en las que se funda *Malambo* es la funcionalidad del esclavo Tomasón, “protagonista cuya configuración y roles confieren unidad a los diversos niveles argumentales del texto” (ORIHUELA, 2009, p. 89). Por su parte, Martha Ojeda señala que Tomasón “es un personaje que sirve de hilo aglutinador de la comunidad negra” (OJEDA, 2013, p. 132).

¹⁵ Como vimos en el apartado anterior, la voz narrativa utiliza el término “cobrizo” para referirse a la población indígena. Asimismo, los cimarrones de “ojos jalados” podrían hacernos pensar en una temprana presencia asiática.

de semejanzas y diferencias, no es un dato menor que Tomasón enfatice que “la mayoría” de los cimarrones eran negros o cobrizos, lo que nos remite nuevamente a la activa cooperación afroandina siempre que se trate de luchar contra el sistema hegemónico.

Lo interesante es que este encuentro pasa a un nivel más profundo, al encuentro de discursos y prácticas culturales. Tomasón observa, aún sin comprender, que los cimarrones emplean lo que podrían ser hojas de coca para hacerse invisibles y evitar ser capturados.

¿Cómo habían podido desapercibirse a los caporales y a los perros de captura? La verdad, de saber, no lo sé. Únicamente vi que se metían bajo la lengua tres hojas de esas habas que retoñan en la cabeza de no sé qué cuáles pájaros y vuelven invisible a quien sabe el apaño de mascarlas. (CHARÚN, 2001, p. 20)

Su calidad de testigo externo se evidencia en las formas verbales “ver” (“únicamente *vi* que se metían...”) y la falta de “saber” (“de saber, *no lo sé*”; “*no sé* qué cuáles pájaros”, “hacen invisible a *quien sabe* apañarlas”). Existe una evidente distancia (“*esas habas*”) entre el entonces cimarrón africano y los símbolos rituales andinos. Hay que recalcar que Tomasón no participa de estas prácticas del *otro*, pero sí reconoce del poder que pueden tener estas hojas solo para quien sabe utilizarlas.¹⁶ Tomasón ni poseía las hojas ni mucho menos sabía utilizarlas: “viendo que yo no llevaba ni una hojita siquiera de yerba del campo, la doña me instruyó con la Oración del Justo juez, que no te hará invisible pero ayuda” (CHARÚN, 2001, p. 20). Es decir, a falta de su inmersión en los símbolos andinos, lo instruyen en los símbolos cristianos.

Sin embargo, el hecho de que Tomasón recuerde y narre este episodio muchas décadas después, y se focalice en rasgos físicos y prácticas rituales de los indígenas, demuestra que no fue tan ajeno a estas prácticas. Aquí el trabajo de la memoria es fundamental, puesto que el recuerdo demuestra que dejaron huella en él. No solo recordaría “el día cuando Juanillo Alarcón le cambió el signo a su caminata” (CHARÚN, 2001, p. 23) para pintar santos africanos en lugar de cristianos, también —cuando Jaci Mina le construyó su casa— “recordó que los indios del Cercado tapaban las entradas de sus casas con piel de llama” (CHARÚN, 2001, p. 15). El recordar implica la conservación de la memoria. No solo la africana, sino la que va conociendo y aprendiendo a partir de la observación y la interacción con nuevos actores culturales en un contexto donde predominan los elementos andinos, los cuales va incorporando gradualmente a su imaginario y costumbres.

¹⁶ “En el Perú, desde tiempos prístinos la hoja [de] coca ha sido reverenciada por los pueblos del área andina. Formaba parte integral y fundamental en las ceremonias religiosas, ritos funerarios y mágicos en casi todas las culturas precolombinas” (Landa & Obregón, 2014: 37).

Este rasgo se hace patente en la apropiación de las prácticas del *otro* indígena que antes solo observaba con distancia. Tomasón acostumbrará a chacchar hojas de coca que le lleva frecuentemente Yáwar Inka. En una de sus visitas, el indio le dice “harta hoja de tabaco y mamacoca voy a hacerte llegar” (CHARÚN, 2001, p. 28). En otra oportunidad, le recuerda: “no me olvidé de mandarte unas hojas de coca y de tabaco”, a lo que Tomasón le responde: “Sí, siempre las recibo. De fumar y chacchar nunca me falta” (CHARÚN, 2001, p. 67-68). Es decir, lo que antes solo observaba en los indígenas, ahora es parte de sus costumbres. Del mismo modo, en su alimentación no faltará el *charqui* de llama (CHARÚN, 2001, p. 145, 155).¹⁷ Vestirá “pantalones de tocuyo” (CHARÚN, 2001, p. 13), una “chaqueta de lana de carnero” (CHARÚN, 2001, p. 219), Yáwar Inka lo tapa con un “poncho” y “Tomasón acaricia la manta de vicuña que lo abriga” (CHARÚN, 2001, p. 26); Pancha le había cosido “una muda nueva de fino hilado de algodón” (CHARÚN, 2001, p. 219); incluso, Tomasón utilizará palabras de origen quechua en su habla cotidiana; entiende y asume el imaginario indígena sobre el toro de oro que vive en el fondo de ríos, lagos, lagunas y puquios: sabe que pertenece al agua y tiene que “devolverla al río”, y advierte las consecuencias o el castigo ejemplar según los esquemas de valores andinos. Esta atmósfera de articulación afroandina se refuerza cuando el narrador señala que Tomasón vive en una “choza” y que todos los objetos que guarda adentro son el resultado de los “trueques” con sus pinturas (CHARÚN, 2001, p. 19).¹⁸ Es muy significativo que el narrador retome esta práctica económica predominante en el mundo prehispánico, específicamente en el Tahuantinsuyo, como base de la actividad económica y de subsistencia de Tomasón.¹⁹ Por todo ello, coincidimos con Milagros Carazas cuando observa que Tomasón “representa el sincretismo cultural y religioso de lo andino, lo hispano y lo negro” (CARAZAS, 2011, p. 160). En gran medida, su acercamiento al imaginario indígena se refuerza por medio de la amistad y confabulación que establece con Yáwar Inka. Antes

¹⁷ Silva Santiesteban plantea que, desde hace miles de años, las antiguas sociedades de los Andes centrales, gracias a la domesticación de los animales, potencializaron el desarrollo de la producción de carne, la cual era almacenada en forma de *charqui* (SILVA, 1997, p. 93). En uno de sus encuentros, Tomasón invita a Jaci: “¿No te quieres comer un pedazo de charqui?” (CHARÚN, 2001, p. 145). En otra ocasión, Jaci Mina prepara la comida en la choza de Tomasón: “Jaci pela papas, corta cebollas, desmenuza con las uñas el charqui de llama” (CHARÚN, 2001, p. 155).

¹⁸ “Al igual que los otros muebles y la demasía de trastos y enseres con los que cohabitaba, incluidos el fiambre colgado en el cordel y las hojas de tabaco, el catre provino de los trueques que efectuaba con las vírgenes y los santos pintados” (CHARÚN, 2001, p. 19). Chema También observa estas prácticas en Malambo. A los mandingas, “los había visto trocar con los congos y mondongos, sus adornos y trapos” (CHARÚN, 2001, p. 97).

¹⁹ Para María Rostworowski, el truque en el Tahuantinsuyo “se basaba en equivalencias establecidas y compensaba la falta de algún tipo de producto local” (p. 292). “La especialización de trabajo en la costa, obligó al establecimiento de un truque local entre sus habitantes para obtener las subsistencias y los objetos que cada cual no producía [...] no era materia de ganancia” (ROSTWOROWSKI, 1999, p. 293).

de analizar cómo se construye este vínculo, veamos quién es este personaje indígena en una novela del mundo afroperuano.

Yáwar Inka es uno de los personajes fundamentales para entender la relevancia del pensamiento andino en la novela. Su nombre deriva de las palabras quechuas *yawar* (sangre) e *inka* (soberano del Tahuantinsuyo): el de sangre inca. Desde el nombre, este personaje intenta legitimar su linaje para, de esta manera, legitimar también la vigencia de su autoridad dentro del sistema colonial esclavista: “Usa el título de Inka como apellido paterno y las autoridades no se atreven a discutir la autenticidad de sus linajes” (CHARÚN, 2001, p. 27). Lo interesante es que la misma voz narrativa y los personajes se refieren a él como Inka. Tomasón sabe lo importante que es este reconocimiento para su amigo, y en una conversación le advierte amistosamente: “No me faltes el respeto, porque si no, no te vuelvo a llamar Inka” (CHARÚN, 2001, p. 68).

La descripción que se hace de Yáwar Inka —desde la perspectiva de Tomasón— no deja de ser interesante, puesto que denota una idealización del indio:

[...] el perfil de águila asomando entre mechones lacios, negros. El cuerpo macizo que sin duda apenas pudo ingresar por la puerta, la implacable camisa de blancuras bordadas, el chaleco incrustado con nácares y el pantalón ceñido de grueso paño oscuro. Yáwar Inka farolea un desmesurado anillo y una pesada cadena de oro con el cuerpo de un sol radiante a modo de medallón. (CHARÚN, 2001, p. 27)

La oscuridad de la choza de Tomasón refuerza el ingreso portentoso del indio, cuya constitución física, sumada a la pulcritud de su vestimenta y los ornamentos de oro que lleva encima, lo dejan inmerso dentro de un áurea luminosa y lleno de misterio. Además, el sol de oro que lleva como medallón simboliza la pertenencia al linaje sagrado de los incas que él tanto defiende. Más adelante, la voz narrativa —ahora desde la perspectiva de Manuel De la Piedra— también describe al indio idealizado, pero con resonancias vinculadas al imaginario andino. Cuando De la Piedra se aleja de los galpones de Malambo en su carruaje, observa cómo van quedando detrás del camino los esclavizados y “cómo la imponente estatua cincelada de Yáwar Inka va perdiendo relieves, reduciéndose hasta ser una roca que desaparece en el momento que el coche voltea y bordea el cerro San Cristóbal” (CHARÚN, 2001, p. 86). Las resonancias de la cosmovisión andina a través de la indumentaria y sus símbolos se ven reforzadas con la actualización de un motivo indígena importante: la referencia a las figuras pétreas. Incluso, Yáwar Inka no solo es visto como una estatua de piedra cincelada, sino que también —en un comentario de Jerónimo Melgarejo— se alude nuevamente a la piedra como elemento sagrado en el imaginario

andino, aunque más obedece a una mirada prejuiciosa de los criollos: “[los indios] no abandonan por nada sus prácticas idólatras y adoran hasta a las piedras del camino” (CHARÚN, 2001, p. 47).

Entre Tomasón y Yáwar Inka se establece un vínculo fraternal inquebrantable. Esta solidaridad interétnica se refleja en acciones de protección, apoyo y expresiones afectivas. En una de sus visitas a la choza de Tomasón en Malambo, Yáwar Inka lo cubre con su poncho para protegerlo del frío, le pregunta por su salud, cuestiona el abuso del marqués del Valle Umbroso por hacerlo pintar estando enfermo y constantemente le lleva presentes identificados con los códigos culturales indígenas (tabaco, hojas de coca, poncho, manta de vicuña, toro de oro).

Este vínculo fraternal también deja traslucir expresiones con una carga simbólica muy significativa en el imaginario andino. Yáwar Inka le dice: “No deberías habla dormido, eso no es bueno, porque La Carcancha puede meterse por la boca” (CHARÚN, 2001, p. 26). Si bien puede parecer una simple expresión que denota preocupación y cuidado del indígena hacia el africano, aquí se está actualizando un elemento influyente en el imaginario andino. Esta palabra deriva del quechua *jarjacha* y se refiere a los seres míticos de apariencia híbrida, mitad hombre y mitad llama, que deambulan por los pueblos altoandinos porque han cometido incesto. Por su parte, Tomasón le brinda las atenciones necesarias. En una de sus visitas, le pregunta “¿Te quedarás a comer conmigo, no? Porque el que come solo, muere solo” (CHARÚN, 2001, p. 28) y la voz narrativa advierte que Tomasón “se esmera en atenderlo con los despojos del matadero que para él son manjar” (CHARÚN, 2001, p. 28).

Además, Tomasón contribuye con los proyectos ideológicos de Yáwar Inka. Elabora un mapa de los caminos subterráneos de la Ciudad de los Reyes para que el indígena pueda devolver a la Pachamama el oro guardado en las iglesias y templos coloniales. Al observar la emoción de Yáwar Inka cuando contempla el mapa en sus manos, el narrador no duda en utilizar expresiones como “Tomasón se alegra de su contento [del Inka]”, “se aternura satisfecho contemplando al Inka” (CHARÚN, 2001, p. 28). Incluso, una muestra de esta amistad interétnica se manifiesta en una de sus conversaciones. Tomasón le pregunta:

- ¿Hace mucho que nos conocemos?
- Desde antes de siempre. Tú fuiste el primer negro que vieron mis ojos y así nomás ha de ser.
- Mira tú. ¡Y yo que creía que me estabas siguiendo de capilla en capilla, porque te gustaban mis pinturas!
- Lo cual tampoco deja de ser cierto. (CHARÚN, 2001, p. 28)

En los dos se evidencia lo que Cecilia Galzio ha resaltado como “la dignidad de la casa y del alimento, la consolación y el sosiego de la solidaridad” como los valores sobre los que se fundamenta la libertad en Malambo (GALZIO, 2008, p. 300). A los criollos de la Ciudad de los Reyes les sorprende este vínculo afroandino. El molinero Jerónimo Melgarejo llega a la choza de Tomasón para recoger una pintura por encargo del marqués del Valle Umbroso y los encuentra juntos: “Ignoraba que eran amigos, acota sorprendido” (CHARÚN, 2001, p. 68). Finalmente, Tomasón siente mucha tristeza cuando su compañero es desterrado, pues sabe que ya no lo volverá a ver jamás: “Lo invadió una honda pena al reconocer a Yáwar Inka. Se despedía. Solitario” (CHARÚN, 2001, p. 174).

La relación fraternal entre Tomasón y Yáwar Inka representa la solidaridad interétnica entre el mundo andino y el africano, pero también representa la unión de los grupos subalternos que se rebelan ante un sistema colonial que los oprime. Las furtivas visitas nocturnas de Yáwar Inka a la choza de Tomasón forman parte de un proyecto conspirativo contra el sistema colonial. El indio tiene como objetivo recuperar la inmensa cantidad de oro y plata que se encuentra en el interior de los templos limeños para devolvérselo a la Pachamama. Para ello, Tomasón va a ser fundamental, ya que le proporcionará el plano —elaborado por él mismo— de los conductos subterráneos de la ciudad que conoce de memoria. Desde la perspectiva de Yáwar Inka, su iniciativa responde a una obligación moral y a una necesidad de justicia para la sociedad andina.

—[...] debo recuperar todas esas montañas de plata y de custodias de oro y piedras preciosas. La tierra las reclama. Pachamama nos exige esos pagos.
 —Por mí no temo, Inka. Al contrario, me alegro. Si esas riquezas habrán de ser devueltas a quien pertenecen, llévaselas.
 —Eso haré, puedes estar seguro. (CHARÚN, 2001, p. 28)

La retórica de Yáwar Inka no deja de ser interesante para entender la lógica del pensamiento andino que se intenta introducir en la novela. El imperativo “debo recuperar”, por un lado, demuestra que existe una motivación ética, un deber o compromiso que guía la acción del personaje; por el otro, la idea de “recuperación” no solo nos remite a la restitución de objetos que han sido expropiados, sino —en términos más amplios— a una “reconquista” del poder que le pertenecía al poblador andino, pero que en menos de cien años está en manos de los españoles. Además, lo que hace más interesante este principio de restitución es que está motivado por una divinidad fundamental en el imaginario andino: la Pachamama, la madre tierra. Tomasón apoya este proyecto, se “alegra” de la devolución a quien le pertenece.

Yáwar Inka emplea las formas verbales “reclama” y “exige”, no solo para transmitir a Tomasón la protesta y exigencia de la propia deidad andina para que se le restituya las criaturas que el conquistador ha extraído de su vientre, sino también para exigir el rito tradicional del “pago” a la tierra como un acto de reciprocidad y agradecimiento por su fecundidad. Después de un tiempo, una vez desagraviado el acto profano del colonialista, Yáwar Inka visitará nuevamente a Tomasón y le comentará la satisfacción por haber concretado sus objetivos: “Desde que devolví a la tierra parte del oro que había en las iglesias, me va mejor. La pachamama agradece cuando se le entrega lo que es suyo” (CHARÚN, 2001, p. 68).

No hay duda de que el proyecto de Yáwar Inka, en colaboración con Tomasón, es un acto rebelde que responde a la cosmovisión andina que es asumida con respeto y alegría por el esclavizado africano. Estas acciones, por extensión, simbolizan un proyecto político que tiene que ver con la “reconquista” de los valores expropiados y el orden perdido, en cuyo proceso no estuvo exenta la colaboración entre negros e indígenas en su lucha contra el sistema colonial.

Lucía Charún-Illescas nos muestra también la perspectiva de la élite criolla ante estos sucesos. En la Ciudad de los Reyes se habla sobre la desaparición del oro en varias iglesias y templos limeños. Para Yáwar Inka se trata de una “devolución” y un “deber” ancestral de restituir lo que les fue arrebatado por la ambición de los conquistadores. Incluso, por Melgarejo se sabe que “el Inka acepta que lo hizo, pero alega que no fue robo” (CHARÚN, 2001, p. 175). Sin embargo, para los criollos son actos delictivos y supersticiosos de los indios totalmente condenables.²⁰

2.3 Estatuto jurídico y naturaleza del negro y del indio

Charún-Illescas plantea la discusión sobre la naturaleza o el estatuto jurídico del negro y el indígena desde dos frentes: a través de la perspectiva de la élite criolla y también desde la reflexión de los propios personajes involucrado, quienes van a repensar su condición dentro del sistema esclavista. En la Ciudad de los Reyes, Jerónimo Melgarejo, para demostrarle a Manuel De la Piedra que el comercio de esclavos es una actividad rentable, recuerda que Bartolomé de las Casas propuso reemplazar a los indígenas por los africanos en el trabajo forzado.

²⁰ En el marco de la polémica del indigenismo de la segunda década del siglo XX, la idea del “indio ladrón” señalada por Enrique López Albújar es rebatida por José Ángel Escalante “‘El indio es ladrón’... Sí, roba; pero le roba al miste, nunca o casi nunca a su prójimo, es decir a otro indio; le roba por necesidad, por venganza, por hacerle daño, por restituirse o repararse de pillerías consuetudinarias y sistemadas” (ESCALANTE, [1927]1987, p. 43).

Con todo respeto, se me hace dudoso creerte, ahora que Bartolomé de las Casas ha salido en defensa de los indios ante su Reverendísima Majestad en España, rogándole que, a cambio de sacrificar tanto aborigen americano en los trabajos forzados, la Corona dedique más bien a sustituirlos con africanos que, según el caritativo De las Casas, son más fuertes y aptos para soportar dichas penalidades. En otras palabras, le ha pedido al Rey que multiplique sus empeños en el tráfico de esclavos y nos llene las arcas en América y naturalmente, mucho más, allá, es decir, las arcas reales suyas. (CHARÚN, 2001, p. 46)

A través de la figura de fray Bartolomé de las Casas, Charún-Illescas, indirectamente, introduce también el debate sobre la condición de negros e indígenas en el sistema colonial. Como se sabe, la postura de De las Casas promovió la importación de esclavos para el trabajo en las colonias. Los indígenas eran considerados seres humanos, súbditos del Rey, mientras que los africanos eran concebidos simplemente como objetos sin alma o “piezas de ébano”, situación que justificaba su esclavización y comercialización.

Esta diferencia se observa en el destierro de Yáwar Inka. Debido su resistencia y rebeldía al extraer furtivamente el oro de las iglesias para devolvérselo a la Pachamama, es capturado y enviado al destierro hacia España. Melgarejo le comenta a Manuel De la Piedra: “Con pruebas o sin ellas tienen suficientes motivos para mandar a Yáwar al destierro. En estos momentos lo embarcan a España” (CHARÚN, 2001, p. 175). Cecilia Galzio interpreta este destierro como un “reconocimiento de su condición no de esclavo, sino de vasallo de Su Majestad” (GALZIO, 2008, p. 310). Por ello, el castigo que sufre está en función al respeto de las jerarquías en poder colonial, pues se sabe que “las autoridades no se atreven a discutir la autenticidad de sus linajes” (2001, p. 27). Es decir, el indígena adquiere un estatuto jurídico superior al del negro, debido a su supuesta estirpe noble. Esto se evidencia, además, en el hecho de que Yáwar Inka puede lucir sus ornamentos de oro libremente, mientras que “está prohibido a los negros, bien sean horros o esclavos que duerman en catre y vistan con alhajas, sedas, cintas, bordados y usen oro” (CHARÚN, 2001, p. 118).

Pero esta discusión no es exclusiva de la élite criolla, ya que también se traslada a la reflexión de los propios involucrados: el negro y el indígena. En una de las conversaciones entre Yáwar Inka y Tomasón, discuten amigablemente sobre la condición de cada uno (o de cada grupo). El indio le dice: “Pero a nosotros, los indios, nos tratan al menos como gente que somos, a los negros los compran y venden como a las bestias” (CHARÚN, 2001, p. 82). Yáwar Inka deja de lado su nobleza para colocarse en el lugar de los indios del común. Reconoce su condición humana

y el trato que merecen en tanto seres humanos, mientras que el trato de los esclavizados es similar al de los animales. La dicotomía indio=humano / negro=animal que establece Yáwar Inka no es una percepción prejuiciosa, ya que él solo transmite el trato que los esclavizados reciben, similar al de los animales. La respuesta de Tomasón, quien rebate la opinión de su amigo, nos permite profundizar al respecto.

Esa es la desgracia que sufrimos, pero nuestra situación no es igual a la que padecen las bestias. El toro no se entera que le han puesto precio, ni que lo traen al matadero para sacrificarlo, para cortarle el pescuezo, sacarle las tripas y venderlo en trozos, una pierna por acá, por allá va la otra, la cabeza, el espaldar..., hasta el rabo se lo venden a cualquiera que pague. ¡No le dejan nada! Con tal que rinda para un puchero o un buen guiso. ¡El animal no lo puede saber! ¿De dónde, pues? ¿Quién se lo va a decir? Los matarifes no se lo cuentan, además, ¡el toro no puede entender! Pero los negros nos damos cuenta y no falta el que se rebela o le pregunta al amo: ¿cuánto quiere por mí? ¿Cuántos pesos? Regatean su precio, piden rebaja, se van a quejar al juez. También hay otros —como es mi caso— que no queremos pagar ná. No faltan los negros que se escapan, tú lo sabes. En verdad te lo digo, Inka, conviene saber que se tiene precio, y hay que tenerlo bien presente. Así, dicho bien alto y cantado en tu propia cara en la subasta. Así, con esos números grandotes escritos en un librejo de esos, es preferible a que te vengan a engañar con eso de que tú no eres esclavo pero te obligan a romperte el lomo, no te pagan lo que es debido y te tratan peor que requetemal. Esa libertad ¿para qué sirve? (CHARÚN, 2001, p. 82)

Tomasón reconoce el trato inhumano que padecen los africanos y afrodescendientes esclavizados, pero no concuerda con Yáwar Inka en la semejanza con las bestias. Se basa en la capacidad de razonamiento que los diferencia de los animales. Para Tomasón, la razón les permite a los esclavizados cuestionar su condición y agenciarse nuevas posibilidades de subsistencia. Es evidente el carácter performativo en sus aseveraciones, puesto que él mismo hace uso de la razón al momento de expresar sus ideas a su amigo. Es decir, realiza la acción contenida en lo que expresa, todo esto para cuestionar su propia identidad y reafirmar una humanidad que no es exclusiva de los indígenas. Creemos que al incorporar dos personajes centrales que defienden su condición identitaria y humana nos permite también pensar en los conflictos discursivos que surgen en la propia convivencia afroandina, aunque es importante señalar que estas tensiones son consecuencias del ejercicio del poder colonial.

Nuevamente, a través de los comentarios de Melgarejo, se van a remarcar las diferencias y comparaciones entre negros e indios: “No se puede negar que los negros son más creyentes que los indios” (CHARÚN, 2001, p. 177); “[los indios] no abandonan por nada sus prácticas idólatras y adoran hasta a las piedras del camino” (CHARÚN, 2001, p. 47); “...la haraganería fiestera y

fornicia que a los negros les viene de raza (CHARÚN, 2001, p. 46); “Yo sé que los negros mienten por costumbre” (CHARÚN, 2001, p. 70). O cuando Manuel de la Piedra dice: “Nunca entenderé cómo reaccionan los negros” (CHARÚN, 2001, p. 91). Sin duda, parte del proyecto autoral de Luía Charún-Illescas también es utilizar la perspectiva de la sociedad criolla para incorporar las semejanzas y diferencias que se establecen en la convivencia afroandina.

2.4 El agua como espacio de la cosmogonía afroandina

En *Malambo*, los lagos, lagunas, puquios, pero principalmente el río Rímac o río Hablador, son elemento de la cosmogonía andina sobre el que se articula una serie de signos con resonancias sincréticas de raigambre africana e indígena.

Las distintas funciones que desempeña el río hablador acentúan su capacidad comunicativa. Desde la dedicatoria de la autora, ya se anticipa su personificación y su capacidad para rumorear: “Para que Nana, Malú, Marita, Cae, Mateo y Ñaño no se olviden del rumor que trae el Río Hablador” (CHARÚN, 2001). Su omnipresencia dentro de la estructura narrativa lo configura como un “intérprete de la mentalidad popular” (GALZIO, 2008, p. 298) o “como conducto simbólico de la comunicación, de la diseminación y la perpetuación de las historias orales” (OJEDA, 2004, p. 17). A lo largo de la novela, el río Rímac, cuyo nombre quechua significa justamente “hablador”, hace honor a este calificativo y no tendrá reparos en murmurar, chismosear, narrar, contar, relatar, hablar, conversar, gritar, repetir, susurrar, cuchichear, etc.

Estos rasgos de oralidad en el río Rímac nos remiten a sus raíces prehispánicas. Según algunos cronistas, el sonido de las piedras que arrastraban las aguas del río hizo que los incas lo llamaran *rímaq* o *rimak* (hablador). Incluso, como parte de la oralidad prehispánica de la costa peruana, existen mitos y leyendas sobre el origen del río Rímac, en los que se ha señalado su capacidad de narrador de historias, tal como ha quedado constatado en algunos trabajos de recopilación y recreación.²¹ Bajo esta misma línea, en la novela, “...las aguas del Rímac les repiten

²¹ Una versión del origen del río Rímac ha sido elaborada por Óscar Colchado Lucio en su libro *Leyendas peruanas* (1975) bajo el título “La leyenda del río hablador”. Aquí se narra que el joven Rímac, hijo del dios Inti (Sol), era una divinidad muy querida y reverenciada por los indios yungas, porque siempre acostumbraba a bajar para contarles historias. Hasta que un día, al ver que el valle era azotado por una terrible sequía, las divinidades acudieron a Inti para pedirle que salvara a los humanos, pero la única manera de terminar con la sequía, según las leyes celestiales, era sacrificando a una de las divinidades en el altar de fuego. Rímac y Chacla se ofrecieron al sacrificio y el dios Sol tuvo que resignarse a aceptarlo, pues solo así pudo hacer que volviera a llover. Los dos hermanos caían en infinidad de gotas “y, convertidos en un tormentoso río, corrían, jugando y riendo, hacia el mar”. Pero esto solo duró cuarenta noches, momento en que Chacla quedó convertida en lluvia para siempre y Rímac en el más bullicioso río de la costa peruana. “Cuenta la leyenda que quienes suelen sentarse a orillas del río Rímac y se ponen a escuchar con atención,

a las *tsacuaras* esos relatos que el viento pasea por los maizales y los campos de algodón”, y los libertos, cimarrones y esclavos de mala entrada “lo escuchan desconfiados pero que, al enterarse de lo que cuenta, le van aprendiendo las mañas del habla” (CHARÚN, 2001, p. 11-12).

Lo interesante es que el origen del río Hablador involucra también a la cosmogonía yoruba. En realidad, el río Rímac es la propia diosa Ochún, como le cuenta Tomasón a Pancha: “Ese río con la luna que brilla así blanquita y sólo se le ve la mitad nada más es la negra más buenamoza que he visto en mis sueños. Es Ochún...” (CHARÚN, 2001, p. 109). Incluso, el origen mismo de las fuentes de agua como extensión del río Rímac (lagos, lagunas, charcos, puquios...) tiene resonancias africanas. Se sabe que los dioses de Guinea, desde que Tomasón los pinta, visitan seguido Malambo y “sus pasos grandotes cavan esas charcas que andan por la orilla del Rímac” (CHARÚN, 2001, p. 35). Es decir, desde el punto de vista de sus orígenes, el río Rímac concilia dos tradiciones culturales: la indígena de la costa prehispánica y la yoruba.

Estos rasgos de africanidad también se evidencian en la música y el rito. El río Rímac repite ofrendas y cantos rituales a los orichas en lengua yoruba: “El río hablador repetía las ofrendas que Obatalá reclamaba”²² (CHARÚN, 2001, p. 218). En otro momento, el río y la naturaleza que lo rodea sirven de eco para repetir las voces y sonidos africanos, como las que surgen de la makuta (tambor africano) que toca por las noches el fallecido Bernabé: “Fueron esas voces naciendo del mismo cuero las que repetían los cantos rodados del río hablador” (CHARÚN, 2001, p. 93). Al final de la novela “los matarifes apostaban entre ellos si el sonido de los cueros venía del cerro San Cristóbal o lo traía el río” (CHARÚN, 2001, p. 225). Asimismo, la unidad que forman el paisaje del río repite y canta: “¡Ayé Ayé sambagolé, sambagolé Ayé Ayé! y ya reviven y se van cantando la cañabrava y el carrizo y los palosmalambo ¡Ayé Ayé sambagolé! y los juncos y las tsacuaras despeinadas...” (CHARÚN, 2001, p. 31). Esta función del río como fuente de oralidad ha sido entendida acertadamente por Dellita Martin-Ogunzola como “la restitución de la voz africana”, hasta el punto de considerar al río hablador como un *griot*, un narrador depositario de la tradición oral africana, y subraya la musicalidad, estribillos, salmodias y coros que se desprenden de la figura del río (MARTIN-OGUNZOLA, 2008, p. 346). Desde esta perspectiva, estamos ante un personaje-

perciben claramente en el murmullo de sus aguas cómo se disuelve en una voz humana que cuenta bellísimas historias de este y de antiguos tiempos” (1975).

²² “Iguere yéye, iguere yéye / Otú gua mí, Obatalá / Otú gua mí, Olú gua mí / Obá orisham Iba i Babá / Odda cho ma me wó / Omé okaguó adaché / Olomí osá, Olofi obá arayé” (CHARÚN, 2001, p. 218).

narrador-cantor que unifica dos tradiciones al remitirnos a sus orígenes indígenas (el Rímac) y africano (el Griot). Visto en su conjunto como unidad simbólica, el río y la naturaleza de su alrededor retoma también el imaginario andino, en el que los ríos, los manantiales y la naturaleza son fuentes de armonía sonora hasta el punto de inspirar la música de los runas y dotar sus instrumentos de melodías inigualables.

Asimismo, el río Rímac en *Malambo* es la casa de Ochún: “la dueña del agua dulce que, por culpa de Ogún, ahora vive en los ríos, lagunas y puquios” (CHARÚN, 2001, p. 109). Esta divinidad vive en las profundidades del río Rímac, debido a que “Yemayá, la diosa del mar, la salvó y le dio las aguas dulces como morada” (CHARÚN, 2001, p. 109). Sin embargo, lo interesante aquí es que esta deidad yoruba comparte sus dominios con uno de los seres mágicos de la cosmovisión andina: el toro de oro. A través del indígena Yáwar Inka, la autora incorpora la concepción mítica del toro, la cual es asimilada y vista con respeto por Tomasón, quien tiene claro que su casa es el río. En una oportunidad, cuando Melgarejo le pregunta de quién es el amuleto de oro, Tomasón le responde: “Del agua. Tengo que devolverlo al río” (CHARÚN, 2001, p. 70). En las narraciones orales indígenas, el río, los lagos, lagunas y puquios son vistos como lugares sagrados que, generalmente esconden objetos de valor o metales preciosos resguardados por algún ser mágico, rasgo que incorpora Charún-Ilescas y lo hace dialogar con la mitología yoruba. Por ejemplo, estas dos tradiciones coexisten en la subjetividad de Tomasón, quien sintetiza una perspectiva dual: basado en su cosmovisión yoruba, Tomasón asegura que Ochún “jala para dentro del agua” a todos aquellos pescadores que no correspondan a su amor (CHARÚN, 2001, p. 110); basado en su cosmovisión andina, Tomasón sostiene que “si Melgarejo se acerca al río, puquio o pozo el toro se lo puede jalar” como castigo por su ambición (CHARÚN, 2001, p. 203). Ambas deidades, la yoruba y la andina, castigan la transgresión “jalando” hacia las profundidades del agua.

Para el caso indígena, Nécker Salazar Mejía (2019) identificó que esta sanción ejemplar es un motivo recurrente en la tradición oral indígena del Perú, donde intervienen seres míticos o metales preciosos en las profundidades de las fuentes de agua. Este castigo ejemplar se aplica a algún tipo de transgresión o falta, y siempre conlleva un fin aleccionador. Sin duda, este motivo nutre la concepción dual afroandina a través del simbolismo del agua. Incluso, es significativo que

Ochún y el toro de oro vivan también en los puquios, aquellas obras de ingeniería hidráulica desarrollada por las civilizaciones prehispánicas, principalmente la cultura Nasca.²³

Un análisis minucioso nos permite hallar otros rasgos afroandinos vinculados con el río Rímac que valen la pena desarrollar. Sobre el origen de los ríos desde la perspectiva yoruba, la investigadora cubana Lydia Cabrera afirma que “Yemayá, que a todos daba vida y frescura, hizo los ríos en la tierra, enteramente sólida ya, para que tuviese venas y el agua, que es su sangre, corriese por ellas. Y en el río nació Ochún, la diosa de los ríos” (CABRERA, 1980, p. 22). Esta asociación entre los ríos/venas y agua/sangre, formuladas desde una perspectiva africanista, adquiere características semejantes desde una perspectiva andina. Para ilustrar esta idea, es necesario relacionar el río Rímac con Yáwar Inka y el matadero, tal como lo hace Rosario M. de Swanson (2009). *Yawar* e *inca* son palabras quechuas que significan “sangre” y “soberano del Tahuantinsuyo” respectivamente. De esta manera, Yáwar Inka es un personaje de la novela que intenta demostrar que por sus venas discurre sangre incaica al igual que la sangre del matadero que discurre por el río Rímac en Malambo. Nuevamente las dicotomías río/vena²⁴ y agua/sangre.

El “río de sangre” forma parte del imaginario indígena plasmado en las canciones quechuas bajo la denominación *yawar mayu*. Así lo da a conocer Arguedas en *Los ríos profundos* por medio de su narrador: “Los indios llaman ‘yawar mayu’ a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre” (ARGUEDAS, 2016, p. 14). Esta asociación entre el brillo del sol, la sangre y el oro es retomado por Charún-Illescas de varias maneras. Por ejemplo, podríamos interpretar que en las venas de Yáwar Inka (al igual que el cauce del río Rímac) fluye sangre indígena (Inca), pero el brillo del sol tiene que legitimarlo. Esto explica por qué el indio farolea un sol de oro radiante como medallón para demostrar su sangre incaica. De la misma manera, se podría decir que en el cauce del río Rímac (al igual que las venas de Yáwar Inka) discurre sangre (la del matadero), pero esta ¿quién la legitima? Ya no el brillo del sol, sino el del toro de oro que brilla desde las profundidades.

²³ Fernando Silva Santiesteban sostiene que los puquios, junto con las cochas, posos, embudos, compuertas, estructuras filtrantes, etc., “son restos de una increíble ingeniería hidráulica [...] se trata de una invención única en el Perú y seguramente en el Nuevo Mundo. El hecho es que los restos de estos sistemas representan una de las grandes obras de ingeniería hidráulica de la civilización andina y, en general, de las antiguas civilizaciones universales” (SILVA, 1997, p. 134).

²⁴ Esta idea del río como vena se evidencia también en otros ejemplos. El narrador nos informa que la granja de Catalina Ronceros “tenía varias venas subterráneas de agua y la cercanía con el río” (CHARÚN, 2001, p. 90).

En ese sentido, el río Hablador de *Malambo* no solo debería considerarse como una extensión metafórica del tránsito esclavista, el camino de los ancestros africanos, como lo ve el crítico estadounidense Emmanuel Harris II (2008), ni tampoco debería reducirse a la memoria de raigambre africana. También es el tránsito de la memoria y la oralidad indígena. Este río Hablador creado por Yemayá y habitado por Ochún y el toro de oro, que comunica la oralidad afro como un griot e indígena como Rímac, es un claro ejemplo de cómo la ancestralidad africana adquiere otras significaciones que lo vinculan a la simbología andina. Como afirma Rosario M. Swanson, la figura del río “es sugerente de la oralidad de la población negra e indígena. Su uso en la novela abre la puerta a una posibilidad de sincretismo entre ambas tradiciones” (SWANSON, 2009, p. 314).

2.5 Simbolismo del toro andino

Habíamos visto que Yáwar Inka le obsequia a Tomasón un toro de oro. La figura del toro en *Malambo* conlleva inevitablemente un conjunto de signos vinculados a la cosmovisión andina. Pese a su procedencia europea, este animal ha sido incorporado a la simbología andina y está rodeado de elementos sobrenaturales y míticos. Al respecto, José María Arguedas sostiene lo siguiente:

El toro impresionó en forma singularmente profunda a los pueblos nativos de América, en especial a los del Imperio Incaico. El indio peruano [...] lo incorporó con extraordinaria totalidad entre los elementos característicos y sustanciales de su cultura [...] se convirtió en inagotable fuente de leyendas, de supersticiones, de cantos, de nuevas formas de la cerámica y de la escultura popular; en temas de canciones y cuentos; en el más vasto motivo, en el más poderoso incitador de la imaginación popular. (Citado por SALAZAR, 2019, p. 240)

Rosario M. De Swanson destaca al toro en *Malambo* como un signo plurisemántico que funciona como un palimpsesto al involucrar el imaginario africano, andino y europeo. Es un “signo protector pero también como signo de las tensiones existentes entre las tres raíces que comparten ese mismo territorio nacional” (SWANSON, 2009, p. 323). Yáwar Inka le informa a Tomasón sobre el surgimiento de este ser mágico en la cosmovisión andina: “A ese toro le gusta el agua ¿sabes? Es igualito a otro que vive en el fondo del lago Titicaca y solamente cuando está furioso saca su cabeza, brama y mira el cielo. Entonces el agua se vuelve remolino” (CHARÚN, 2001, p. 68).

El amuleto de oro no es un mero objeto para Yáwar Inka. Nos remite a la historia mítica del toro que vive en el fondo del lago Titicaca y en otros escenarios sagrados como lagos, lagunas, ríos, puquios, etc. El indio no solo le informa a Tomasón de la morada o lugar de origen del toro, también está dialogando con las narrativas que surgen en torno a este ser mítico. Rosario M. De Swanson

(2009) también ha resaltado la intertextualidad con *Yawar fiesta* (1988) de José María Arguedas, en el cual se narra el surgimiento del toro, también llamado Misitu.

Al amanecer, con la luz de la aurora, cuando estaba calmando la tormenta, cuando las nubes se estaban yendo del cielo de Torkok'ocha e iban poniéndose blancas con la luz del amanecer, ese rato, dicen, se hizo remolino en el centro del lago junto a la isla grande, y que de en medio del remolino apareció el Misitu, bramando y sacudiendo su cabeza. (ARGUEDAS, 1988, p. 72)

La imagen mítica del toro en el imaginario andino no se reduce solo a esta descripción que plasma Arguedas, pues esta se encuentra en una serie de narraciones orales o mitos andinos que se han recopilado a lo largo del tiempo.²⁵ Yáwar Inka, ante la reticencia de Tomasón para aceptar el regalo, le advierte del valor simbólico del amuleto: “Si lo tiras al río, te librarás de todos los toros bravos que hay en la tierra. Tal vez hasta te cura ese mal de pecho. ¡No seas sonso, negro! ¡Flojo es lo que eres! ¡Hazme caso!” (CHARÚN, 2001, p. 68).

El lugar que habita el toro está asociado al agua: la profundidad de los lagos, lagunas, ríos, puquios, etc. Es en el río Rímac, la casa de Ochún, donde Yáwar Inka sugiere a Tomasón sumergir el toro de oro, porque esta morada también le pertenece, según el imaginario andino. Esta lógica cosmogónica confronta la codicia occidental representada por el molinero Jerónimo Melgarejo. Él llega a la choza de Tomasón y le llama la atención la estatuilla de oro que brilla sobre la mesa. Para él, se trata de “un ídolo de oro de los que entierran los indios en sus wacas” (CHARÚN, 2001, p. 69). Esta mirada externa y materialista de los elementos simbólicos del mundo andino nos permitirá reconocer la asimilación y el respeto que Tomasón asume de estos valores aparentemente ajenos para un afrodescendiente. Melgarejo, guiado por la ambición, le pregunta a Tomasón a quién le pertenece el toro de oro. Por su puesto que Tomasón deja claro que el toro le pertenece al agua, así que “tengo que devolverla al río”, responde (CHARÚN, 2001, p. 70).

La noción de “devolución” como principio de respeto y justicia ancestral andina queda plasmada en las primeras páginas de la novela cuando Yáwar Inka tiene el deber de “devolver” a la Pachamama el oro que yace en los templos de Lima (CHARÚN, 2001, p. 28). Ahora, esta “devolución” o restitución del orden andino es asumida por Tomasón, quien reconoce que el toro

²⁵ Nécker Salazar ha estudiado este eje temático en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* de Arguedas e Izquierdo Ríos. Sostiene que está arraigada “la creencia de los pueblos de la sierra y la selva en la existencia de la madre de la naturaleza, según la cual hay un animal encantado que se encuentra en las profundidades de una laguna, un cerro o un río. En la mayoría de los relatos del libro, la madre de la naturaleza es el toro, que está revestido de un poder mágico” (NÉCKER, 2019, p. 238).

de oro le pertenece al agua, y tiene el deber de devolverla al río. No solo se trata del respeto hacia la cultura del *otro* indígena, sino de un proceso de apropiación de una cosmovisión que ya no le es ajena, y que ya forma parte de su imaginario. Melgarejo apelará inmediatamente a dos estrategias. Por un lado, atribuye esta actitud a la falta de razón (“¡Si será bruto!”) para luego apoyarse en el poder simbólico que le otorga el dinero: “¡Que ni se te ocurra [lanzarlo al río]! Te lo compro” (CHARÚN, 2001, p. 70). Lo interesante es que, más adelante, Tomasón le dirá a Jaci Mina: “Yo no le vendí nada, porque eso no era para vender” (CHARÚN, 2001, p. 203). Es decir, Tomasón reconoce el toro por su valor simbólico y no por el material. “Por eso no acepté el peso que me quería dar” le cuenta a Jaci Mina (CHARÚN, 2001, p. 203). Aunque Jerónimo Melgarejo se lo llevó de todos modos.

Un indicio más que grafica la asimilación por parte de Tomasón de los códigos culturales andinos bajo la figura del toro se manifiesta en su comentario: “Si yo fuera Melgarejo, ya no me acercaba al río ni a ningún puquio, ni pozo, porque tarde o temprano el toro se lo va a jalar pa’ dentro” (CHARÚN, 2001, p. 203). De esta manera, Tomasón reconoce que la acción de Melgarejo al llevarse el toro de oro transgrede totalmente la escala de valores del mundo andino, y sabe que la consecuencia es el castigo ejemplar que consiste en jalarlo hacia las profundidades del agua. Como mencionamos en el apartado anterior, el motivo del castigo en este tipo de historias es muy recurrente dentro de la narración oral indígena.

Charún-Illescas incorpora este motivo de dos formas. La primera sanción sobre el molinero Melgarejo se manifiesta por medio del castigo con el mal de orines. Él atribuye su enfermedad a un hechizo de “la yerbera” Pancha Parra, como se lo cuenta al esclavista Manuel De la Piedra: “Me empezó después que tuve un altercado con su abuelo por un a chuchería [el toro]. Una estatuilla de cobre sin valor que se la pagué a un justo precio” (CHARÚN, 2001, p. 89). Pero la relación entre el robo y la enfermedad, entre la acción y la reacción, entre la transgresión y el castigo, adquiere aún más sentido cuando se conoce el tipo de afección que padece: “Sentí un chorrito tibio bajándome entre las piernas. Me quise aguantar porque nunca me he aliviado de agua ni frente a Gertrudis, pero no pude. ¡Ah, qué vergüenza! Porque tú seguro sabes lo difícil que es detener la meadera a medias” (CHARÚN, 2001, p. 89).

Esta enfermedad afecta la hombría de Melgarejo y lo avergüenza frente a las mujeres al sentir “la sensación tibia, corriéndole entre las piernas” (CHARÚN, 2001, p. 128). En una reunión,

no le quedó más remedio que confesar: “me acabo de mear, Catalina. Lo siento —se disculpa. Baja la cabeza y mira sin comprender sus pantalones de pana mojados y el charco de orines creciendo bajo sus pies” (CHARÚN, 2001, p. 129-130). Es evidente que se trata de un castigo vinculado con el toro de oro, no solo porque le sucede inmediatamente después de habérselo arrebatado a Tomasón, sino porque no deja de haber cierta ironía muy bien manejada por la autora entre la causa y el efecto. Resulta que las características del toro en el imaginario andino también están asociadas a la fuerza, la virilidad y la fertilidad, las cuales parece perder Melgarejo por su codicia.

En el segundo momento de la sanción ejemplar, Charún-Illescas va más allá en su afán de reconocer la fuerza del pensamiento andino simbolizado en el toro. Podríamos decir que el toro que vive en las profundidades de las fuentes de agua logró su cometido ante la profanación de su culto. Jaci Mina le cuenta a Tomasón: “Melgarejo y el cura José iban cruzando el viejo puente de palo cuando el molinero perdió el equilibrio y cayó al río. La corriente le dio un par de revolcones y si el cura no se tira al agua para salvarlo, el Rímac se lo hubiera llevado” (CHARÚN, 2001, p. 203). Tal como lo había advertido Tomasón, se cumplió el castigo del toro. Es la furia de la divinidad que sanciona la transgresión. Cabe precisar que en las narraciones orales de la sierra y de la selva peruanas, “el castigo se convierte en una acción justa y reparadora que, aun siendo brutal, no resulta desproporcionada, ya que, en el imaginario de las comunidades nativas, se exige la sanción del sujeto transgresor causante de la ruptura del equilibrio moral y espiritual” (SALAZAR, 2019, p. 231).

2.6 La idea de la muerte en la lógica africana y andina

Tomasón y Yáwar Inka, el africano y el indígena, intercambian expresiones relacionadas con la muerte. Tomasón le cuenta sobre el abuso de su amo: “No me dará descanso ni después que me muera” (CHARÚN, 2001, p. 27); le pide que coma con él: “¿Te quedarás a comer conmigo, no? Porque el que come solo, muere solo” (CHARÚN, 2001, p. 28). En otro momento, Yáwar Inka le increpa: “Si no llego a taparte con mi poncho, acaso te me mueres” (CHARÚN, 2001, p. 26). Expresiones de este tipo, de los distintos personajes, son recurrentes en la novela, pero su trascendencia va más allá del simple uso retórico. La idea de la muerte y de los ancestros en *Malambo* podría considerarse un tema medular que adquiere múltiples significados. Obviamente, en este apartado nos interesa explorar la coexistencia de sus resonancias africanas e indígenas.

Como parte de la espiritualidad de las culturas africana, las reflexiones de Galzio advierten la frontera difusa que separa la vida y la muerte, la vela y el sueño en *Malambo*.

Muerte y vida forman parte de la misma esfera existencial; la una no viene después de la otra, no se pone a su lado. Entre una condición y otra no hay una medida temporal (antes/después) ni una dimensión espacial (arriba/abajo/al lado). Entre vida y muerte, visible e invisible, se rige el “principio de equivalencia” que acoge, allana y normaliza las diferencias. (GALZIO, 2008, p. 303)

En esta misma línea, Quince Duncan (2005-2006), como parte de su propuesta del afrorrealismo literario, afirma que la idea de la muerte en *Malambo* obedece a esa “perspectiva intracéntrica” de las culturas afrodescendientes y como parte de la reafirmación de lo que él denomina como “comunidad ancestral”, donde los vivos y los muertos integran un mismo espacio.

Sin embargo, cabe preguntarse cómo dialoga esta mirada africanista con los códigos culturales indígenas bajo la idea de la muerte. En *Malambo*, la importancia de las *wakas*, entendidas por la élite criolla como “cementeros prohibidos”, “lugares de idolatría incaica” o “cementeros que los indios llenan de ofrendas”, nos permite acercarnos al simbolismo que se teje alrededor de la muerte y las prácticas funerarias prehispánicas también presentes en la novela. A continuación, analizaremos la concepción de la muerte desde la perspectiva africanista en el universo narrativo de *Malambo*.

Para el antropólogo brasileño-congolés Kabengele Munanga, en muchas culturas africanas “los antepasados constituyen un triángulo cuya base se extiende a cada generación. Los vivos están unidos a los muertos porque es a través de estos que la fuerza es transmitida. Están unidos entre ellos, pues todos participan de la misma vida” (MUNANGA, 1988, p. 61).²⁶ En el diálogo entre Pancha Parra y Venancio, este le increpa: “No confundas, Pancha. Separa a los que estamos vivos de los que ya murieron”. Pancha le responde: “¿Asiiii? ¿Desde cuándo se hace eso? —preguntó esa Pancha insolente y apuró el paso. Venancio no supo qué contestar” (CHARÚN, 2001, p. 67). La respuesta/pregunta de Pancha cuestiona esta división y defiende la convivencia entre vivos y muertos sin perder la verosimilitud de los acontecimientos. Un ejemplo interesante es el encuentro entre Tomasón y Juanillo Alarcón, quien pertenecía al gremio de vendedores de agua. Este le pedirá que deje de pintar santos blancos a cambio de las divinidades africanas, santos yorubas como

²⁶ “Geralmente os antepassados constituem um triângulo cuja base se alarga a cada geração. Os vivos são unidos aos mortos porque é através desses que a força é transmitida. São unidos entre eles, pois todos participam da mesma vida” (MUNANGA, 1988 p. 61).

Elegguá, Oggún, Changó, Yemayá. Lo cierto es que Juanillo Alarcón había perdido la vida hace tres días. Es decir, Tomasón conversaba con un difunto.

La comunicación entre el mundo de los vivos y de los muertos también se hace efectiva a través de mensajes y recados. Jaci Mina le cuenta a Tomasón que un integrante de la cofradía de los negros de Angola está a punto de morir. Los dos no dudan en utilizarlo como intermediario para enviar encargos a los difuntos, resolver misterios, buscar respuestas y hasta enviar saludos. Tomasón pedirá que le pregunten quién mató a Francisco Parra.

—Está bien, se lo haré presente. ¿Algo más?

—No. No me gusta estar dando trabajo a gente que se está en ese trance y más encima estar molestando a los finados con problemas. ¿Tú que le vas a pedir?

—Quiero tres cosas. Que le pregunte a Salomé Valle que muestre el lugar donde enterró la botija con las pepas de oro, que su viuda no la encuentra por ningún lado. Que le mande saludos a misia Elisa de parte de las lavanderas y a Melitón que le haga recordar a sus hijos que me devuelvan mi machete, porque era prestado nomás. Eso es todo. No voy a preguntar por Venancio, porque ese todavía no está por allá. Venancio está vivito y coleando. (CHARÚN, 2001, p. 173)

La muerte no solo forma parte de la visión del mundo de Tomasón, también es asediado por ella. Su sola existencia está ubicada en el límite difuso de la vida y la muerte. Él sabe que se está muriendo como lo saben también los amigos que lo rodean. Por momentos muestra cierta ambigüedad entre la aceptación y el rechazo al reflexionar sobre su salud y existencia, y lo deja en manos de las divinidades, pero también se rebela ante ellas: “Unos se mueren cuando quieren, y otros cuando lo disponen los santos. Yo lo único que sé es que ni el rey de Guinea en persona, y quizás ni el propio Obbatalá, me convencerán de abandonar Malambo” (CHARÚN, 2001, p. 24).

Tomasón “acepta que a su existencia no le queda tiempo ni para gastar los zapatos de cuero” y a veces se decide “a no pensar qué haría con ese restito de vida” (CHARÚN, 2001, p. 21). Conserva la expectativa de que el día que le llegue la muerte se reunirá con personas que no ve hace mucho tiempo, y acepta que por el momento solo le queda seguir trabajando “esperando en los designios de Obbatalá nomás” (CHARÚN, 2001, p. 32-33). La muerte lo persigue en su forma personificada cuando camina a grandes trancos “casi-casi midiendo los pasos que le restaban para que La Sin Huesos le diera alcance” (CHARÚN, 2001, p. 23).

La continuidad que se establece entre la vida y la muerte tiene un vínculo directo con la ancestralidad africana para perpetuar su existencia en la reverencia y el recuerdo de las demás personas. Siguiendo a Munanga, en las culturas africanas la muerte “no representa un corte, y sí un

cambio de vida, un pasaje para otro ciclo; el muerto entra en la categoría de los ancestros [...] (MUNANGA, 1988, p. 61-62).²⁷ En *Malambo*, Tomasón espera que cuando llegue su muerte “ojalá yo también ilumine arrejuntando con los ancestros y tenga quien me sueñe. Nada más eso pido” (CHARÚN, 2001, p. 33). Esta prolongación de la vida en la muerte también es respaldada por la voz narrativa, quien habla de la reencarnación en otras entidades de la naturaleza como una forma de renacimiento.

Cualquier día despertaría con los brazos convertidos en ramas de sauce. Se decía que cuando esa inmovilidad paralice su cuerpo entero, no sería porque murió, sino al contrario. Empezaría otra vida. Con otra forma, en otro lugar, con otro destino. (CHARÚN, 2001, p. 153-154)

Asimismo, se incorpora la idea de la mutilación o fragmentación del cuerpo. Altagracia Maravillas ya expresaba que “eso de morirse a pedazos es una desgracia”²⁸ (CHARÚN, 2001, p. 133), pero es con la muerte del cimarrón Francisco Parra, cuyo cuerpo yace tendido en la orilla del río Rímac, donde se evidencia el vínculo del cuerpo mutilado con el renacimiento simbólico.

Los gallinazos le habían reventado los ojos. Sus cuencas no guardaban ni el recuerdo de las nubes detenidas en esa leve garúa que caía sin nunca acabar de caer. Sólo su boca sin lengua vivía todavía haciendo muecas de silencio. Abriendo y cerrando labios, una gusanera blanca les sonrió.
—Cuando vuelva otra vez, nacerá ciego y sin palabra —se condolió Tomasón. (CHARÚN, 2001, p. 40)

La noción de resurrección o renacimiento que retoma Charún-Illescas está presente en el pensamiento de Tomasón, quien tiene la seguridad de que Francisco Parra volverá, pero también reconoce que la mutilación de su cuerpo (ojos y lengua) no podrá renacer en esta nueva vida. Esta escena reescribe, bajo el formato de la ficción, la visión del mundo de muchos afrodescendientes en las Américas. Fernando Ortiz (1978) había comentado cómo los amos blancos se aprovechaban de estas creencias para controlar a los esclavos y perpetuar el sistema esclavista.²⁹ Siguiendo este

²⁷ “Não representa um corte, e sim uma mudança de vida, uma passagem para outro ciclo; o morto entra na categoria dos ancestrais” (MUNANGA, 1988, p. 61-62).

²⁸ Continúa diciéndole a Pancha Parra: “Sé de gentes a la que todavía les duele la pierna que perdió al resbalar al filo del machete cortando caña. A otros sin mano, abren y cierran los dedos que no tienen y vuelven a sentir el crujir de los huesos machacados por el trapiche. Aunque no me lo creas siempre duele el pie atascado para siempre en la rueda de la carreta. Además yo no quiero vivir sin mi brazo, Pancha” (CHARÚN, 2001, p. 133).

²⁹ Fernando Ortiz señala: “Apalencados bajo tierra en las tumbas, creían que resucitaban en carne y espíritu allá en sus pueblos nativos del África. Y los amos crueles los mutilaban, aun después de muertos, y les perdían algunos miembros vitales de sus cuerpos, para que así aquéllos no pudieran resucitar sino mutilados, sin piernas, sin testículos o sin cabeza, y por eso los vivos renunciaban a suicidarse ante ese nuevo terror desesperante, aunque mitológico como una ultramundana pena del infierno” (ORTIZ, 1978, p. 82).

pensamiento, Tomasón considera que Francisco Parra volverá ciego y sin palabras. Incluso lo observa en sus pinturas caminando sin rumbo.

—¡Claro que sí! A cada ratito. Está de aquí pa' allá. De arriba pa'abajo. Sin camino. Pero, como no tiene lengua no puede hablar y ojos tampoco tiene. No puede ver. ¿Cómo se le va a dar auxilio? ¡Pobre Francisco Parra! Yo creo que lo han desgraciado para siempre. Ojalá me equivoque. (CHARÚN, 2001, p. 112-113)

Aun así, el circuito comunicativo entre los vivos y los muertos no se frustra. Cuando Tomasón visita al calesero Nazario Briche, se descubre que Francisco Parra sí pudo delatarlo como el autor del asesinato, pero lo comunica a través de otro difunto: Guararé, esclavizado que también ya había muerto antes, pero sí conservaba la voz para transmitir los mensajes.

—Soy yo, Tomasón Valleumbroso, el pintor. Tú sabes bien los que me trae por acá. Vengo porque me lo pidió Francisco Parra.
 —¡Ah! —sonrió el calesero [Nazario Briche] tristemente. Así que al fin habló. ¿Cómo fue que me llegó a encontrar si no tenía ojos para ver, ni lengua tenía?
 —Lo ignoro. Guararé lo habrá sabido convencer.
 —Ajá, así que fue el aprendiz de platero quien le llevó el mensaje —pareció reflexionar. (CHARÚN, 2001, p. 220)

Sin embargo, Nazario Briche se desdobra en la figura de Bernabé, un esclavo que murió hace mucho tiempo. Ambos, el vivo y el muerto, resultan ser uno solo. Cuando Jaci Mina le pregunta a Tomasón quién fue el asesino de Francisco Parra, el anciano no duda en responder que fue Bernabé. Esta lógica no es comprendida por Jaci, quien piensa que Tomasón se equivoca: “Estás confundido, cuando sucedió lo de Francisco Parra ya Bernabé no estaba entre nosotros” (CHARÚN, 2001, p. 223). La figura de Bernabé resulta muy interesante. Es un negro que toca la makuta (tambor africano). Lo que hace especial a este personaje es que fue acusado de asesinar a su amo mezclando todos los días veneno en su comida, al parecer porque le había quitado a su mujer. Pese a su intento de escapar de las autoridades, fue alcanzado por dos balazos y encerrado en una prisión. Cuenta Tomasón:

Lo arrastraron por la ciudad con una soga amarrada a la cola de una mula y lo ahorcaron en la Plaza Mayor. El juez ordenó que le cortasen la cabeza y las manos. La cabeza la clavaron en la pica de la Plaza y sus manos en el portal de la casa donde cometió el crimen. Yo vi esas dos manos. Después supe que la cabeza se secó en su lugar, pero las manos desaparecieron. (CHARÚN, 2001, p. 92)

Tomasón narra este suceso con naturalidad, pero se maravilla de que sus manos sigan “haciendo conversar al tambor”, cuyo lejano sonido invade Malambo todas las noches. La historia del difunto Bernabé tiene puntos en común con la de Nazario Briche. Este también vierte veneno

en el vino de su amo Manuel De la Piedra, quien ve afectada su salud cada día que pasa. Hace esto como venganza porque el amo se acuesta con su esposa Altagracia Maravillas todas las noches que él sale de casa. Entonces, nos damos cuenta de que las manos de Bernabé son también las manos de Nazario. Resignado, después de confesar su crimen, Tomasón le dice a Nazario:

—Yo ya me tengo que ir, ¿no quieres venir conmigo?

—No, todavía no. Todavía no puedo. El amo Tomará más vino al despertar.

—Entonces..., ¿nos veremos luego?

Sin esperar que respondiera:

—Quisiera oír el tambor con las campanadas de las seis.

Tomasón salía del establo. Caminaba apurado dando pasos largos, cuando escuchó que Nazario murmuraba:

—Lo oirás. (CHARÚN, 2001, p. 222)

Sin embargo, esta no es la única muestra de desdoblamiento entre vivos y muertos que propone Charún-Illescas. Ya antes lo había hecho con Ángela, quien parece ser María de los Ángeles, la madre adoptiva del esclavo Guararé. En la travesía de Pancha buscando a Venancio —viaje simbólico al mundo de los muertos—, se encuentra con ella.

—No eres la primera que se toma el trabajo de bajar hasta acá. Viene mucha gente buscando familiares y amigos. Yo soy una de ellas. Vine por un hombre que todavía no encuentro, pero que tarde o temprano vendrá. Tengo una deuda con él y como tú, también lo extraño. (CHARÚN, 2001, p. 192)

Ahora que está en el mundo de los muertos aguarda la llegada de Guararé, quien por ese entonces va a ser asesinado por Manuel De la Piedra (su padre) en su casona de Lima. Este indicio se refuerza no solo por la proximidad en los nombres (Ángela / María de los Ángeles), sino también por los ojos. Ángela le dice a Pancha “mis ojos no distinguen bien” (CHARÚN, 2001, p. 190). Por su parte, María de los Ángeles, debido a “las nubes que ya le habían comenzado a crecer en los ojos” veía todo blanco (CHARÚN, 2001, p. 71). Justamente ella vendió a Guararé porque necesitaba dinero “para pagar a quien me pueda sacar de los ojos esta agua mala” (CHARÚN, 2001, p. 71). Además, Ángela lleva “un par de perendengues de filigrana” hecho por su hijo. Como se sabe, Guararé era conocedor del trabajo en orfebrería. Por su parte, María de los Ángeles lleva un “par de dormilonas maltratadas por el uso [...] que tienen una filigrana muy bonita” (CHARÚN, 2001, p. 72). Asimismo, esta ceguera también se manifiesta en los “ojos acuosos” que Pancha observa en las demás mujeres que estaban presentes, quienes la interrogan: “¿tus ojos ven bien?” Ángela aclara: “por supuesto que ven bien. Ella no es de aquí” (CHARÚN, 2001, p. 193-194). Esta separación difusa entre María de los Ángeles y Ángela, así como entre Nazario Briche y Bernabé, representa también la unión entre vivos y muertos en un solo espacio que propone la novela.

No está demás señalar que esta dificultad visual en los difuntos la hallamos también en el encuentro de Tomasón con el finado Juanillo Alarcón descrito arriba. Este sostiene que, pese a la niebla de la plaza, logró distinguir al pintor. Tomasón le dice: “¿Niebla? ¡No me diga que es así como ven los difuntos!”, y Juanillo le responde: “¿Todos?, no se lo puedo asegurar. Soy nuevo de este lado” (CHARÚN, 2001, p. 22). Incluso, la ceguera de Francisco Parra también sigue esta línea.

Por otro lado, Candelaria Lobatón fue la antigua esclava de Manuel De la Piedra. La difunta se hace presente constantemente en la casa del amo a través de diversas formas o sucesos extraños. Altagracia Maravillas piensa que la difunta no podrá descansar en paz hasta que encuentren el talego de monedas que dejó escondido en la casa, y es quien provoca que la leche hirviendo se rebalse, la sopa se sale, las lentejas se pasmen, las matas agonicen, era ella quien cambiaba de posición la piedra del batán. Cuando Altagracia encontró el dinero y le cae la piedra de batán en el brazo, piensa que “también fue candelaria quien forzó la causa de la magulladura” (CHARÚN, 2001, p. 57). En una de las visitas de Pancha Parra, le comenta que “no bien se habla de Candelaria, pasan cosas raras en esta casona”, y Altagracia le responde: Quizás quiere conversar con nosotras” (CHARÚN, 2001, p. 162).

El vínculo de la muerte con el sueño también llama la atención en la novela. El sueño funciona como otro medio para comunicarse con el mundo de los muertos. Tomasón tiene la seguridad de que el padre de Pancha está muerto porque está presente en sus sueños: “Estaba muerto cuando lo encontramos en la orilla del río, sino no lo tendría tan metido en mis sueños caminando sin hacer sombra” (CHARÚN, 2001, p. 59). Del mismo modo, pese a que la gente cree que Venancio murió ahogado, Tomasón tienen la seguridad de que está vivo porque no está en sus sueños: “Noooo. Ese está más vivo que yo. De eso estoy seguro. No lo sueño. Por otro lado se habrá ido” (CHARÚN, 2001, p. 145). A través del sueño, el difunto Juanillo Alarcón le recuerda a Tomasón pintar divinidades africanas: “Cabeceando no más un sueñecito, Juanillo el vendedor de agua lo despertaba y le pedía que le pintase más santos de Guinea” (CHARÚN, 2001, p. 111). Incluso, en su deseo de pasar al plano de los ancestros cuando se muera, Tomasón pide también estar en los sueños de otra persona para no ser olvidado: “Cuando sea lo que tendrá que ser, ojalá yo también ilumine arrejuntando con los ancestros y tenga quien me sueñe. Nada más eso pido” (CHARÚN, 2001, p. 33).

Por otro lado, la muerte también es vista con respeto y cierto temor, y solo puede ser presenciada por “la gente que sabe mirar a la muerte cara a cara, como si la conocieran desde siempre” (CHARÚN, 2001, p. 40). La muerte está presente en las narraciones de los mitos yorubas de Tomasón, en el que “Babalu Ayé vagó por los caminos mendigando un pedazo de pan y una sopita boba, hasta que murió, y bien muerto se hubiera quedado si Ochún no le ruega al Dios supremo que lo perdone y le de [sic] vida otra vez” (CHARÚN, 2001, p. 172). Además, a través de la destreza de Santos —nombre cristiano de Nganda—, se hace referencia a “los jefes de aldeas y de sacerdotes que deciden sobre la vida o la muerte” allá en su pueblo de Dondo (CHARÚN, 2001, p. 151). En una oportunidad, al recordar el sonido de las culebras que se deslizan sobre las mazorcas de maíz, Antón Cocolí le pregunta a su ama “¿Es verdad eso de que las culebras son los espíritus de los muertos?” (CHARÚN, 2001, p. 127).

Tal vez los ejemplos y las referencias a la muerte se pueden multiplicar, pero lo que sí queda claro es que existe una intención de incorporar esta cosmovisión de raigambre africana en la ficción literaria. Sin embargo, en tanto se trata de una novela de la experiencia africana que se erige sobre las bases de estructuras culturales indígenas, nos parece interesante también analizar cómo se desarrolla esta misma temática desde la cosmovisión andina.

De manera general, las culturas prehispánicas desarrollaron rituales funerarios sustentados en la creencia de que los difuntos vivían después de muertos. Movidos por esta concepción, el cronista Polo de Ondegardo identificó que “ponían excesiva diligencia en conservar los cuerpos y sustentarlos y honrarlos después de muertos”; “Embalsamaban los cuerpos muertos destos Ingas y de las mugeres (que se sacrificaban) de modo que duraban dozientos años y más enteros” (citado por BOVISIO, 2011, p. 16). Parte de esta honra al difunto, exigía que lo entierren con prendas y textiles, chicha, coca, maíz, vasijas y muchos otros objetos con un valor simbólico dentro de la cosmovisión andina. Según Silva Santiesteban, “en las sociedades del antiguo Perú, desde las épocas más tempranas, los muertos seguían influyendo en cada comunidad, ya que en las formas de vida cotidiana eran tenidos siempre presentes de muchas maneras en el comportamiento de las familias y del grupo en general” (SILVA, 1997, p. 127).

En el universo narrativo de *Malambo*, las prácticas sagradas del mundo prehispánico vinculadas a la concepción de la muerte se resisten a desaparecer pese a la imposición colonial. Estas se van a materializar por medio de las *huacas*, lugares sagrados que pueden designar templos,

ídolos, animales, tumbas, etc. En la novela, las “wakas” son entendidas por la élite criolla como “cementeros prohibidos” (CHARÚN, 2001, p. 48), “lugares de idolatría incaica” (CHARÚN, 2001, p. 48) o “cementeros que los indios llenan de ofrendas” (CHARÚN, 2001, p. 47-48). Recordemos que, cuando Melgarejo llega a casa de Tomasón y observa el toro de oro, identifica que “es un ídolo de oro de los que entierran los indios en sus wakas” (CHARÚN, 2001, p. 69).

En la Ciudad de los Reyes, las autoridades eclesiásticas continúan encontrando cada vez más *huacas*. Por medio del molinero Melgarejo, se sabe que:

El padre José encuentra y encuentra wakas y más wakas sin parar. Esos cementeros que los indios llenan de ofrendas. Porque continúan enterrando a sus principales difuntos con sus alimentos y bebidas, pero también con sus vajillas y con estatuillas de sus dioses paganos. Yo he visto algunas de plata y arcilla, ¡tres de ellas trabajadas en oro incrustado de esmeraldas! (CHARÚN, 2001, p. 47-48)

El uso repetitivo “encuentra y encuentra wakas y más wakas” es un recurso que enfatiza la propagación de estos espacios sagrados casi un siglo después de dominación colonial en Lima. En la narración de Melgarejo, se evidencia el culto que los indígenas rinden a sus principales difuntos a través de las ofrendas de alimentos y objetos suntuosos y sagrados, pero también evidencia el proceso de extirpación de idolatrías que las autoridades eclesiásticas emprendieron para destruir estas prácticas consideradas paganas. Como identifica la historiadora María Alba Bovisio, “el programa de extirpación de idolatrías se originó a partir de la constatación de la perdurabilidad de ciertas prácticas y creencias asociadas al culto de las huacas una vez deestructurada [sic] la religión imperial incaica (BOVISIO, 2011, p. 2). Charún-Illescas va a denunciar este proceso de extirpación de idolatrías al develar las ambiciones materiales que guían a sus perpetradores. Continúa Melgarejo:

Sé que el padre José ordena separar lo más valioso que descubre en esos cementeros prohibidos para entregarlo a las autoridades, enviárselo al Rey o llevárselo a su convento. Lo que me consta es que manda destruir la waka y colocar una enorme cruz en su lugar. (CHARÚN, 2001, p. 48)

A la codicia de las autoridades coloniales y a la profanación de estos espacios sagrados hay que sumarle la imposición simbólica del poder occidental sobre el indígena por medio de la figura de la cruz. Aunque no es el objetivo de este trabajo, la imposición de la cruz sobre las *huacas* es una metáfora de la imposición del orden religioso y político occidental sobre las estructuras andinas. Sin embargo, a través de estos espacios sagrados, Charún-Illescas rescata el rol activo y la resistencia furtiva de las tradiciones prehispánicas que aún se mantienen vigentes.

Pero de un tiempo a esta parte, cuando el padrecito vuelve a pasar por los mismos lugares de idolatría incaica, encuentra que las cruces han desaparecido. Hace unos días me contó que notó que la tierra había sido removida. Escarbó solo por una curiosidad y se dio con la sorpresa de una nueva waka. Otra vez: un indio momificado, envuelto en finísimas mantas enhebradas de oro, sepultado en cuclillas y cubierto de ofrendas. Dice que es la primera vez que sucede algo así, porque las prendas de oro y plata son recientes. Fíjate tú, ¡recientes! (CHARÚN, 2001, p. 48)

La remoción de la tierra y la desaparición de las cruces en los cementerios andinos simbolizan la resistencia a la extirpación de las creencias espirituales y a la expropiación de las riquezas materiales. Ante estos hechos, las autoridades coloniales no pueden salir de su asombro al percatarse de que las prendas de oro y plata de la momia son recientes. Con ello, queda claro que continúan vigentes los cultos funerarios andinos en *Malambo*. La élite no duda en relacionar estos hechos con las riquezas de oro y plata que Yáwar Inka extrae de las iglesias para devolverlas a la Pachamama, la madre tierra. Además, queda abierta la posibilidad de que el calesero Nazario Briche también intente sacar provecho de las prácticas funerarias andinas. Manuel de la piedra le pregunta a Altagracia Maravillas:

—¿Pero adónde es que va [Nazario]?
 —Quizá es verdad lo que cuentan, su merced.
 —¿Que busca huesos de muertos y les da sepultura con cruz y todo? Se ríe De la Piedra.
 —Eso mismo, su merced.
 —¡Puras habladurías! Sí que estará buscando entierros, pero de oro. (CHARÚN, 2001, p. 57-58)

Incluso, el mismo narrador pone en duda las actividades nocturnas de Nazario Briche cuando nos informa que a Manuel de la Piedra “a veces lo molesta verlo llevando a todos lados ese talego, esa suerte de sonajero que según dicen contiene huesos. ¡Pero vayan a saber si es cierto!” (CHARÚN, 2001, p. 87). Tal vez con esto deja entrever que tanto Yáwar Inka como Nazario Briche podrían haber participado de la extracción de las riquezas prehispánicas escondidas en los templos de Lima, así como en los entierros y/o exhumaciones de las momias en las *huacas*. Cuando Nazario le entrega el talego de cuero a Tomasón, este, al agitarlo, se pregunta si “¿serían huesos?”, pero en realidad son los pesos que ahorró Candelaria Lobatón y parte del oro que Yáwar Inka mandó fundir al platero.

Por lo visto, en *Malambo* coexisten, bajo el signo de la muerte, dos tradiciones culturales que comparten varios elementos comunes. Personajes de raíces africanas y andinos conviven

defendiendo sus creencias sobre la vida y la muerte no confrontando ambos pensamientos entre ellos mismo, sino resguardándolas frente a la imposición del orden colonial de entonces.

2.7 “El pulso de la sangre ajena”: del *aché* yoruba al *yatiri* andino

Pancha y Paco protagonizan uno de los intercambios simbólicos afroandinos más significativos de la novela. Este encuentro de culturas se desarrolla en la villa de La Magdalena. Paco —el indígena que se dice llamar “el adivino”, el que revela los secretos— le pide a Pancha —la cimarrona herbolaria, nieta putativa de Tomasón— que le dé yerbas que hacen llover, pero ella le ofrece los palos de Guinea, yerba que hace volar.

—Tengo yerba que hace volar.

El indio cesa de reír. Le hace un gesto que lo siga. Suben a una ensenada hasta llegar a una choza de esteras, junto a un sembradío de pallar.

—Ahora dame pues esa yerba que hace volar.

Pancha se desata el pañolón rojo y desmadejando su trenza larga, escoge tres astillas de madera clara.

—Son palos de Guinea. Se los entrega.

Él las recibe juntando las palmas de sus manos. (CHARÚN, 2001, p. 180)

El hecho de trasladarse a una parte alta ya incrementa el carácter sagrado de la escena, y la presencia de la “choza de esteras” y el “sembradío de pallar” no son meros elementos decorativos, sino complementos que configuran el escenario simbólico de pertenencia del poblador indígena para iniciar el ritual. Además, la presencia del “pañolón rojo” o turbante y las trenzas no solo son elementos identitarios de las culturas africanas, sino que funcionan como signos depositarios de una sabiduría ancestral integradora y sincrética: recordemos —y lo veremos más adelante— que Pancha Parra huyó de una hacienda de los Andes con su padre Francisco Parra, y en sus trenzas escondió las yerbas andinas que, junto con la tradición herbolaria de matriz africana que ella posee, serán la base de su sabiduría ritual y medicinal. Además, Pancha también aprendió los procedimientos para que las yerbas africanas y andinas estén provistas del *aché* que les da la fuerza para curar. La propia autora incluye este concepto en su glosario como “palabra, poder o aliento que también radica en las plantas” (CHARÚN, 2001, p. 227). En ese sentido, los palos de Guinea que recibe Paco contienen esa fuerza simbólica de raigambre africana, la cual adquiere mayor eficacia si va acompañada su respectiva oración ritual. Cuando Paco le pregunta a Pancha cómo puede hacer para poder volar con los palos de Guinea, ella le responde:

En la madrugada, húndete las astillas debajo de las uñas y repite tres veces:

Oyá va volá,

Oyá va a volá,

Toca palo y va volá.

—No olvides de darle las gracias a los palos de Guinea, antes y después —
recomienda.

—No. No me olvido. (CHARÚN, 2001, p. 180)

La mujer afrodescendiente instruye al indígena en el ritual en honor a la oricha Oyá, deidad del panteón yoruba, para que pueda volar con los palos de Guinea. Se trata de un canto/ritual recurrente en la santería cubana el que tendrá que repetir Paco para poder volar hacia las pampas de Nasca, como es su deseo: “quiero volar muy alto y conocer los caminos infinitos que los antiguos grabaron en la pampa de Nazca. El mono de la cola larga es mi pueblo” (CHARÚN, 2001, p. 180). Aquí se puede evidenciar, en un claro proceso transcultural, que determinados códigos discursivos pertenecientes a las culturas afrodescendientes son transmitidos a un sujeto que conserva su cosmovisión andina; estos nuevos aprendizajes de la espiritualidad africana, más que alejarlo, le permiten reforzar sus orígenes prehispánicos; literalmente, lo guían por los caminos de sus raíces indígenas. Como retribución, Paco le regala a Pancha hojas de coca para que le ayuden a encontrar a Venancio: “Yo también te regalaré yerba con yatiri, con mucha fuerza adentro, para que te ayude. Hazle una pregunta cada mañana y si se pone dulce en tu boca, sigue buscando. Pero vuelve tus pasos si se pone amarga” (CHARÚN, 2001, p. 181).

Ahora es Pancha la que recibe yerbas consideradas sagradas dentro de la cosmovisión andina. Pero estas hojas de coca también llevan “mucha fuerza adentro” —así como la fuerza vital del *aché*—, puesto que son yerbas con *yatiri* que podrán ayudarla. Es bastante interesante que el adivino indígena incorpore este concepto, puesto que los yatiris son justamente considerados adivinos, sabios o curanderos en el mundo andino, quienes conocen las potencialidades ancestrales de las yerbas para curar y realizar ritos sagrados.³⁰ Son los yatiris quienes están en la capacidad de leer o descifrar el significado de las hojas de coca para adivinar el pasado, presente o futuro de las personas. Pancha, orientada por Paco, tiene que recurrir a otra manera de descifrar los signos de las hojas de coca. Ella tiene que asumir la costumbre indígena de chacchar coca para leer su

³⁰ El poeta e investigador de la cultura aymara, José Luis Ayala, recoge el testimonio del yatiri Jusichu Wawaluque Sucasaire. Este explica que un yatiri es quien “sabe curar el alma y enfermedades del cuerpo, un sabio que conoce cómo devolver a una persona el equilibrio, el tono de vida, el calor, la fe que ha perdido, ese es un yatiri. Es un curandero, un médico del campo, un vidente, un mirador cuya visión traspasa la vida y la muerte. Un yatiri puede ser un curandero o *qulliri*” (AYALA, 2009, p. 78). Luego agregará que “todo buen yatiri es un buen conocedor del organismo humano, trata el alma y el cuerpo. No puede haber yatiri que desconozca la naturaleza, el cosmos, el hombre, el equilibrio, la armonía (AYALA, 2009, p. 80). Asimismo, el Diccionario de Americanismos registra “yatiri” como una voz aimara de la siguiente manera: “Entre los campesinos, hombre de edad avanzada, generalmente considerado como sabio o hechicero”. Incluso, incluye los sinónimos “colliri” y “yachac”, este último entendido como “persona que tiene el don de predecir algún acontecimiento a través de la lectura de la coca”.

significado por medio del sabor dulce y amargo, tal como se lo indica Paco.³¹ Pero si las yerbas africanas con *aché* iban seguidas de un canto ritual yoruba, las yerbas indígenas con *yatiri* también van seguidas de un canto ritual arraigada en el mundo andino que tiene que repetir la mujer afrodescendiente.

Jesús María coca de yungas, contra matrimonio con Pedro. Llicta vecino de Estarca, si alguno tiene impedimento, puede manifestarlo con tiempo. Con la muela mascarte, con la lengua arrinconarte, con el aguardiente sazonarte, con el vino consagrarte, con la chicha refrescarte, con la aloja confortarte. No coqueo por vicio ni tampoco por el juicio, sino por beneficio. (CHARÚN, 2001, p. 181)

Cabe precisar que, aunque la letra de la oración que le enseña Paco a Pancha presenta evidentes influencias católicas, este rezo forma parte de los rituales que los pobladores indígenas utilizaban antes de chacchar coca.³² Pancha tiene que repetir esta oración y chacchar las hojas de coca para intentar conocer el paradero de Venancio. Es importante señalar que el adivino indígena no le entrega a Pancha una coca “común”, sino la que proviene de las Yungas de Bolivia.³³

Asimismo, la voz narrativa repara en dos detalles interesante que refuerzan el carácter ritual y la sabiduría ancestral de los personajes. Nos referimos a la manera como Paco recibe y entrega las yerbas sagradas. Por un lado, el adivino indígena recibe los palos de Guinea “juntando las palmas de sus manos”; por otro lado, opta por “dejar caer las hojas de coca en sus manos [de Pancha]”. Estos detalles que resalta la voz narrativa no son gratuitos, puesto que no solo evidencian el respeto y reverencia de las creencias indígenas representadas por Paco, sino que nos remiten a ciertos procedimientos rituales que los yatiris andinos siguen en las mesas para hacer los pagos a la Pachamama o en la lectura de las hojas de coca.³⁴ Si a esto le sumamos el hecho de que él mismo

³¹ El yatiri Jusichu Wawaluque Sucasaire sostiene que “el sabor de la coca lo dice todo, si está dulce quiere decir que todo irá bien, si parece amargo significa que todo irá mal. La coca habla desde el primer momento en que se le saborea. La coca tiene en el jugo, en el zumo, un mensaje” (AYALA, 2009, 104).

³² Esta misma letra, aunque en versos, fue recogida en 1917 por Juan B. Ambrosseti en su libro *Supersticiones y leyendas*, enfocado en el valle Calchaquíes, en los Andes argentinos. Antes de presentar esta oración, que titula “Relación para coquear”, el autor sostiene que “los *coqueros* justifican a su modo este repugnante vicio, y hasta *relaciones* en verso tienen para ello” y afirma que dicha oración “es la explicación de este raro placer con todas sus consecuencias” (AMBROSSETI, 1917, p. 140).

³³ El yatiri Jusichu Wawaluque Sucasaire diferencia la coca de las Yungas de la coca común: “Hay varias clases de coca, hay una que se llama de las *yungas*, otra se llama coca *común*. La coca de los *yungas* es mejor, es más dulce, sirve para *pijchar*, para conocer la suerte. La coca *común* sirve para la mesa, la coca de las *yungas* viene de Bolivia” (AYALA, 2009, p. 104).

³⁴ La idea de “dejar caer” es muy importante para leer las hojas de coca. El testimonio del yatiri Jusichu Wawaluque Sucasaire revela que el significado puede variar según como caigan: “Si las hojas *caen* en fila y la mayor parte del lado del anverso...”, “Si la mayor parte de las hojas *caen* del lado del reverso...”, “Cuando las hojas *caen* tres veces juntas...”, “Cuando las hojas *caen* unidas por las puntas...”, “Cuando *caen* en círculo...”, “Cuando la coca forma una

se presenta ante Pancha como “el adivino”, “el que te revela los secretos”, y tiene los conocimientos para adivinar a través de las hojas de coca, se refuerza la idea de percibir a Paco como un verdadero yatiri andino. Sin embargo, los indicios nos permiten ir más allá, y considerar el acto mismo como un ritual yatiri. Una de las condiciones necesarias para que la coca pueda predecir o adivinar es que “el yatiri tiene que poner su aliento, su resuello en la coca, así transmite su calor humano para que la coca no esté fría” (AYALA, 2009, p. 101). Luego de esto, ya puede dejar caer las hojas y comenzar con la decodificación de sus signos. Este procedimiento se puede evidenciar cuando Paco le entrega las yerbas a Pancha. La voz narrativa nos dice que “Pancha escuchó sus aires serranos al dejar caer las hojas de coca en sus manos” (CHARÚN, 2001, p. 181). La referencia a los “aires serranos” los podemos entender como el aliento, el resuello de Paco sobre las hojas de coca antes de “dejarlas caer” sobre las manos de Pancha y enseñarle la oración. Sin duda, Paco se configura como un yatiri que instruye a Pancha para que ella misma vea su suerte a través de las hojas de coca. Su sabiduría ancestral andina le permite sugerir en qué momento del día debe hacerlo: “Hazle una pregunta cada mañana” (CHARÚN, 2001, p. 181).³⁵

Nos parece interesante cómo Charún-Illescas construye su discurso afroandino a través del diálogo de dos conceptos como el *aché* africano y el *yatiri* andino concebidos como fuerzas interiores de la vegetación que conforma el paisaje simbólico andino. Pero al mismo tiempo, Pancha y Paco —incluso por la similitud de sus nombres³⁶— parecieran ser dos entidades que intermedian el aquí y el allá para trascender hacia una ancestralidad africana y andina, y tienen la necesidad de integrarlas en un juego ritual de dones y apropiaciones. Siguiendo con la escena, cuando pasaron unas aves volando por el cielo, “Pancha se preguntó si el pescador, parecido a Yáwar Inka, era uno de ellos. Si al fin pudo volar” (CHARÚN, 2001, p. 182).

No lo sé, Pancha, no lo sé. Quizás de tanto repetir Oyá va volá, toca palo y va volá, fue que se me cansó la voz y me quedé mudo. [...]

Cuando me diste el palo de Guinea y me enseñaste a volar, pensé que al fin podía hacer como tanto taytas Mandingas que se levantan livianitos como paja seca que lleva el viento y se van por el firmamento.

cruz...”, “Cuando *caen* hojas pequeñas envueltas dentro de otras...” (AYALA, 2009, p. 101). [Las cursivas son nuestras].

³⁵ Justamente el yatiri Jusichu Wawaluque Sucasaire sugiere que “de día tiene un sabor y de noche otro. Es preferible *pijchar* en la mañana, en la noche tiene otro fin” (AYALA, 2009, p. 102-103).

³⁶ Pancha es el hipocorístico de Francisca, mientras que Paco es el hipocorístico de Francisco.

Hay que reconocer que lo que les falta a esos en ala y pluma, les sobra en habilidad. Son esclavos sin dejar de ser pájaro libre o árbol silvestre. (CHARÚN, 2001, p. 182)

Pero esta escena y las palabras de Paco también nos permiten reflexionar sobre otros aspectos que involucran a las culturas africanas e indígenas. La idea de volar como un ave está presente en varios pasajes de *Malambo*. Recordemos que el narrador observa que el espíritu de Francisco Parra “volaba con los pájaros haciendo redondelas por entre los cerros” (CHARÚN, 2001, p. 40). En una ocasión, Tomasón le dice a Jaci Mina: “hoy no me pesan los años. Hasta me parece que puedo levantar el vuelo” (CHARÚN, 2001, p. 223). En otro momento, le dice a Pancha: “De aquí hasta que él [Venancio] regrese, hasta a volar habrás aprendido” (CHARÚN, 2001, p. 32). En la escena del diluvio, el narrador recuerda que los negros “se elevaron a ese cielo de los taytas y se fueron con Changó. Nunca más retornaron” (CHARÚN, 2001, p. 145). Paco quiere volar como los “taytas Mandingas”, quienes “son esclavos sin dejar de ser pájaro libre o árbol silvestre (CHARÚN, 2001, p. 182). El mismo Paco parece haberse juntado con las aves “que volaron en bandadas en dirección al mar” (CHARÚN, 2001, p. 182). Le dirá a Pancha “no puedo decir que los vi, pero sé que estaban conmigo por ese aleteo bonito que me acompañaba” (CHARÚN, 2001, p. 182).

La idea de volar como los taytas Mandingas es interesante si consideramos que se está retomando una idea arraigada en la concepción africana, en la que los ancestros pueden volar como aves por los aires como signo de libertad. Esta idea cuenta con algunos antecedentes en la literatura latinoamericana, cuyo personaje más conocido es el mandinga Mackandal de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier.³⁷ Sin embargo, es más interesante aún si consideramos que es un indígena quien quiere volar como esos “taytas Mandingas”, ya que este tópico también es recurrente en las narraciones indígenas de tradición oral. En el caso peruano, por ejemplo, existen muchas narraciones en las que los personajes son convertidos en pájaros y vuelan por los aires. Creemos que, al incorporar a este personaje indígena con estas características y estos deseos, se está incorporando toda una tradición literaria de larga data en las narraciones latinoamericanas. Lo interesante es que el indígena Paco quiere dar continuidad a esta práctica, pero teniendo como referencia la tradición africana (o afrolatinoamericana). Quiere imitar a esos “taytas Mandingas”

³⁷ Cuando el mandinga Mackandal es supuestamente capturado y quemado en la plaza, los blancos son testigos de su muerte, mientras que los negros observan cómo se convierte en un insecto que vuela libre por encima de todos y logra escapar (CARPENTIER, 1972: 39-42).

sin saber que sentirá “el pulso de la sangre ajena”. Sin embargo, también se va a notar una cierta tensión entre el choque de las dos culturas al imponerse un sentido de pertenencia a la cultura indígena.

[...] *Sentía el pulso de la sangre ajena, alimentando mi cuerpo, pero no sé si pude volar. Mi tiempo está contado. Aunque quiera, no consigo despegarme de la tierra y me reclama mi choza, mis campos sembrados, mis habas, mi yuca, mi pesca y mi estera rota en la que ahora me encuentro sin estar seguro de haber tenido alas* [...]. (CHARÚN, 2001, p. 182-183)

Es importante reconocer la identificación del indio con el espacio y los elementos que lo rodean: la “tierra”, la “choza”, las “habas”, la “yuca”, la “pesca”, la “estera”. No son elementos decorativos, sino constitutivos del espacio simbólico en el que transcurre el ritual. Esto se ve reforzado por el empleo de la forma verbal “reclamar”. La tierra y todos estos elementos del paisaje simbólico andino lo reclaman [a Paco], por eso no puede alejarse. Si tomamos en cuenta que el uso sagrado y político de este “reclamo” ya había sido utilizado por Yáwar Inka cuando aseguraba que todas las riquezas de los indígenas robadas por los conquistadores “la tierra las reclama. Pachamama nos exige esos pagos” (CHARÚN, 2001, p. 28), o cuando “el río hablador repetía las ofrendas que Obatalá reclamaba” (CHARÚN, 2001, p. 218), corroboramos que su uso no es casual, y responde a una necesidad de resaltar ese apego sagrado de las culturas indígenas o africanas al territorio y la naturaleza que lo rodea.

Hay que tener en cuenta que, en la oración que el indio le enseña a Pancha, se hace presente la chicha en la práctica ritual de chacchar la hoja de coca. Incluso, cuando Pancha está en la playa, no solo observa que los indios “reían con el mate de la espesa chicha de maní que pasaba de mano en mano” (CHARÚN, 2001, p. 197), también ella participa de esta libación y “comprobó que solamente al primer trago la chicha fermentada sabe amarga. Después se pone dulce y sabrosa igual que las hojas de coca que mascaban” (CHARÚN, 2001, p. 197). No hay duda de que el viaje de la esclava Pancha a las afueras de Malambo se constituye en un aprendizaje y en experiencias interculturales con el universo indígena. Sin embargo, tengamos en cuenta que ella ya tuvo, desde su niñez, ese contacto con la cultura andina.

Recordemos que ella y su padre Francisco Parra fugaron de una hacienda de curas ubicada en los Andes. Además, ella misma tiene raíces afroandinas, ya que su padre fue “un mulato aclarado, híbrido de blanco y negra emparentada con indio, de esos que la gente conoce como ‘tén-te-en-el aire’” (CHARÚN, 2001, p. 29). Sin embargo, su vínculo con el mundo andino radica

principalmente en el conocimiento ancestral de la vegetación y el paisaje, que aprendió de su madre y de las mujeres esclavizadas que le enseñaron a cuidarlas allá en la hacienda de los Andes donde pasó su niñez. Su fuga hacia la costa no solo representa ese afán de liberarse, sino la capacidad de preservar la memoria y sus conocimientos ancestrales. Esto se debe a que, en sus larguísimas trenzas, escondió “las semillas y las astillas y las flores reseca que viajaron escondidas entre su pelo desde su fuga por las cordilleras” (CHARÚN, 2001, p. 35).

La voz narrativa enumera una amplia variedad de yerbas e informa el poder y los usos medicinales que Pancha conoce a la perfección.³⁸ Lo interesante es que el campo semántico en que se mueven estas yerbas nos remite a un origen común identificado con las culturas prehispánicas de América y los Andes, así como los usos medicinales y rituales que desempeñaron en las distintas civilizaciones indígenas del antiguo Perú. Es importante resaltar que su madre y las mujeres esclavizadas en la sierra le transmitieron sus conocimientos para que las plantas tengan el *aché* que les da poder.

Mientras escogían los matojos, le confiaban cuándo es que tal y tal yerba se corta, para que tenga el *aché* que les da fuerza para curar. [...] Muchas yerbas trabajan con el sol naciente o son como la tuna que carga su *aché* de la luna llena. (CHARÚN, 2001, p. 64)

La autora plantea el diálogo afroandino al mostrarnos elementos identificados con las civilizaciones prehispánicas (las yerbas) que llevan por dentro la fuerza vital, el *aché*. Como habíamos visto, este es un concepto fundamental en la cosmovisión yoruba que hace referencia a la fuerza y el poder como virtud de todas las cosas. Lo interesante es que este *aché* no solo está presente en las yerbas de matriz africana (los palos de Guinea, por ejemplo), sino también en las yerbas indígenas prehispánicas. Entonces, vemos que, a partir de las yerbas que utiliza Pancha, confluyen estos dos conceptos que representan las fuerzas intrínsecas de las yerbas indígenas para su uso ritual y medicinal.

Pancha comprende el poder de las yerbas. Le dice a Altagracia mientras le curaba el brazo: “Hay yerbas que hacen milagros [...] Pancha refregaba fuertemente el brazo con hojas de tabaco bien verde” (CHARÚN, 2001, p. 133). Ella también curó las heridas de Chema Arozemena, quien

³⁸ Cabe destacar la achicoria, valeriana, cascarilla, hojas de algarrobo, yerbaplata, frejol, papa cocida, semillas de zapallo, perejil, romero, pallar, huairuro, sábila, ruda, yerbabuena, garbancillo, llantén, yerbaluisa, manzanilla, melisa, entre otras (CHARÚN, 2001, p. 64-65). Antes de entregarle los palos de Guinea a Paco, le ofrece “zafándole el cuerpo. —Tengo malva, paico, pinco-pinco, ruda, savia real, sulta que sulta, yerbabuena, yerbaluisa, yerbasantá, tilo, retama, llaque-llaque, jinchu-junchu, cardo santo, grama dulce, boldo, berro, chiri-chiri” (CHARÚN, 2001, p. 180).

hubiera quedado con la cara marcada “si no fuera porque Pancha le preparo un ungüento de perejil, y sólo ella sabe qué otras yerbas” (CHARÚN, 2001, p. 136). Cuando Altagracia sabe que espera un hijo del amo, “vacilaba en pedirle a Pancha que le dé para beber esa tizana de artemisa y ruda que acaba con el embarazo” (CHARÚN, 2001, p. 132). Incluso, Pancha siempre “adornaba con ramilletes de manzanilla su larga trenza” (CHARÚN, 2001, p. 122) y “caminaba por Malambo cargando su canasto de albahaca morada, cilantro, romero” (CHARÚN, 2001, p. 130). La sabiduría ancestral de Pancha proviene de sus ancestros africanos. Ella continúa con este legado, pero en un paisaje cultural distinto: el andino. La incorporación del aché a las yerbas amerindias simboliza la adaptación y supervivencia de las tradiciones africanas en condiciones materiales y espirituales distintas, pero no del todo ajenas. Como sostiene Galzio, “la joven posee la sabiduría de una antiquísima ciencia común también a otras culturas, pero practicada por las mujeres africanas con modalidades propias” (GALZIO, 2008, p. 12).

En general, podríamos afirmar que la agricultura y otras prácticas y creencias indígenas están presentes en *Malambo* y no se limitan a Pancha Parra. Se sabe, por ejemplo, a través de Chema Arosemena, que el vino con el que Nazario envenena a su amo Manuel de la Piedra contiene paico, descrita como “esa planta que crece en la sierra” (CHARÚN, 2001, p. 209). La fiebre de la virreina es curada con el “extracto de una planta que los indígenas llaman cascarilla” (CHARÚN, 2001, p. 38). Asimismo, esa chicha prehispánica que impone su valor simbólico en varios pasajes de la novela es la misma que preparan las mujeres libertas de Malambo y con la que embriagan a Chema Arozemena antes de marcarle el rostro con la carimba (CHARÚN, 2001, p. 100).

En el encuentro entre Pancha y Paco en la villa de la Magdalena, se hace referencia a las “huertas en los cerros” (CHARÚN, 2001, p. 181), lo que imposibilita eludir los andenes y otras formas de aprovechamiento de los pisos ecológicos que sobresalió en la agricultura prehispánica. Asimismo, la tierra o Pachamama, como se ha observado, es muy importante en la cosmovisión andina. Bajo la expresión quechua “jallpakwa manan wañuq: la tierra que nunca muere”, los indígenas muestran el poder imperecedero de la tierra y su importante función en la agricultura. “Así llaman en su lengua y sembraban en surcos una semilla y un pez. En cada hoyo una semilla, un pez, un poco de agua y una esperanza” (CHARÚN, 2001, p. 178). Además, es importante señalar que la huerta de Malambo, donde Pancha cuidaba y “regaba las matas que crecieron de las semillas que escondió en su trenza de la huida” de la sierra (CHARÚN, 2001, p. 60) son custodiadas y visitadas constantemente por divinidades africanas. Tomásón le cuenta a Pancha: “Nuestros

creadores de Guinea, que desde que los pinto nos visitan seguido aquí en Malambo, no se cansan de rondar huertas” (CHARÚN, 2001, p. 35).

Por otro lado, como habíamos visto, Tomasón recibirá frecuentemente hojas de coca y de tabaco de su amigo Yáwar Inka, y lo compartirá entre los suyos. Tenemos que destacar que el tabaco en *Malambo* se entiende en su doble dimensión africana e indígena. Debido a la trata de esclavos, se ha tenido que cambiar el tabaco africano por el tabaco indígena, situación que provoca una mirada nostálgica de algunos personajes. Por ejemplo, el tabaco indígena que recibe de Yáwar Inka le sirve de consuelo a Jaci Mina, pero siempre piensa en el tabaco de su pueblo en África. Es más, el humo de tabaco que aspira con Tomasón crea una analepsis o salto al pasado que le permite recordar la experiencia de sus últimos días en África antes de ser capturado. Es interesante también que el tabaco indígena lo fumen en una “cachimba de barro”, mientras que en su lejana aldea de Angola recuerda que fumaban el tabaco en una “cachimba de ébano tallada”. Asimismo, cuando Jaci Mina (Lucala) se encuentra con su amigo Santos (Nganda) en América, después de haber sido capturados en África —ahora en condición de esclavos—, le comenta que “quizá en Dondo todavía gustan del tabaco picante”, (CHARÚN, 2001, p. 147). Santos le sugiere: “Olvídate de Dondo. Olvídate de las bolas de tabaco. Olvídate de todo eso” (CHARÚN, 2001, p. 149). Incluso, Santos establece la diferencia entre un tabaco y otro: el tabaco de América, aunque “no es como el de Dondo, ciertamente se deja fumar” (CHARÚN, 2001, p. 153). Además, este tabaco indígena es utilizado por Pancha Parra para curar el brazo de Altagracia Maravillas. En ese sentido, creemos que el tabaco en *Malambo* también simboliza esa transición y articulación de las culturas africanas en el contexto indígena. No olvidemos que el tabaco ha sido utilizado con fines mágicos, medicinales y rituales por las distintas culturas africanas e indígenas desde hace miles de años.

Siguiendo con el viaje de Pancha por el litoral, destacamos el sincretismo afroandino en torno a la diosa Yemayá. Aquí las mujeres bebían “mates de chicha” (CHARÚN, 2001, p. 196), y los pescadores/músicos también “se reían con el mate de la espesa chicha de maní que pasaba de mano en mano” (CHARÚN, 2001, p. 197). Pancha lo prueba y se da cuenta de que “se pone dulce y sabrosa al igual que las hojas que coca que mascaban” (CHARÚN, 2001, p. 197). Mientras están en un círculo, bebiendo chicha y chacchando coca, Ángela le coloca en el cuello de Pancha un collarín de caracoles para que baile con el Diablo Mayor. Es en este momento cuando Pancha, junto con las mujeres indígenas, comienza a cantarle a la diosa Yemayá, la dueña de los mares, en lengua

yoruba³⁹, mientras “el ritmo la inundaba como una ola” (CHARÚN, 2001, p. 197-198). En este encuentro con el *otro*, los pescadores y las “mujeres de arena”, nativas de este lugar, al principio observaron con asombro las sayas y el pañolón colorado que llevaba Pancha sobre la cabeza. Asimismo, en este lugar Pancha había caminado tanto “conociendo gente que nunca imaginó que existieran” (CHARÚN, 2001, p. 191). Al parecer, esta alteridad que diferencia a unos y otros deja de ser una barrera para convertirse una manera de complementar e integrar dos culturas. Yemayá es reverenciada a orillas del mar por mujeres indígenas y Pancha Parra, en una escena ritual que incorpora elementos simbólicos como los caracoles⁴⁰, la chicha de jora, las hojas de coca, el baile, hasta la propia lengua yoruba. Todos estos códigos culturales forman una unidad afroandina que no diluye las diferencias, sino que las hace explícitas para valorar el aporte de cada uno.

2.8 Taytas mandingas: lo afroandino a través del lenguaje

La lengua en *Malambo* no presenta la tensión del bilingüismo como sí se puede rastrear en la literatura indigenista, por ejemplo. Si bien interactúan personajes africanos, indígenas y europeos, podríamos decir que la autora opta por desproblematizar el uso de la lengua sobre la base del español. Sin embargo, sobre esta base, que no llega a ser homogénea, se suscitan ciertas interacciones e intercambios lingüísticos que involucran al quechua y otras lenguas de matriz africana. Estas dinámicas nos permiten explorar el discurso afroandino en *Malambo* a partir del uso de la lengua de los personajes, sobre todo si consideramos que la adquisición de una determinada lengua implica también la adquisición de todo un sistema simbólico que determina la cosmovisión y configuración identitaria.

Los esclavizados llevados a Malambo conservan aún su bagaje cultural. El narrador señala que los recién traídos “demorarán semanas, con mala suerte meses, hasta encontrar a alguien que entienda su lengua nativa” (CHARÚN, 2001, p. 83). Chema Arosemena, en su visita a los galpones de Malambo, escribe en su cuaderno apuntes “del habla en diferentes lenguas” de los prisioneros africanos (CHARÚN, 2001, p. 97). Pero los libertos que viven en Malambo también utilizan expresiones en sus lenguas nativas. Cuando esclavista Manuel De la Piedra sale de Malambo en su

³⁹ “*Achere rere iya milateo / Yemanyá asaybikolokum ibutagana / dedegua otolokum okobayireo / ibula omi. Kofidenu Iya mia. Ago*” (CHARÚN, 2001, p. 198).

⁴⁰ Rosario M. de Swanson destaca la presencia de los caracoles —elemento importante en la mitología yoruba— que Ángela ensartaba “mirando al mar”, lo que la lleva a considerarla como un avatar de Yemayá que aparece para guiar a Pancha en su travesía por el mar (SWANSON, 2009, p. 319).

carruaje conducido por el calesero Nazario Briche, escucha que una mujer negra intercambia unas palabras “en alguna lengua de Guinea” con Nazario. La frase que se dicen mutuamente fue “caimoco cuana mala”. De la Piedra, que no es la primera vez que la escucha, cree entender que ambos se están despidiendo⁴¹ y señala que “son muchas las lenguas enredadas las que hablan. No tiene sentido aprenderlas” (CHARÚN, 2001, p. 86). En ese sentido, el barrio de Malambo también funciona como una comunidad lingüística heterogénea debido a la conservación de las lenguas originarias de los afrodescendientes de diversas procedencias.

Sin embargo, esta multiplicidad de lenguas, sus cruces o apropiaciones en Malambo nos muestra un panorama aún más diverso cuando entran en contacto con lenguas de otros sistemas culturales. La voz narrativa indica que en el mercado del Baratillo “los campesinos de las haciendas aledañas venden verduras en un castellano matizado con quechua y lenguas africanas” (CHARÚN, 2001, p. 188). Es decir, el habla de estos campesinos probablemente indígenas que venden en Malambo es el resultado de un proceso transcultural. El mismo Tomasón, incorpora algunos quechuismos en su habla cotidiana. Cuando ve a Francisco Parra con su hija Pancha recién llegados a Malambo, recuerda que las mujeres sí “escapan con sus criaturas, pero guaguas⁴², no grandecitas” (CHARÚN, 2001, p. 31). En otra oportunidad, reconoce que chaccha coca: “de fumar y chacchar nunca me falta”, le dice a Yáwar Inka (CHARÚN, 2001, p. 68).

En la mayoría de los casos, la incorporación explícita de las lenguas africanas en *Malambo* cumple una función sagrada y ritual bajo la cosmovisión yoruba. Tomasón le canta a Obatalá: “*Iguere yéye, iguere yéye / Otú gua mí, Obatalá / Otú gua mí, Olú gua mí / Obá orisham Iba i Babá / Odda cho ma me wó / Omé okaguó adaché / Olomí osá, Olofi obá arayé*” (CHARÚN, 2001, p. 218). En el pasaje cosmogónico del diluvio en Malambo, los taytas negros acompañan con cantos religiosos el ingreso portentoso de Changó, quien desciende del cielo entre rayos y truenos: “*Barikoso, barikoso, / Alardemi, eaaa / alardo cabo / alardemi eaaa / Obakoso kisi eko akama sia okuni / buburu buburuku ki lo aguo oba / chokoto kaguo kabo sile. Ago*”⁴³ (CHARÚN, 2001,

⁴¹ Sobre esta expresión, según las indagaciones de Fernando Romero, podría deducirse que proviene del idioma kikongo. A mediados del siglo XIX era común oír esta frase en Lima, “dicha por los pocos bozales que aún quedaban, al concluir una conversación entre ellos [...] pareciera que la frase era una despedida en la que se expresaba el deseo de continuar la conversación en otra oportunidad” (ROMERO, 1988, p. 61).

⁴² La autora incluye esta palabra quechua en el glosario que aparece al final de la novela y la define como “voz quechua, criatura, niño de teta” (CHARÚN, 2001, p. 228). Por su parte, el DRAE incorpora la palabra “guagua” que deriva del quechua *wáwa* con el significado de “niño de pecho”.

⁴³ Se trata de un rezo yoruba que, en la religión afrocubana, es dedicada a Changó (Santa Bárbara).

p. 144). De igual manera, Tomasón canta las ofrendas y rezos que los pescadores le ofrecen a Ochún para que se compadezca de ellos y no se los lleve en las corrientes del río Rímac: *Ochún yeyeo apetebi nombale / Ochún yeyeo apetebi nombale / Ochún, moriyeyeo obiniri aro abebe / oun ni, kolala ke, Iya ni koyuo / son yeye kari guanarí guanarí / ogale guase ana, ago / Ochún yeyeo apetebi nombale / Ochún yeyeo apetebi nombale* (CHARÚN, 2001, p. 110).

Sin embargo, el uso ritual de las lenguas de matriz africana llega a ser más significativo cuando es dicha o cantada por personajes indígenas. Como se comentó, en la villa de La Magdalena un grupo de mujeres indígenas (“las mujeres de arena”) canta, junto con Pancha, una alabanza en honor a Yemayá: “*Achere rere iya milateo / Yemanyá asaybikolokum ibutagana / dedegua otolokum okobayireo / ibula omi. Kofiedenu Iya mia. Ago*” (CHARÚN, 2001, p. 198). De igual manera, el indio Paco, instruido por Pancha, repite el ritual yoruba para poder volar: “*Oyá va volá, / Oyá va a volá, Toca palo y va volá*” (CHARÚN, 2001, p. 180). El mismo río Rímac o río hablador, cuya simbología indígena ya comentamos, repetía en lengua yoruba “las ofrendas que Obatalá reclamaba” (CHARÚN, 2001, p. 218). Aquí queda más claro cómo la incorporación de otra lengua comprende también la apropiación de otro sistema simbólico.

Por otro lado, el narrador informa que los pescadores indígenas de la villa de La Magdalena “arrancaban terrones a la jallpakwa manan wañuq: la tierra que nunca muere. Así llaman en su lengua” (CHARÚN, 2001, p. 178). Esta lengua nativa de los que habitan dicha villa es el quechua, y la única manera de que Pancha Parra pueda entablar comunicación con ellos es a través del castellano. El narrador nos dice que los indígenas estaban “aparentemente acostumbrados al castellano porque respondían de forma entendible. Aunque a Pancha le tomara tiempo en comprender lo que hablaban” (CHARÚN, 2001, p. 178). Aquí es importante la doble perspectiva que propone Charún-Illescas entre el narrador y el personaje. Para el narrador, el castellano de los indígenas sí es comprensible pese a que su lengua materna es el quechua. Sin embargo, Pancha sí tiene dificultades para comprenderlos. Aunque la comunicación esté mediada por el castellano, se evidencian las tensiones de dos sistemas culturales, el indígena y el africano, en el intento de codificar y decodificar el mensaje.

El quechua también se encuentra en el nombre de algunos personajes y divinidades indígenas. Yáwar Inka son palabras de origen quechua que significan (*yawar*) “sangre” y (*inka*) “soberano del Tahuantinsuyo”; las “wakas”, culto prehispánico que se resiste a desaparecer, es una

palabra quechua que designa los enterramientos o lugares sagrados de los indígenas. La *Pachamama* también se hace presente en la novela. Ella exige que se le devuelva el oro que los conquistadores han extraído de sus entrañas. Recordemos que el nombre deriva del quechua y del aimara *pacha* (tierra, mundo, universo) y *mama* (madre): la madre tierra. Asimismo, en el mito de la creación del mundo desde la cosmovisión yoruba, cuando Yemayá apaga el fuego del mundo, había muchas piedras para hacer pachamanca. Esta palabra deriva de *pacha* (tierra, mundo, universo) y *manka* (olla); es decir, “olla de tierra”. En una de sus visitas a Malambo, Yáwar Inka le advierte a Tomasón que tenga cuidado con la Carcancha, palabra que deriva del quechua *jarjacha* y se refiere a los seres míticos que habitan los pueblos altoandinos, mitad hombre mitad llama, por haber cometido incesto.

Es importante señalar que la autora incluye un glosario de 44 palabras al final del libro. De todas ellas, solo ocho son consignadas como “voces quechuas”: calato, carcancha, guagua, huaico, pachamama, pachamanca, quincha y totora. Sin embargo, podríamos identificar un número más amplio de quechuisms, los cuales están más vinculados al paisaje simbólico de los Andes que rodea a los personajes. Entre ellos, destacamos los siguientes: lúcumas [*rukmas*], chirimoyos [*chiri muya*], pacayal [de *páqay*], totoras [*t' uturas*], carachoso [de *caracha*], chancaca [*ch'amqay*], Rímac [*rimaq*], Pachacamilla [de *pacha kama*], llama [*llama*], chivillo [*chiwi*], tarsana [*taqsana*], calato [*q'ala*], calancas [*kallanca*], guarapo [*warapu*], huayco [*wayq'u*], carcancha [*jarjacha*], vicuña [*wik'uña*], inka [*inka*], papas [*papas*], mamacoca [*mama kuka*], guarango [*wuwaranqu*], guagua [*wawa*], molle [*mulli*], jora [*shura*], guanaco [*wanaku*], wakas [*wakas*], chacra [*cakra*], Huancavelica [*Huanca Vilca*], choclo [*choqlllo*], chucarea [*chucru*], puma [*poma*], zapallo [*sapallu*], pallar [*pallay*], huairuro, huayruro [*wuayrúru*], quincha [*quincha*], coca [*kuka*], chacchar [*chacchar*], puquio [*pukyu*], amancayes [*amánkay*], Huayro [*wuayrúru*], huacatay (*wakátay*), cuy [*cuy*] uta [*uta*], llicta [*llíph't'a*], guano [*wánu*], o las palabras de origen aymara como yatiri [*yatiri*] o alpaca [*all-paka*].

El caso de la palabra “tayta” o “taita” es interesante también para repensar el discurso afroandino en *Malambo*. Aunque es una palabra de origen latino (*tata*) que designa al padre, sabemos que se ha incorporado al léxico del poblador del andino, así como de los pueblos afrodescendientes. Fernando Romero entiende que “el empleo de tal término ha estado muy extendido entre nosotros, a causa de los refuerzos que su utilización recibió como consecuencia de su rápida asimilación al quechua, así como debido a su calidad de posible afronegrismo”

(ROMERO, 1988, p. 250). Según el DRAE, se utiliza “para dirigirse o aludir al padre y a las personas que merecen respeto”, pero también la consigna como “tratamiento que suele darse a los negros ancianos”. En esa línea, hay que señalar que Pancha Parra utiliza en varias oportunidades la palabra “tayta” para referirse a su padre Francisco Parra.⁴⁴ También, en clara señal de respeto hacia lo ancianos y ancestros africanos, es empleada por la voz narrativa para hablar de los “taytas Minas” que viven en Malambo (CHARÚN, 2001, p. 11), de lo “taytas” negros que vieron la aparición de Changó en el diluvio (CHARÚN, 2001, p. 144) y de los negros que se elevaron al cielo de los “taytas” para irse con Changó (CHARÚN, 2001, p. 145). Inclusive, es muy significativo que el indio Paco retome esta concepción al referirse a los “taytas Mandingas” que vuelan como aves (CHARÚN, 2001, p. 182).

Algo similar ocurre con la palabra “choza”. Si bien nos llega con la conquista, entendida como cabaña o construcción rústica, se ha incorporado en el imaginario andino hasta el punto de convertirse en un término o concepto de la identidad indígena.⁴⁵ En *Malambo*, el narrador informa que la villa de La Magdalena es “un caserío de chozas de totora” donde viven los indígenas (CHARÚN, 2001, p. 178). Por su parte, el indio Paco sabe que su choza de esteras es el espacio que le pertenece y le dice a Pancha que, así como lo reclaman sus campos sembrados, sus habas, su yuca, su estera rota, así también “me reclama mi choza” (CHARÚN, 2001, p. 182). Y es justamente en una choza donde vive Tomasón, como queda explícito a través de innumerables referencias a lo largo de la novela.⁴⁶

⁴⁴ “En lo que demore mi tayta en volver” (CHARÚN, 2001, p. 32); “No me casaré mientras no sepa si es verdad que mi tayta está muerto” (CHARÚN, 2001, p. 66); “A mi tayta lo mataron” (CHARÚN, 2001, p. 206).

⁴⁵ Un ejemplo claro es la propuesta de Gonzalo Espino Relucé, crítico e investigador de las literaturas y tradición oral andinas, quien postula la categoría de la “choza” para contraoponerla a la del “solar”. De esta manera metafórica, la choza reivindica esas otras literaturas indígenas al margen del canon literario peruano (solar). Conlleva una ética y visión del mundo andino que, aún en la periferia, enriquece la pluralidad de la cultura y literatura peruanas. “Con la metáfora del *solar* y la *choza* —señala Espino— quiero expresar de manera singular las fisuras y fracturas que hemos vivido en la sociedad y su cultura. Es decir, la continua tensión entre un país formal y un país real” (ESPINO, 2010, p. 14).

⁴⁶ Narrador: “[Tomasón] pasó su mirada cansada por la choza” (p. 13); “al salir Pancha y Venancio de la choza” (p. 65); “[Tomasón] no pone un pie fuera de su choza” (p. 143); “Igual que en la choza, en el Cristo reverberaba un resplandor de luz” (p. 153); “[Tomasón] pensó que se había metido [el moscardón] en la choza por alguna rendija” (p. 171); “[Jaci] está otra vez por salir de la choza” (p. 172); “[Pancha] Quiso echarse a correr. Cuanto antes regresar a cobijarse con los seguros muros de la choza y respirar el polvillo encantado” (p. 179); La choza se desbordaba con tanta gente (p. 216); “Poco a poco el humo ondulante fue invadiendo la choza” (p. 217) “[Tomasón] Avanzó a pasito lento... hasta alcanzar el centro de la choza” (p. 218); “el claroscuro de la choza” (p. 218). Venancio: “a esta choza le falta un cuarto” (p. 17); “También necesito guardar [dinero], porque quiero construirme una choza” (p. 116). Tomasón: “Y por qué no agarras cuatro palos y te haces una choza para ti” (p. 17). Melgarejo: “los muros pintados de la choza de Tomasón no son muy cristianos que se digan” (p. 177).

Finalmente, en su glosario, la autora también señala palabras de raigambre afro. Por ejemplo, figuran como “afroperuanismos” las palabras “cumpa”, “cunda”, “quimba”; como voz afro, la palabra “aché”; como palabras de origen africano, “batán”, “cachimba”, entre otras. Sin embargo, podríamos destacar un repertorio más amplio en palabras como recutecu, prieto, cunda, macuco, malamaña, familia, ayé ayé, caramba, sala malecú, ñeque, ñiquiñaque, acuricanduca, cova, caracumbé, eolecuá, aché, carimba, makuta, caramanduca, cachimba, quimbean, misia, chambones, entre otras.

2.9 Las huellas andinas en los mitos yorubas

La escritora Charún-Illescas incorpora, a través de Tomasón, historias cosmogónicas del panteón yoruba. Las narraciones de este personaje, aunque a veces se pueden confundir con las del narrador, rompen con el nivel narrativo base para introducir contenido metadieгético o de segundo orden. En otras palabras, Tomasón se convierte en el personaje que relata otras historias (enmarcadas) dentro de la historia (marco) de la novela. La narración es motivada por la curiosidad de Pancha Parra por conocer a las deidades yorubas que pinta Tomasón en su choza. De este modo, el pintor cumple un rol pedagógico y de preservación de la tradición oral y mítica africana. Para Galzio “...el viejo esclavo busca a los dioses de su lejana tierra, los llama y les invita a quedarse en su casa como viejos amigos. Busca los cuentos de su infancia, escucha las voces remotas, relatando pequeñas historias y murmurando cantinelas, y del fondo de la memoria se va sacando a la luz a sí mismo” (GALZIO, 2008, p. 304). Martha Ojeda observa que los mitos y fábulas “privilegian la oralidad en el tejido textual”, y a través de estos relatos “se nos da a conocer la cosmovisión de los malambinos” (OJEDA, 2004, p. 17).

Queremos enfatizar en la naturaleza transcultural de estas narraciones. Al no ser discursos fijados a través de la escritura, sus elementos pueden ser susceptibles de modificaciones de acuerdo con el lugar de enunciación. Tomasón, cuya subjetividad es en gran medida afroandina, en su intento de regresar a las raíces africanas a través de las historias primordiales y sagradas⁴⁷, incorpora en su discurso códigos culturales del universo sagrado andino. Veamos cada uno de ellos.

⁴⁷ Para Mircea Eliade, “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento como, por ejemplo, una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser* [...] En suma, los mitos

Tomasón le va a narrar a Pancha una historia que alude al mito de la creación del mundo desde la cosmovisión yoruba.

[...] El mundo todavía era pura candela y ni el gran Creador se animaba a poner un pie por acá. Pero le dio pena tanta desolación y así es como se llenó los cachetes de aire, y sopla que te sopla, apagó el mundo [...] Había mucha piedra caliente. Menudita y también de las grandes que son buenas para hacer pachamanca [...] Menos mal que se fue levantando, se aclaró y del firmamento empezó a caer una aguaviva que era la mismita Yemayá. (CHARÚN, 2001, p. 117)

Nos interesa resaltar el vínculo entre lo ígneo y lo pétreo como aspecto relevante en esta historia. La investigadora cubana Lydia Cabrera (1980), cuando se refiere a este mito yoruba, hace innumerables alusiones a estos dos elementos⁴⁸, pero va a agregar otro: los huecos en la tierra: “en las partes del roquerío donde el fuego había sido más violento, quedaron, al apagarse éste, unos huecos enormes y muy hondos” (CABRERA, 1980, p. 21). Este mito, narrado por Tomasón desde un lugar de enunciación diferente, retoma la figura de las piedras, el fuego y los huecos, pero asociados a prácticas tradicionales andinas. El punto de referencia del discurso de Tomasón hace que asocie la calentura de las piedras a partir de su funcionalidad para el poblador andino: “son buenas para hacer pachamanca”⁴⁹. Recordemos que la cocción de este plato tradicional de los Andes se produce justamente con piedras calientes puestas al fuego. Incluso, tiene sentido que Tomasón piense en este plato y no en otro, puesto que la pachamanca se prepara en los huecos bajo tierra, elemento importante de este mito como lo evidencia la cubana Lydia Cabrera. Está claro que no nos estamos refiriendo solo a una comida tradicional, nos estamos refiriendo realmente a un discurso, a códigos culturales, a símbolos cargados de significados en la cosmovisión andina, los cuales son insertados en el mito de la creación de los yorubas por un sujeto narrador que reúne los dos sistemas culturales.

Tomasón también le va a contar a Pancha tal vez uno de los mitos de origen más difundidos sobre la cultura yoruba: el de la creación de los seres humanos. La historia de Tomasón guarda

describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo ‘sobre-natural’) en el Mundo” (ELIADE, 2000, p. 16-17).

⁴⁸ “Cuando Olodumare, Dios Todopoderoso, andaba por este planeta, sólo había en él fuego (e imitaba el fragor de un incendio), *fuego y rocas* ardiendo” (CABRERA, 1980, p. 21); “en las partes del *roquerío* donde el *fuego* había sido más violento, quedaron, al apagarse éste, unos huecos enormes y muy hondos” (CABRERA, 1980, p. 21); “el *fuego* del planeta, la gran llamarada que ardía en sus entrañas de *roca*, era Agayú-Oricha” (CABRERA, 1980, p. 22); “de las *rocas* altísimas que no destruyó el *fuego* porque eran de contextura indestructible, nació Oké, el dios de las montañas y colinas” (CABRERA, 1980, p. 22). [Las cursivas son nuestras]

⁴⁹ En quechua, pachamanca significa “olla de tierra” (*pacha*: tierra/*manca*: olla) y, en aimara, “comida de la tierra” (*pacha*: tierra/*manka*: comida).

relación con las versiones más tradicionales, pero es evidente que el viejo pintor yuxtapone elementos que, en una lógica más esencialista, no encajarían. Es muy difundida la versión de que Obatalá se embriaga con vino de palma y, debido a su embriaguez, crea deformes a los seres humanos.⁵⁰ En el discurso afroandino de Tomasón, Obatalá se embriaga con la tradicional chicha de jora, bebida con una fuerte carga simbólica en la vida cotidiana y en las manifestaciones religiosas y políticas de las culturas indígenas prehispánicas.

También los dioses tienen sus debilidades y sueltan de vez en cuando sus canitas al aire. De allí que en cierta oportunidad Obbatalá bebió abundante chicha, y como la jora del maíz es traicionera cuando se la fermenta con pata de toro y te agarra dulce sin que te des cuenta, entonces fue que Obbatalá se emborrachó. Y como todo borracho terquea y no quiere escuchar, a Obbatalá se le dio por seguir haciendo gente. Y en eso que sopla, fuaaa, fuaaa!, el crio le salió cojo. Al otro que le sopla le salió faltando un brazo o tenía los ojos trasapelados en la cara. A otro se le olvidó de pegarle una ceja, o las narices. Hizo orejas de tamaños diferentes a los lados de una misma creación. ¡Qué te cuento! Aún así se dio licencia para reconocer su desatino, y desde ahí no tolera que se le falte a los tullidos ni a nadie que contraiga achaques de nacimiento. Hasta hoy se puede ver. (CHARÚN, 2001, p. 34)

Tengamos en cuenta que esta bebida ancestral andina fue fundamental en los rituales fúnebres, en los sacrificios, en las ceremonias propiciatorias agrícolas y ganaderas que, acompañada del *quero*, se ofrendaba a la pachamama (la madre tierra) y a los *apus* (las montañas). Montibeller afirma que incluso actualmente, cuando se habla de la chicha de jora, se acostumbra agregar el predicado “la bebida sagrada de los incas”. Asimismo, señala que “un sistema cultural complejo en torno a la chicha sustentaba una serie de prácticas de vida en el campo, en los cultos, en las artes del manejo y el dominio imperial, en la relación con el más allá, dentro de la cosmovisión y la existencia rutinaria de los antiguos peruanos” (MONTIBELLER, 2008, p. 76).⁵¹

Es bastante interesante que una bebida considerada sagrada en el mundo andino sea bebida por una divinidad yoruba; que un elemento simbólico en el imaginario andino forme parte de una historia sagrada para los yorubas. El discurso de Tomasón puede hacer conciliar estas dos

⁵⁰ La escritora peruana Cecilia Granadino recoge este mito sobre “La creación del mundo” en su libro *101 cuentos de nuestros abuelos africanos*. Ver GRANADINO, 2010, p. 27-28.

⁵¹ En el siglo XVII, el español Pablo José de Arraiga escribió que “La principal ofrenda y la mayor parte de los sacrificios, es la chicha, por ella y con ella comienzan todas las fiestas de las huacas, en ella media y en ella acaban sus fiestas y ella es el todo” (MONTIBELLER, 2008, p. 76). Asimismo, León y Zapata sostienen que “los españoles no comprendieron nunca el ritual de la chicha y lo atribuyeron a una supuesta esencia beoda y decadente de la sociedad andina (LEÓN & ZAPATA, 2008, p. 12). Más adelante agregan que “las bebidas alcohólicas cargadas de prestigio pasaron a ser los vinos y aguardientes, mientras que la chicha fue arrojada al desván y considerada bebida de indios, representativa de la cultura de los dominados y vencidos” (LEÓN & ZAPATA, 2008, p 14).

tradiciones. Además, podríamos interpretar este mito como una metáfora que explica cómo las raíces africanas en el Perú “beben” de las tradiciones andinas.

Por otro lado, Tomasón había pintado en la pared de su choza “un espacio de luz entrecruzado de sombras verticales” (CHARÚN, 2001, p. 32). La curiosa Pancha Parra lo interroga: “¿Y esto qué es? [...] No tiene ni cara ni pies ni manos ¿qué es?” (CHARÚN, 2001, p. 32). Tomasón le narra la historia sobre el encierro que sufrió Obatalá durante siete años en una prisión, acusado injustamente de robar un caballo.

Las sombras no son rayas ni sombras. Son rejas de prisión. Ese color de blanca luz caliente y dorada como sol en la mañanita es nuestro Dios Creador, Obatalá, que lo tienen injustamente preso, acusado de robar un caballo. Sí, señor. ¡Como si en estas tierras usurpadas con sangre, quedara todavía algún caballo suelto! Siete años enteros ha estado Obatalá encerrado en medio de la porquería sufriendo más que nadie hambres y penas y miserias, y sabrás que por ello en estos siete años el mundo ha caminado a la deriva. Ya no había más agua que caer del firmamento. Enviudados de su sombra, los molles no prosperaban. Las tsacuaras hasta ahora se mecen decapitadas a escondidas. ¿Las cosechas? ¡Desastre! Antes que sofocarse en esta vida, los críos preferían morir dentro de la barriga de nuestras mujeres. Y sin niños, ni muchachones jugando, todo el mundo sabe que la existencia se pone patas arriba. Obatalá sufría de mirarnos, y nada podía sino aguantarse como ese resplandor que vez tú por aquí, hasta comprobar su inocencia. Y así fue. Cuando salió libre, el mundo ha vuelto a ser casi como era antes, porque Obatalá no sabe guardar rencor. Él no desespera. No se le termina la fe. (CHARÚN, 2001, p. 33)

Tomasón retoma un conocido mito yoruba en el que el Obatalá decide visitar a su viejo amigo Changó en el reino de Oyó, donde terminaría encerrado en una prisión durante siete años.⁵² En esta versión de Tomasón, tendríamos que resaltar la presencia del paisaje simbólico del mundo andino. Un primer indicio para pensar esto se evidencia en la breve digresión o interferencia que el narrador utiliza para expresar su punto de vista sobre “estas tierras usurpadas con sangre”, en clara alusión al territorio indígena prehispánico usurpado violentamente por los conquistadores

⁵²Las versiones más conocidas de este mito narran que Obatalá emprendió el viaje al reino de Oyó para visitar a Changó, pese a que su Babalawo (adivino) no se lo aconsejaba por las consecuencias desastrosas que le esperaban. Su espíritu obstinado lo impulsó a emprender el viaje no sin antes ser advertido de que deberá aceptar sin quejarse de todo lo que le sucediera. Después de sufrir las arremetidas de Esú, quien le ensució el vestido tres veces, llegó al reino de Oyó. Aquí observó que el caballo de Changó corría perdido. Al momento de capturarlo y amansarlo para entregárselo, llegaron los empleados del palacio y lo confundieron con un ladrón. Lo arrastraron a la prisión y, durante los siete años de encierro, no llovió más, las cosechas y el ganado yacían diezmados, las mujeres se volvieron estériles, hubo muchas enfermedades y el reino de Changó fue devastado. Al consultar a un Babalawo, Changó descubre que la causa de todo el desastre es la injusticia que se ha cometido con un supuesto ladrón desde hace siete años. Llevaron a Obatalá delante de él, que lo reconoció y liberó al instante, y le pidió perdón por la injusticia cometida. Una versión interesante de este mito se puede encontrar en VERGER, 1997, p. 69-72.

españoles. Es decir, la historia de este mito yoruba está ambientada en un escenario tal vez ajeno a las versiones “originales”, pero en el discurso de Tomasón, el mundo andino como lugar de enunciación no hace que se pierda la verosimilitud. Una vez ubicados espacialmente los sucesos, identificamos también otros elementos interesantes para pensar en el carácter afroandino de este mito. El encierro de Obatalá tiene efectos en la vegetación: “los molles no prosperaban. Las tsacuaras hasta ahora se mecen decapitadas a escondidas. ¿Las cosechas? ¡Desastre!” (CHARÚN, 2001, p. 33).

El molle es un árbol oriundo de los valles interandinos, especialmente en las zonas áridas y semiáridas de los Andes. En varias culturas prehispánicas era considerado un árbol sagrado. Junto a él se hacían sacrificios, con su resina se embalsamaba el cuerpo de los incas, tenía un sinnúmero de usos alimenticios, medicinales y rituales en el Tahuantinsuyo. Algunos cronistas han destacado su importancia en las culturas andinas.⁵³ Asimismo, se menciona a las sacuaras, también conocida como “hierba de la pampa de los Andes”. No está de más recordar que, en un pasaje de *Diamantes y pedernales* de José María Arguedas, aparecen juntos el molle y las sacuaras como parte del paisaje andino que, junto con el río, inspiran la música de los runas.⁵⁴ En consecuencia, teniendo en cuenta el marco de referencia espacial que maneja Tomasón, una simple deducción metonímica subyacente en su relato nos indicaría que ese desastre de “las cosechas” al que se alude en el mito hace referencia también a una vasta vegetación vinculada también al espacio simbólico de las culturas andinas.

Esta importancia de la naturaleza simbólica encuentra continuidad en el mito de la creación del mundo mencionado líneas arriba. En este caso, el agua es un elemento abundante, pues “del firmamento empezó a caer una aguaviva que era la mismita Yemayá” (CHARÚN, 2001, p. 117) para terminar con el caos y el fuego que azotaba el mundo. Según la narración de Tomasón, del vientre de Yemayá nacieron los dioses, la flora y la fauna. Queremos resaltar que Tomasón hace

⁵³En el siglo XVI, Pedro Cieza de León identificó que en todo el territorio del Perú “los indios tienen en mucho estos árboles”. Cuenta que vio edificar a los indios de Jauja (los Huancas) “un templo a quien llamaban Guaribilca. [...] y junto a él estaban tres o cuatro árboles llamados molles como grandes nogales. A estos tenían por sagrados, y junto a ellos estaba un asiento hecho para los señores que venían a sacrificar” (CIEZA DE LEÓN, 2005, p. 226-227). Garcilaso de la Vega reconoce que “es cosa de gran admiración el efecto que hace en las heridas frescas, que parece obra sobrenatural (GARCILASO, 1991, p. 126). Más información se puede encontrar en ANSIÓN, 1986, p. 41, 42, 64.

⁵⁴“Cada maestro arpista tiene su pak`cha secreta (salto de agua secreta). Se echa, de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas. Directamente al corazón, el río les dicta música nueva” (ARGUEDAS, 1954, p. 24).

hincapié nuevamente en determinada vegetación vinculada al espacio andino y americano. Le cuenta a Pancha que, gracias a la lluvia de Yemayá, “crecieron las matas de yuca, las del choclo, el huacatay, que no es mata sino yerba y se come con papa. La del maní, que también se come con papa” (CHARÚN, 2001, p. 118). Cada uno de estos elementos se mueve dentro de un mismo campo semántico determinante en la constitución de las civilizaciones andinas. Resulta interesante el hecho de que estas plantas sean hijas de una divinidad africana. Según refiere Tomasón, “Yemayá no cesó de tener criaturas” en su barriga; es decir, ella las engendró. En ese sentido, podríamos decir que este mito evidencia también una maternidad de matriz africana, esa cuna de la humanidad, aun en contextos culturales diferentes.

En otro de sus relatos, Tomasón hace referencia al conocido mito que narra la atracción y valentía de Ochún para hacer que —gracias a sus atributos femeninos— Ogún deje la agricultura y vuelva a sus actividades de herrero. Tomasón nuevamente hace uso de su imaginación para entregarle a Pancha una versión muy peculiar en la que, como era de esperarse, aparecen esos elementos cultural y simbólicamente amerindios. Aquí, mientras Ogún observaba cómo unos cazadores le ofrendaban un gallo colorado, ve pasar a Ochún “recogiendo esas florecillas amarillas que se llaman amancayes, y allí mismito se prendó de ella” (CHARÚN, 2001, p. 109).

Nuevamente aparece la flora vinculada al espacio costeño-andino. Es interesante observar que Tomasón no elige los elementos al azar. Dentro de las muchas posibilidades, decide asociar a Ochún con una planta originaria del Perú: la flor de Amancaes. Es evidente que el criterio de dicha elección reposa en un signo común: el color amarillo que identifica a cada uno.⁵⁵ Recordemos que esta divinidad africana es siempre representada con un vestido amarillo, color que la identifica y la diferencia de los demás orichas del panteón yoruba. La flor de Amancaes destaca también por la llamativa belleza de su color amarillo. Es interesante cómo Tomasón emplea el valor sígnico del color para vincular, una vez más, las tradiciones africanas y las que son originarias del Perú. Por otro lado, en este mismo mito, Tomasón le cuenta a Pancha que, cuando Ochún se enamora de los pescadores, “no hay forma de zafarle el cuerpo. Los ayuda. Les teje balayes de totora y se los llena de pescado rico” (CHARÚN, 2001, p. 110). Es decir, la divinidad africana es asociada a la práctica del tejido de cestos de totoras (del quechua *t'utura*) tan difundida entre los pobladores indígenas de

⁵⁵ La flor de Amancaes se ha convertido en un símbolo limeño. Destacó en la tradicional Fiesta de Amancaes que se celebraba desde tiempos coloniales en el Rímac. Actualmente se encuentra en peligro de extinción.

América del Sur; en el caso peruano, una actividad común en los alrededores del lago Titicaca en Puno.

Por lo visto, el espacio geográfico ligado a los Andes y el paisaje americano en general ratifican su valor simbólico al ser insertados en las narraciones míticas yorubas de Tomasón. Dentro de esta lógica transcultural de las narraciones, es totalmente verosímil que Tomasón elija como morada de Ochún, además de los ríos y lagunas, también los famosos “puquios” (CHARÚN, 2001, p. 109). Esta palabra derivada del quechua *pukyu* que significa “manantial”, se refiere a los canales de ingeniería hidráulica andina fundamentales en el desarrollo de las civilizaciones preincaicas como la cultura Nasca, por citar un ejemplo. De la misma manera, le cuenta a Pancha que Ogún solo intentó tomar por la fuerza a Ochún cuando los cazadores se fueron —entre tantas opciones— al “cerro” (CHARÚN, 2001, p. 109), símbolo sagrado en la cosmovisión andina identificado con los *Apus*. No menos irrelevante es que Tomasón afirme que Ochún trató de escapar, tal vez asustada, porque Ogún estaba “calato”, palabra de origen quechua (*q’ala*) que significa desnudo. Además, cuando Tomasón le describe a Pancha su dibujo de Obatalá como una “blanca luz caliente y dorada como sol en la mañanita” (CHARÚN, 2001, p. 33), no sería descabellado que este símil entre Obatalá y el sol (*Inti*) haga alusión a un paralelismo entre la deidad yoruba creadora del mundo y de los seres humanos con el dios supremo de los incas.

Por otro lado, en un relato con ciertas resonancias apocalípticas, la voz narrativa cuenta que hace muchos años, cuando Tomasón era niño, presenció por primera vez una lluvia torrencial en Lima. Los estragos que provocó el aguacero en la ciudad estuvieron acompañados de algunos acontecimientos míticos: “De pronto, se oyeron los rugidos de los cerros que rodean la ciudad. A causa de la lluvia y la crecida del río, empezaron a caminar solos” (CHARÚN, 2001, p. 144). Creemos que aquí se está retomando un motivo muy recurrente en la cosmovisión indígena, en los cuales está presente el sonido estruendoso que emiten los cerros. Además, por tratarse de un “rugido”, es más cercana la relación con los mitos que se narran sobre los “bramidos” de toros y otros seres míticos del imaginario andino que emanan de las entrañas de los cerros.⁵⁶ Debido a las fuertes lluvias, los cerros “se deslizaron desde sus cumbres, en aluvi3n, en huaico, arrasando a su paso sembradí3s, cosechas almacenadas [...] Sin embargo, quedaron intactos un tambor y dos

⁵⁶ Más adelante, en nuestro análisis de *Cr3nica de músicos y diablos* de Gregorio Mart3nez, también se retoma este motivo donde “el propio cerro bramaba por dentro” (MART3NEZ, 1991, p. 30).

zampoñas” (CHARÚN, 2001, p. 144). Llama la atención que el narrador incluya estos dos instrumentos musicales. El tambor y las zampoñas no son elementos decorativos. Ambos representan la articulación afroandina en convivencia y lucha con el espacio y la naturaleza americana. Incluso, es importante señalar que, además de cinco palas, varios azadones y un chivato flaco, también quedaron intactos “una gran cantidad de cuyes, que nunca nadie reclamó” (CHARÚN, 2001, p. 144). Aquí, solo señalaremos que el cuy (del quechua *quwi*) es un animal de origen andino.

Finalmente, Tomasón narra un mito en el que Babalú Ayé es el protagonista. El oricha de la lepra, la viruela y, en general, las enfermedades de la piel, es descrito como un “lucumí pendenciero que no le podía ser fiel a ninguna mujer hasta que el Dios Supremo, cansado de amonestarlo, lo castigó llenándolo todito de esas llagas que comen el cuerpo como la uta y lloran esa agüita hedionda que no deja secar costra y si le cae a otro, le pega el mal” (CHARÚN, 2001, p. 171). Aquí, nos interesa resaltar el símil que hace el narrador entre la enfermedad de la piel que padece Babalú Ayé con la “uta”. Esta es una palabra de origen quechua. Siguiendo el DRAE, es una “enfermedad de úlceras faciales muy común en las quebradas hondas del Perú”. Es decir, por medio de este rasgo característico del oricha (sus enfermedades de la piel), Tomasón nos traslada indirectamente al paisaje andino.

Estas historias narradas por Tomasón se constituyen en discursos transculturales de carácter afroandino. Concentran dos códigos culturales que priorizan el diálogo entre el espacio simbólico del mundo andino con las intrigas de las divinidades arraigadas en el imaginario religioso y popular yoruba. Sin duda, el lugar de enunciación de Tomasón se ubica en ese tránsito de dos culturas, y es justamente su experiencia africana en el mundo andino la que enriquece y hace más dinámicas las historias.

CAPÍTULO III

LA POÉTICA AFROANDINA EN *CRÓNICA DE MÚSICOS Y DIABLOS*

La trama de la novela gira en torno a las peripecias de la numerosa familia Guzmán Avilés, quienes repentinamente adquirieron fama como músicos afrodescendientes cuando “toda la vida habían sido sólo unos pobres lamperos de chacra” (MARTÍNEZ, 1991, p. 231) en el caserío de Cahuachi, en Nasca. Bartola Avilés Chacaltana y Gumersindo Guzmán habían procreado veinticinco hijos, cada uno con distintas cualidades en el trabajo del campo. La noticia se difundió rápidamente por los alrededores de Cahuachi y llegó hasta lugares insospechados de los Andes, pues veinticinco hijos del mismo padre y de la misma madre, además todos varones, era algo inusual y curioso para los pobladores.

Es aquí donde surge el interés por una supuesta ley del gobierno a favor de las familias que tuvieran más de doce hijos varones, “ley tan dadivosa que les otorgaba el derecho a recibir de por vida la mantención del estado” (MARTÍNEZ, 1991, p. 46). Aunque escépticos, los veintisiete campesinos recorren cien leguas a lomo de burro por la orilla del mar hasta llegar a Lima, al palacio de gobierno, exigiendo la pensión vitalicia. Sin embargo, lo que reciben a cambio son instrumentos musicales. Es así que regresan de la capital convertidos en los famosos músicos de Cahuachi. Este cambio repentino, de trabajadores agrícolas a habilidosos instrumentistas, incrementó aún más su fama ganada.

En este contexto, consideramos que la historia de estos personajes, sus desplazamientos e interacciones nos permiten comprender mejor las dimensiones afroandinas que se instauran en el universo narrativo de la novela, generalmente bajo la estrategia discursiva de la risa y la parodia. Bajo esta línea, se podrá evidenciar que las dinámicas interétnicas de herencia africana y andina se rigen por la cooperación y la solidaridad, pero al mismo tiempo no están exentas de humor, incluso de burlas, como parte de las tensiones entre dos sistemas culturales que conviven cotidianamente.⁵⁷

⁵⁷ La crítica literaria ha destacado el empleo del humor como estrategia discursiva sobresaliente en la obra de Gregorio Martínez. Tanto Milagros Carazas (2011) como Fernando Montalvo (2018) señalan que la risa y la parodia en *Crónica de músicos y diablos*, más que reforzar estereotipos de la población afroperuana, en realidad los subvierte de manera jocosa y reivindica a este sector cultural. “Funcionan como un mecanismo de resemantización que permite reformular identidades socioculturales —particularmente la afroperuana— con el objetivo de lograr su reivindicación” (MONTALVO, 2018, p. 38-39).

En adelante, vamos a reflexionar sobre la constitución étnica de los personajes, los distintos y distantes espacios narrativos por donde se trasladan, las interacciones subjetivas y simbólicas entre un *yo* afrodescendiente y un *otro* indígena, así como los imaginarios y cosmovisiones que se desprenden de estas dinámicas transculturales afroandinas, pero sobre todo vamos a entender cómo el universo andino funciona como el lugar de enunciación de la experiencia afroperuana en *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez.

3.1 La ciudad enterrada de los gentiles

Desde el principio de la novela, el narrador nos ubica en los tiempos coloniales, “muchos años atrás, en el oscurecido tiempo de las antiguas leyes” (MARTÍNEZ, 1991, p. 21). Son épocas que transcurrían bajo el dominio de los conquistadores, frailes y conventos, y donde imperaba el sistema esclavista en contra de africanos y la servidumbre indígena. Al pensar en el tiempo y el espacio narrativos de la novela, proponemos que los signos prehispánicos aparentemente avasallados por los modelos occidentales se resisten a desaparecer. Por el contrario, sobreviven como telón de fondo en el desenvolvimiento narrativo de los acontecimientos protagonizados por personajes afrodescendientes e indígenas. En ese sentido, el espacio físico pasa a ser un espacio cultural determinante en la construcción identitaria afroandina.

Nasca (Ica), Lucanas (Ayacucho) y Caravelí (Arequipa) son tres de los escenarios por donde transitan los personajes. La cartografía del espacio rural andino, las descripciones, rutas y el vaivén de encrucijadas espaciales y culturales que une la costa y los Andes nos proporcionan un panorama heterogéneo que acentúa la cooperación y las tensiones de dos sistemas culturales. Sin embargo, el caserío de Cahuachi, en Nasca, tal vez se impone como el espacio principal en la novela. Es un escenario rural poblado por afrodescendientes, pero también por una vasta población de migrantes andinos, quienes subsisten a través de la agricultura. Aquí es donde vive la familia Guzmán Avilés. Es recurrente, además, la referencia a la “la ciudad enterrada” para referirse a Cahuachi.⁵⁸ También, se alude constantemente a la época de los gentiles. Con ello, el narrador subraya, quizá con cierta nostalgia, el estrato prehispánico que subyace en la imposición colonial.

⁵⁸ “[...] la ciudad enterrada de los gentiles” (MARTÍNEZ, 1991, p. 45); “[...] la ciudad enterrada, el Cahuachi antiguo” (MARTÍNEZ, 1991, p. 87); “[...] al borde de la antigua ciudad enterrada de los gentiles” (MARTÍNEZ, 1991, p. 166) “[...] en la época que la ciudad enterrada” (1991, p. 166) “[...] la ciudad enterrada de Cahuachi” (MARTÍNEZ, 1991, p. 233).

Y en la aridez abierta se alzaban los inmensos promontorios de la ciudad enterrada, el Cahuachi antiguo, cuyo esplendor de adobe se había lucido en la época de los gentiles. Los encomenderos primero y los hacendados después, habían desbaratado el orden productivo de esa tierra que siglos atrás alimentó a miles de pobladores. (MARTÍNEZ, 1991, p. 87)

La ausencia de aquello que está oculto (o enterrado) impone su presencia en la constante repetición. El lenguaje actualiza aquello que quedó en el pasado y lo trae al presente narrativo. La imagen de la ciudad enterrada en la novela viene a ser una metáfora de la supervivencia de las estructuras andinas. La voz narrativa habla de ese esplendor prehispánico de Cahuachi que padeció la imposición de estructuras coloniales. De esta manera, Gregorio Martínez estaría revalorando la importancia de este espacio que, siglos atrás, se constituyó en la capital teocrática más importante de la cultura Nasca o, como diría el arqueólogo italiano Giuseppe Orefici, en el “el centro ceremonial en adobe más grande del mundo” (OREFICI, 2012, p. 127).⁵⁹ Es bastante significativo que los Guzmán se dediquen a trabajar dicha tierra, lo que sugiere una conexión con esa base prehispánica latente. Otra forma que vincula a los Guzmán con el estrato andino se evidencia en el oficio de uno de los veinticinco hijos: Pánfilo Guzmán. Él se convirtió en un artífice de la alfarería: “Entonces por primera y única vez renació en Cahuachi la devoción por la alfarería que había sido palabras mayores en el tiempo de los gentiles” (MARTÍNEZ, 1991, p. 86-87). Es decir, su labor se constituye en una forma de “renacimiento” de prácticas culturales nativas predominantes muchos siglos atrás. Esa “devoción” que renace nos remite a la naturaleza sagrada de determinadas costumbres indígenas que, varios siglos después, los descendientes de africanos —en este caso Pánfilo— retoman como como forma de subsistencia o existencia.

Cerca de Cahuachi también destacan determinadas zonas por su ciencia y misterio en la estructura del espacio. En Estaquería, por ejemplo, “los gentiles habían plantado ahí en espiral, meticulosamente, no se sabía con qué finalidad”, cientos de árboles de huarango (MARTÍNEZ, 1991, p. 88). Algunos pensaban que se trataba de un calendario. En Tambo de Perro, el “nombre indicaba posiblemente que ahí había existido una pascana importante por donde pasaba el camino

⁵⁹ Con base en las investigaciones arqueológicas realizadas por Giuseppe Orefici, podríamos decir que Cahuachi tuvo una importancia especial muy anterior a la cultura Nasca. Con el tiempo, pasó de ser un lugar sagrado a convertirse en una capital teocrática, un centro político-religioso que atraía a multitud de peregrinos de lugares lejanos. Además de celebrar rituales y ceremonias, fue un gran centro artesanal, destacaban actividades productivas como la alfarería, la elaboración de textiles, pero también desarrollaron la agricultura gracias a la importante red de acueductos y de las galerías filtrantes. Desde sus inicios, Cahuachi tuvo un destino propiamente ceremonial que perduró hasta el final. Asimismo, para fines de nuestra investigación, nos interesa resaltar que “su posición intermedia entre los Andes y el mar le dio un rol estratégico dentro del espacio cultural de Nasca y en sus relaciones con las comunidades de la sierra” (OREFICI, 2012, p. 135).

real de los gentiles” (MARTÍNEZ, 1991, p. 88). De manera general, el paisaje, la vegetación, la arquitectura y los misterios que provienen desde los tiempos de los gentiles nos remiten a una etapa prehispánica lejana y hasta cierto punto idílica, donde existieron las estructuras andinas sin los perjuicios que ocasionaría más adelante la conquista española. Incluso, también lejos de Cahuachi, en el marco de las insurgencias de los cimarrones del palenque de Huachipa en las afueras de Lima, la ciudad es descrita como un espacio colonial “donde antes los gentiles de la antigüedad habían vivido con entera justicia” (MARTÍNEZ, 1991, p. 71). Esta mirada retrospectiva del narrador, estos saltos al pasado prehispánico desde un presente protagonizado por afrodescendientes e indígenas bajo el sistema colonial, sugiere pensar que “todo tiempo pasado fue mejor”; por lo tanto, Gregorio Martínez emplea una serie de licencias para traer hacia el presente ese pasado prehispánico, estableciendo, quizá sin proponérselo, las bases del discurso afroandino.

Por otro lado, es irónico que este espacio-tiempo anterior-interior en la época colonial atraiga la atención de los estudiosos. Pero es bastante significativo que, después de admirar “las ruinas de la antigüedad”, “los acueductos construidos por los gentiles”, “las líneas y dibujos gigantescos”, “la ciudad enterrada de Cahuachi”, “el calendario eterno de Estaquería”, los estudiosos se sientan atraídos también por la “impresionante banda de músicos” (MARTÍNEZ, 1991, p. 233). En ese sentido, podríamos pensar que la trascendencia de los músicos afrodescendientes los coloca a la par del patrimonio cultural prehispánico.

3.2 Negros e indios en la aldea prehispánica

Habíamos dicho que los actores principales en el espacio narrativo de *Crónica de músicos y diablos* son afrodescendientes y andinos. En las primeras décadas de la conquista, el español Pedro de Guzmán llega a Cahuachi en una etapa donde se saca el mayor provecho del “sudor gratuito de los indios de servidumbre y de la pujazón obligatoria de los negros esclavos” (MARTÍNEZ, 1991, p. 21). Incluso, después de algunas generaciones desde su llegada, sus descendientes se seguían haciendo ricos “siempre a costillas de los indios de servidumbre y de los negros esclavos” (MARTÍNEZ, 1991, p. 25). En Lima, los cimarrones insurgentes del palenque de Huachipa castraban “a los hacendados que se pavoneaban dichosos porque disponían sin cuento de indios de servidumbre y de negros esclavos” (MARTÍNEZ, 1991, p. 41). Más adelante, en medio de la coyuntura política de la Independencia, el narrador advierte que en el debate de las ideas liberales no se cuestionaba la situación de los grupos oprimidos, “por lo tanto indios y negros no

tenían cabida en dicho asunto” (MARTÍNEZ, 1991, p. 152). Ya en las primeras décadas de la República, en la hacienda Cahuachi de doña Epifanía del Carmen, “indios y negros laboraban de sol a sol y a golpe de campana” (MARTÍNEZ, 1991, p. 166). Luego, con el paso del tiempo, el caserío de Cahuachi se convirtió en un espacio agrícola donde el único instrumento que existía era la lampa, que solo “la poblada de indios, negros y mestizos estaban obligados a sobar de la mañana a la noche” (MARTÍNEZ, 1991, p. 182). La novela traza un recorrido por las distintas etapas históricas, y una constante es la presencia subalterna de los grupos afrodescendientes e indígenas. Al evidenciar la esclavitud de uno y la servidumbre del otro como rasgo distintivo, Gregorio Martínez no permite reflexionar sobre las bases culturales y económicas de matriz afroandina que sustentaron el desarrollo de la nación peruana.

Un factor importante que también explica el discurso afroandino en la novela son los constantes desplazamientos, las encrucijadas y el tránsito que une la costa con los Andes.⁶⁰ Consideramos que esta mirada del autor responde en gran medida a su propia experiencia de vida, situación que motiva su interés en mostrar los procesos de interacción y desplazamientos culturales teniendo como base las culturas prehispánicas. En una entrevista, Gregorio Martínez manifestó lo siguiente:

Yo ya había estado en el lugar más cosmopolita del mundo, Nazca, cruce de caminos desde antes de los incas, ruta de los antiguos aimaras que en algún momento dominaron la costa del Perú y dejaron la base yunga que es la causa de ese parecido entre la gente de Ica, Chincha, Mala, Huacho, moches y piuranos. (CARRILLO, 2013, p. 201)

Ese afán de narrar los desplazamientos desde sus orígenes prehispánicos forma parte de su proyecto ficcional en *Crónica de músicos y diablos*. El narrador nos cuenta que, en épocas prehispánicas, el camino natural señalado por el curso del río que descendía desde los Andes hasta el océano Pacífico fue “por donde los quechuas habían bajado alguna vez” hacia la costa (MARTÍNEZ, 1991, p. 22). De igual manera, señala que “en épocas remotas por ahí era el tránsito y el comercio de aquellos que bajaban de las comunidades de Lucanas con sus recuas de llamas para intercambiar sus productos” en los pueblos de la costa (MARTÍNEZ, 1991, p. 88). Más adelante, los caminos fueron utilizados por los viajeros españoles, quienes emprendían esas rutas

⁶⁰ Incluso, consideramos que el vuelo de las aves funciona como una metáfora de los contactos afroandinos a partir de los desplazamientos. Los Guzmán observaron cómo “se asoleaban los cóndores que bajaban de los Andes para tonificarse con los placeres del mar” (MARTÍNEZ, 1991, p. 145). Se menciona también a las parihuanas que “bajaban desde los Andes para solazarse en Laguna Grande”, en la costa (MARTÍNEZ, 1991, p. 158).

que “separaban al mar océano de los primeros contrafuertes de la cordillera” en busca de oro nativo (MARTÍNEZ, 1991, p. 23). Sin embargo, cuando regresamos al tiempo presente de la novela, quizá el desplazamiento más relevante es la travesía que emprende la familia Guzmán, “que paseó para arriba y para abajo el nombre de Cahuachi” (MARTÍNEZ, 1991, p. 57). Sugiero que la noción de “arriba” y “abajo” se entienda en su doble dimensión: se refiere a la travesía que emprenden desde el Sur (Cahuachi) hasta el Norte (Lima), pero también alude al tránsito desde abajo (la Costa) hacia arriba (los Andes) y viceversa. Al respecto, Milagros Carazas sugiere considerar a *Crónica de músicos y diablos* como una “novela de espacio”, donde “cobra relevancia así la diferencia y el contraste que se observa en la heterogeneidad espacial (ciudades, pueblos, haciendas, caseríos, valles, etc.) y social (grupos, etnias y razas)” (CARAZAS, 2011, p. 144).

Muchos comuneros de la sierra “habían bajado a trabajar temporalmente” a Cahuachi, “otros tenían familiares que se habían establecido como locatarios en las haciendas vecinas del valle de Nasca” (MARTÍNEZ, 1991, p. 234). Los comuneros de Sondondo que fueron enviados a Cahuachi para invitar a los Guzmán a su festividad fueron elegidos porque “conocían la costa y que durante algún tiempo habían trabajado en las haciendas algodoneras de Nasca” (MARTÍNEZ, 1991, p. 236). Por ejemplo, Crispín Mallma, durante el tiempo que trabajó en la Costa, “se había entreverado y mataperreado con toda la negrada que jornaleaba en las haciendas” (MARTÍNEZ, 1991, p. 236).

Desde inicios de la República, ya se sabía que existían muchos jornaleros que “lomeaban” en las áridas pampas de Nasca “ya fuesen indios, ya fuesen negros, mestizos o notentiendo” (MARTÍNEZ, 1991, p. 149). La voz narrativa advierte que quedaban pocos esclavos, pero los jornaleros negros e indígenas trabajaban en condiciones inhumanas como en los tiempos más duros de la esclavitud. Esta convivencia sin duda los Hermanó. En Cahuachi, por ejemplo, “los negros sentían que llevaban en la sangre el soplo de los cerros y en los riñones el concho de algún ancestro nativo, yunga, quechua o de otra stirpe andina” (MARTÍNEZ, 1991, p. 245). En otras palabras, los desplazamientos e interacciones culturales repercuten en la construcción de la subjetividad de los personajes. La identidad está en constante reelaboración en función de las condiciones estructurales externas en las que se encuentran inmersos. Los afrodescendientes que reconocen una ancestralidad andina es solo un ejemplo del sentido de pertenencia de un sistema cultural *otro*, de los juegos de apropiación y rechazo que asumen los personajes como una práctica de subsistencia en un sistema opresor.

Sin duda, los afrodescendientes se apropiaron consciente o inconscientemente de algunos conocimientos indígenas. Mencionaremos algunos ejemplos brevemente: en Lima, los cimarrones del palenque de Huachipa, para defenderse de las autoridades coloniales, utilizaban “huaracas pedreras a la usanza de los indios” (MARTÍNEZ, 1991, p. 40). Antuco Lucumí, alias Chavelilla, un negro bozal de casta mina, quien era el jefe del palenque, se encontraba moribundo a orillas del río Rímac. Las autoridades coloniales que lo encuentran se dan cuenta de que “lucía en la cintura una faja indígena tejida a mano” (MARTÍNEZ, 1991, p. 124). Por otro lado, cuando Bartola Avilés Chacaltana participaba en la huelga por las ocho horas de trabajo, antes de ir hacia la carretera grande para cortar el tránsito de vehículos, el narrador nos dice que “se amarró bien las polleras de cañamazo, se las ajustó de alma con una huaraca de gentil” (MARTÍNEZ, 1991, p. 74). Asimismo, en la novela existen personajes afrodescendientes considerados quechuistas⁶¹, así como personajes indígenas que emplean un castellano bozal.⁶² Existen personajes afrodescendientes que quieren alisar su cabello, mientras que otros personajes indígenas quieren intercambiar sus “cerdas” por el cabello afro. A lo largo de este trabajo, iremos analizando estas dinámicas de intercambios y apropiaciones culturales, pero nos interesa puntualizar por ahora que todo esto es promovido por las condiciones materiales y espirituales en las que se desenvuelven los personajes.

3.3 “Se enredaban en la telaraña de sus ancestros”

Los antecedentes étnicos de los músicos afrodescendientes de Cahuachi tienen remotos orígenes europeos. Esto se debe a que la estirpe de los Guzmán se inicia hace varios siglos con Pedro de Guzmán, quien se identifica como “un hidalgo español tangible y de legítima estirpe” (MARTÍNEZ, 1991, p. 21). Él llega a Cahuachi después de un posible naufragio, por error o por culpa del cerro imán de Tunga, con un documento de la corona española que autorizaba la exploración de oro nativo en Huanuhuanu. Después del fin de la riqueza del yacimiento de oro, los descendientes de Pedro de Guzmán “ya se habían multiplicado por angas y por mangas” (MARTÍNEZ, 1991, p. 25) y tomaron diferentes rumbos. Varios se trasladaron a diferentes lugares de los Andes como ganaderos o hacendados, pero “los que no soportaban el soroche ni la altura se abajaron hacia los valles cálidos de Caravelí” (MARTÍNEZ, 1991, p. 25).

⁶¹ Entiéndase, expertos en la lengua quechua.

⁶² En la época colonial, se consideraba como “negro bozal” al africano que, por el poco tiempo en el territorio americano, aún no se habituaba al uso del castellano ni a la cultura hispana. Se decía que hablaba como si tuviera un bozal en la boca. Por ello, era considerado más salvaje con relación a los “negros ladinos” o “negros criollos”.

Uno de esos descendientes de Pedro es Felipe Guzmán. Vive en Chalhuanca y su etnicidad está vinculada al mundo andino, aunque gozando de los privilegios y las riquezas de su antepasado hispano. Es descrito como “un serrano colorado, de pelambre amarilla y ojos azules, suelto de lengua y quechuahablista y huainero por contagio” (MARTÍNEZ, 1991, p. 32). Él se enamora de Teodolinda Arenaza, una mujer afroperuana de Acarí. Ellos tienen un hijo “de aspecto amulatado como higo zocato” que nace en Acarí (MARTÍNEZ, 1991, p. 36). Este hijo, llamado también Felipe Guzmán como el padre, se casó con “una acarina retinta” (MARTÍNEZ, 1991, p. 37). El hijo de ambos fue Gumersindo Guzmán, descrito como “un negro retinto” (MARTÍNEZ, 1991, p. 23), que se unirá a Bartola Avilés Chacaltana, mujer que tenía “todos los diablos de sus ancestros entreverados en la sangre. Tenía de negro y de indio” (MARTÍNEZ, 1991, p. 78). De esta unión, nacieron los veinticinco hijos varones, “una cordelada de negros parapantá, como decía la propia Bartola Avilés en son de broma (MARTÍNEZ, 1991, 73).

Gregorio Martínez nos entrega personajes con identidades heterogéneas que comparten principalmente dos herencias culturales: africana y andina. El paso de varios siglos y generaciones, complementado con los constantes desplazamientos por la costa y los Andes, nos muestra los distintos cruces interétnicos de los Guzmán, que se originan con la rama española para luego ir adquiriendo rasgos afroandinos. La voz narrativa advierte que Pedro de Guzmán no hubiera imaginado que existiría “un descendiente suyo, Gumersindo Guzmán, convertido en negro retinto en el remolino de tres generaciones” (MARTÍNEZ, 1991 p. 23).

Los propios miembros involucrados no estaban en la capacidad de definir los derroteros de la estirpe. Por ejemplo, Gumersindo y su familia “se enredaban en la telaraña de sus ancestros para dar cuenta cabal del tronco que les había dado origen en el Perú” (MARTÍNEZ, 1991, p. 26). Ellos mismos “no podían dar una definición satisfactoria sin perderse a cada rato en diversos meandros” (MARTÍNEZ, 1991, p. 26). Gumersindo Guzmán sopesaba “que de aquella estirpe trasconejada en los recovecos del acontecer crónico, él era apenas un eslabón perdido y sus veinticinco hijos quizá sólo los calabrotos sueltos de una sucesión de inútil memoria” (MARTÍNEZ, 1991, p. 45). El narrador también entiende que se trata de una “copiosa urdimbre [que] ahora nadie comprendía a cabalidad” (MARTÍNEZ, 1991, p. 45). Al parecer, solo el cura de Sondondo, Pío Rospigliosi, se sentía en la capacidad de encontrar una explicación a la multiplicidad: les habló de sus ancestros “con una versación de curtido rastreador de estirpes trasconejadas por la existencia”, y les explicó

cómo “habían brotado después, por angas y por mangas, las distintas ramas de los Guzmán, cada cual más diversa” (MARTÍNEZ, 1991, p. 258).

Es necesario destacar algunos puntos: en primer lugar, se intenta enfatizar en la idea de pluralidad cuando se alude a la identidad de los personajes. Esto se explica en parte por el empleo de expresiones como “telaraña de sus ancestros”, “estirpes trasconejadas”, “copiosa urdimbre”, entre otros. Sin embargo, pese a la diversidad, el origen europeo va perdiendo trascendencia para dejar que la herencia africana y andina adquiera mayor protagonismo con el paso de varias generaciones. En segundo lugar, hay que destacar que existe una conciencia identitaria de los propios personajes. Esto tiene mucho valor, puesto que ellos mismos intentan indagar su origen, buscan “dar cuenta cabal” de sus antepasados. En tercer lugar, el texto sugiere —y tal vez aquí quede explícito el proyecto autoral— la imposibilidad de encontrar un orden, una “definición satisfactoria” de la identidad heterogénea. Al considerar a los personajes como una sucesión “de inútil memoria”, se asume esta búsqueda como un trabajo vano, un esfuerzo intelectual inútil e innecesario. Pero sería interesante complementar esta última idea con el punto de vista del autor fuera del plano ficcional. Gregorio Martínez ya había considerado la identidad como una “abstracción”, pero al revisar sus argumentos se desprenden algunas ideas que vale la pena comentar, puesto que siguen la línea de esta investigación.

Para mí, la identidad es una abstracción. Aparentemente, yo podría ser un representante de la cultura negra peruana. Sin embargo, soy más indígena quechua que negro, porque mi padre es un indígena lucanas por los cuatro costados. Mi madre es solo parcialmente negra y china y europea. Soy un mestizo peruano con mayor carga indígena y hasta más chino que negro [...] En mi caso, viví en Coyungo, un lugar de migrantes andinos y negros de Acari que habían llegado en 1911 huyendo de una plaga de ratas. (CARRILLO, 2013, p. 202-203)

Se puede evidenciar cierta coherencia entre su ideología y su discurso ficcional. Sin embargo, la búsqueda de una definición identitaria como un ejercicio innecesario intenta refugiarse en la idea del mestizaje (“soy un mestizo peruano”), pero esta fácil salida no se llega a redondear en tanto que reconoce las particularidades dentro de la multiplicidad. En otras palabras, al poner su propio ejemplo, se destaca un proceso heterogéneo donde la confluencia de diversas herencias culturales como la indígena quechua, china, negra y europea devienen en una lucha, una situación conflictiva en la que pugnan por imponerse unas a las otras (“con *mayor* carga indígena”, “*más* chino que negro”) [las cursivas son nuestras].

Con esto, también se evidencia la carga testimonial o autobiográfica de la novela, donde la herencia europea, indígena y negra constituyen a los personajes, pero también nos permite justificar nuestro intento de reconocer estos diversos signos o herencias disímiles (principalmente lo afro y lo andino) que conforman esta “estirpe trasconejada” de los Guzmán. Incluso, consideramos importante detenernos en las uniones afroandinas más representativas de la novela.

3.4 Felipe Guzmán y Teodolinda Arenaza

Como hemos visto, Felipe Guzmán es el bisabuelo de los veinticinco hermanos Guzmán Avilés. La voz narrativa lo describe como un “serrano colorado” asentado en la comunidad andina de Chalhuanca, hablaba quechua, chacchaba coca y amaba los huainos. Su cabello amarillo, sus ojos azules, sus riquezas, pero sobre todo su soberbia, lo distinguían de los indios comunes. Como hacendado, bajaba constantemente a la costa acompañado de sus indios arreadores para vender su recua de reses.

Luego de ardua faena bajaba al pueblo silbando huainos “linda gaviotita”, y sin transición soltando carajos de soberbia mientras los peones indios arreaban una interminable recua de reses [...] Iba con poncho, sombrero y una chalina de vicuña que le cubría la cara hasta los ojos. Con el pretexto del frío y la fatiga llevaba siempre en la boca una bola de hojas de coca y de trecho en trecho bebía un trago de caña compuesta con huamanripa y ajomacho. En eso se igualaba con los indios y en el gusto sufrido por los huainos melancólicos. (MARTÍNEZ, 1991, p. 28-29)

En sus frecuentes viajes a la costa, solía visitar a sus amigos hacendados de Acarí y festejar junto con mujeres afrodescendientes de la zona. “No cejaban en la ventolera de azugarles la quemazón a las negras quimbosas que se prestaban para la virtud del desenfreno” (MARTÍNEZ, 1991, p. 33). Estas fiestas estaban amenizadas con música afroperuana, cuyo ritmo hacía que las mujeres demostraban su lascivia en los bailes. El narrador afirma que Felipe Guzmán “se volvió diestro en el desbarajuste del malató, esa danza que era buena para el meneo rompejo [...] y frente al cual el baile del alcatraz era apenas una danza inocente” (MARTÍNEZ, 1991, p. 33). Más allá de la asociación —hasta cierto punto estereotipada— de la mujer afroperuana, la música y la sensualidad desenfrenada, nos parece interesante resaltar la confluencia entre el gusto por la música andina y los ritmos de matriz africana representada en Felipe Guzmán: además de los huainos andinos, él disfrutaba de los ritmos afroperuanos como el malató y el alcatraz, así como el sabor

de “la danza de titundia y zarambeque”.⁶³ Incluso, en estas visitas frecuentes a Acarí, conoce y se enamora de Teodolinda Arenaza, y “desde ese momento dulce como la melcocha, ya no le encontró ningún sabor a la danza de titundia y zarambeque que urdían los hacendados con el ánimo de divertirlo” (MARTÍNEZ, 1991, p. 33). Es decir, las danzas de herencia africana que aprendió y le gustaban, de pronto, ya no fueron necesarias para sus propósitos. Hay que precisar que aquí ya se vislumbra un proceso de selección, apropiación y rechazo en el choque de dos sistemas culturales. A partir de ese momento, Felipe Guzmán solo andaba entre Chalhuanca y Acarí, entre los Andes y la costa, para visitar a Teodolinda. De ella no se tiene mucha información, salvo que es una mujer afroperuana de Acarí que se dedicaba a la costura. De esta unión afroandina nace Felipe Guzmán hijo, descrito como un personaje “de aspecto amulatado”. Años más tarde, este hijo se casaría con una mujer descrita como “acarina retinta”.

3.5 Gumersindo Guzmán y Bartola Avilés Chacaltana

Muy jóvenes, Gumersindo y Bartola se conocieron y enamoraron en la procesión de la fiesta de Nasca, donde fueron “burlados en el baldazo del amor” (MARTÍNEZ, 1991, p. 50). Gumersindo decidió llevársela a su casa, en Cahuachi, para luego pedir su mano a los padres. ¿Pero quién es Gumersindo Guzmán? Sus padres fueron Felipe Guzmán (el hijo “de aspecto amulatado”) y la mujer afroperuana de Acarí que el narrador describe como una “acarina retinta”. Se dice que con esta unión “comenzó a brotar la rama negra de los Guzmán” (MARTÍNEZ, 1991, p. 37), y Gumersindo no fue la excepción: “era tan retinto en toda su fisonomía” (MARTÍNEZ, 1991, p. 45). Él vivía en el caserío de Cahuachi con sus padres. Desde muy joven se dedicó a la agricultura. Cultivaba las plantas cuidadosamente. Su parcela “parecía un muestrario de la botánica agrícola, un museo viviente de los especímenes vegetales que se cultivaban en la región, algunos desde el tiempo de los gentiles” (MARTÍNEZ, 1991, p. 54). Estamos ante un campesino afroperuano, cuyas prácticas de subsistencia —como mencionamos líneas arriba— lo vinculan a la tierra, y generan un sentido de pertenencia con el paisaje y la vegetación prehispánicas. Se trata de la conexión de dos herencias culturales que determinan la construcción de la identidad. Por ello, seguramente, los negros de Cahuachi reconocían que tenían ancestros indígenas.

⁶³ Titundia y Zarambeque son dos danzas populares antiguas de origen afrohispano que se difundieron en Centroamérica y el Caribe. El DRAE consigna el término “zarambeque” como “tañido y danza alegre y bulliciosa de personas de raza negra”.

Su pareja, Bartola Avilés Chacaltana, fue una mujer de raíces afroandinas bastante aguerrida y rebelde. Ella participó en la lucha por las ocho horas de trabajo en Nasca y enfrentó a las autoridades sin ningún temor. De ella se resaltan dos aspectos: la hibridez de su constitución identitaria conformada de raíces africanas y andinas, y su valentía para enfrentar las injusticias sociales.

Aparte del ancestro parlero de los Avilés, llevaba en la sangre la índole de los Chacaltana de Ica, esos indios costeños, pelo duro, talón rajado, destetados con pallares, tan alegosos y lenguaraces que, como siempre tenían revueltos los hígados de la confrontación, andaban comprándose los pleitos ajenos y encabezando con ardor los reclamos de la gente, los bochinchos de protesta contra los ricos y las autoridades venales. (MARTÍNEZ, 1991, p. 48)

Por la cita anterior, sus ancestros andinos son mucho más explícitos que los africanos. Para indagar estos últimos, es necesario remontarnos algunos siglos atrás y ubicar a la cimarrona Domitila Avilés en el palenque de Huachipa. Realizamos este vínculo no solo por el apellido Avilés de ambas, sino porque sus historias, aunque en contextos diferentes, son narradas en capítulos contiguos donde justamente se describe la rebeldía de una y de la otra. Con esto, el narrador nos sugiere pensar que la rebeldía de Bartola es herencia de Domitila, quien era “una de las combatientes más astutas y corajudas, una peleadora de lengua y espada, pues en los dichos y en los hechos no tenía coteja” (MARTÍNEZ, 1991, p. 90). Llegó a tener el mando del palenque de Huachipa ante la captura del jefe Antuco Lucumí, alias Chavelilla: “ella llevaba ahora el mando y la voz cantante entre los cimarrones” (MARTÍNEZ, 1991, p. 126). Después de ser atacada y gravemente herida por las autoridades coloniales, ella “se transformó en muca cuando aniquilaron todo” (MARTÍNEZ, 1991, p. 123) y así pudo escabullirse sin que se dieran cuenta. Es descrita también como una “negra retinta, con el lustre que le daba la propia vivacidad”, tenía “su voz ronca de cantora de malató” (MARTÍNEZ, 1991, p. 91). Los indicios sugieren pensar que la herencia africana de Bartola proviene de Domitila. Un elemento más que las une es que Bartola poseía “todos los diablos de sus ancestros entreverados en la sangre” (MARTÍNEZ, 1991, p. 78). ¿Acaso los cimarrones no son descritos constantemente como diablos o demonios?

Es por ello que Bartola Avilés Chacaltana, la madre de los veinticinco músicos de Cahuachi, “tenía de negro y de indio, una rabia doble que la atizaba por dentro cuando sentía el atropello” (MARTÍNEZ, 1991, p. 78). Por esta razón, podríamos decir que los veinticinco hijos varones también poseen raíces afroandinas. Existen otros casos de uniones afroandinas como el de Santiago

Guzmán y la comunera de Sondondo Toricha Quispe, y el de Jesucristo Guzmán con Sasunta Huamán, la más linda escorzonera de Sondondo, pero estos comentarán más adelante.

3.6 Travesías y alteridades/identidades en la costa

Gumersindo Guzmán y Bartola Avilés Chacaltana “iban a dar origen a la existencia de la mentada banda de músicos que paseó para arriba y para abajo el nombre de Cahuachi” (MARTÍNEZ, 1991, p. 57). En adelante, analizaremos los encuentros y desencuentros afroandinos de la familia Guzmán Avilés. Estos personajes se configuran a partir de los desplazamientos. Como diría Milagros Carazas, los Guzmán son “personajes itinerantes que están en constante movimiento”. En los viajes de los Guzmán, “cobra relevancia así la diferencia y el contraste que se observa en la heterogeneidad espacial (ciudades, pueblos, haciendas, caseríos, valles, etc.) y social (grupos, etnias y razas)” (CARAZAS, 2011, p. 144). Las experiencias y contactos con símbolos andinos demuestran que estas travesías funcionan como base para la construcción identitaria no sin algunos conflictos propios de los procesos de alteridad en el encuentro con el *otro*.⁶⁴ En los siguientes párrafos, vamos a analizar los (des)encuentros del sujeto afroperuano con el *otro* indígena en los distintos espacios que recorren los músicos de Cahuachi por la costa peruana.

3.6.1 Encuentro con los puneños cazadores de machas

En su travesía hacia el norte, en la playa abierta de Las Brujas, los Guzmán se encontraron con unos indígenas provenientes del altiplano puneño, quienes llegaron a pie por la orilla de la playa desde Mollendo (Arequipa). Uno de ellos contó que cazaban machas que luego la comercializaban en las comunidades de Puno, a orillas del lago Titicaca.

Eran unos indios prietos que hablaban una lengua diferente al quechua. Estaban ahí, en ese campamento desguarnecido, armados de palas y con una cara de desconfianza que no daba pábulo para ninguna clase de trato. [...] escarbaban la arena y sacaban muymuyes. Comían ese ñuco crudo con maíz tostado. Mascaban como gatos los cascarones del muymuy. Ananías les habló en quechua, pero ellos permanecieron hoscos y le contestaron apenas en otra lengua que él dijo que era aimara. (MARTÍNEZ, 1991, p. 159)

⁶⁴ El investigador Carrillo Jara (2016), basado en el viaje de los Guzmán hacia Lima, ha estudiado los procesos de migración y migrancia como elementos fundamentales en la configuración identitaria de los personajes. Su estudio apunta a demostrar los efectos culturales e identitarios de los desplazamientos (migrancia), en los que el migrante abandona determinados elementos de la cultura de origen para apropiarse de los elementos de la nueva cultura. Sin embargo, su estudio solo se enfoca en el contacto de los Guzmán con los elementos de la modernidad.

Este encuentro entre negros e indígenas está mediado por la desconfianza. Incluso, esta se incrementa más por la incomunicación debido a las lenguas distintas. Ananías, el hijo quechuista, intenta establecer un vínculo a través del lenguaje, pero solo genera mayor desconfianza, puesto que los indígenas hablan aimara. Lo interesante es que la única forma de establecer la comunicación entre ambos grupos es con el castellano que algunos indígenas conocen debido a su contacto con pescadores costeños. Es así como agarran confianza y les cuentan la razón de su travesía, incluso se toman la libertad de hacer algunas bromas en aimara que los Guzmán no comprenden, pero que genera la risa de los indígenas, lo que evidencia que la incomunicación persiste fuera del castellano.

Ya no parecían tan hoscos. Ananías comentó que un poco más y le iba a pescar el hilo al aimara. En Cahuachi había hablado un poco en esa lengua con Cirilo Machaca. Intentó nuevamente entablar la conversación en idioma nativo, pero los puneños se rieron y le contestaron en castellano. (MARTÍNEZ, 1991, p. 160)

Aunque Ananías conoce el quechua y un poco de aimara por sus conversaciones con el puneño Cirilo Machaca en Cahuachi, no logra entablar el diálogo con los indígenas, que apelan siempre a la burla y al castellano. Por otro lado, al igual que Ananías, la convivencia entre indios y negros en Cahuachi hace que Bartola active en su imaginario el recuerdo del puneño Cirilo Machaca, con quien les encuentra un parecido. Los puneños les cuentan que habían enviado dos comisiones, una hacia el Sur y otra hacia el Norte, para encontrar en alguna parte del litoral del Pacífico el banco de machas, “aquella abundancia inmemorial”, que había desaparecido inesperadamente, pero que ya habían encontrado la causa.

Los puneños que conocían desde la antigüedad los gajes de la mar, les advirtieron a los veraneantes que el metal de las palas iba a ahuyentar totalmente, como por encanto, todo el banco de machas que existía en Mollendo. A los veraneantes y a los propios pescadores de Mollendo les pareció una advertencia antojadiza y peregrina, una simple abusión de indios crédulos que podían conocer mucho de cerros y lagunas, pero que ignoraban los secretos del océano. (MARTÍNEZ, 1991, p. 160)

Los indígenas tienen un conocimiento ancestral que los veraneantes ciudadanos y los pescadores de la costa no comprenden. Esta sabiduría es vista como superstición de personas que no forman parte del paisaje costeño, de simples peregrinos que solo pueden interpretar sus símbolos locales asociados a los Andes. Sin embargo, sucedió tal como lo habían previsto, y fue su misma intuición y raciocinio sobre las corrientes del océano los que le permitieron encontrar el banco de machas en la playa Las Brujas, justamente donde se encontraron con los Guzmán. Incluso, hicieron que el banco de machas retornara, guiado por las corrientes, hacia el Sur, tratando de que aparezca

en Ilo, ya que “desde la antigüedad de los gentiles las playas de Moquegua eran frecuentadas por los puneños” (MARTÍNEZ, 1991 p. 161).

Mientras los macheros aplicaban la ciencia de su menester, los Guzmán se miraron desconcertados, diciéndose entre ellos, pero en silencio, que todo lo que habían recorrido, auxiliados por el lomo de las acémilas, era insignificante en comparación con la caminata de los puneños. Se despidieron y enrumbaron en busca del destino que los esperaba en Lima. (MARTÍNEZ, 1991, p. 161)

Sin duda, en este encuentro se destaca la sabiduría ancestral de los indígenas de la que son testigo los Guzmán. Incluso ellos comparan los esfuerzos desplegados entre ambos grupos, lo que denota cierta empatía al ponerse en el lugar del *otro*. Sin embargo, también se evidencian las tensiones culturales promovidas principalmente por el lenguaje.

3.6.2 *Las llamas cargadas de oro*

El paso de los Guzmán por determinados lugares de la costa prehispánica le permite al narrador reescribir y desmitificar la narrativa oficial y reemplazarla por conocimientos locales alternativos. Esto sucede cuando los Guzmán salieron de la Pampa de Mocos, bajaron por una hoyada donde hallaron una tendedera de huesos de llama, “de una piara completa de esos auquénidos de carga que bajaban de los Andes, río abajo hasta el mar, para cambiar coca, quesos, por cochayuyo y pescado seco” (MARTÍNEZ, 1991, p. 142). Se decía que estos huesos eran de una piara de llamas que había bajado de los Andes cargadas de oro para el rescate del inca Atahualpa. Una vez en la costa, irían hacia Pachacamac para entregar el recate a los emisarios de Francisco Pizarro que llegaron desde Cajamarca.

Aquella piara de llamas cargadas de oro no llegó jamás a su destino. Los indios arreadores se enteraron a través de mensajes secretos cifrados con granos de maíz pinto y hojas de coca que el inca ya había muerto ejecutado por los conquistadores españoles. Entonces abandonaron el curso del río para perderse en la inmensidad del desierto y enterraron el tesoro en algún lugar desconocido, luego mataron a las llamas con rituales de ofrenda, ahí en esa hoyada tranquila que parecía la antesala del sosiego infinito. (MARTÍNEZ, 1991, p. 143)

La presencia de los entonces campesinos afrodescendientes en dicho lugar actualiza el mito del dorado que se originó con la llegada de los conquistadores y despertó más su ambición por el oro prehispánico. En esa línea, el narrador sostiene que, con el paso de los años, esto despertó la ambición de los terratenientes, quienes hicieron todos sus esfuerzos por encontrar el oro perdido de los incas. Sin embargo, la sabiduría local y la búsqueda de una explicación racional son elementos que desmitifican esta historia. Los hijos de Gumersindo y Bartola “fueron atando los

cabos sueltos de esa historia” (MARTÍNEZ, 1991, p. 142) a partir de las narraciones orales que habían conocido. Sobre todo, es la figura de Toribio Maldonado la que desmitifica esta historia, respaldado por su conocimiento “acucioso del antiguo esplendor de los gentiles”, por “su argucia de pontífice” y “su erudición de huaquero curioso pero también de oficio y de ciencia” (MARTÍNEZ, 1991, p. 143-144). Este, “afiló bien su lengua de aguafiestas” y señaló lo siguiente:

Aquella bolsónada de huesos que tanto apetito despertaba no era ningún rastro del tesoro imperial sino sencillamente un osario de llamas que estaba ahí en el desierto porque antes que llegara el burro a esas tierras, la llama también se había criado en la costa y a la hora que le tocaba morir, el propio animal se dirigía con sus pies al moridero que le habían asignado, pues en el tiempo de los gentiles cada cosa tenía un orden y una disposición. (MARTÍNEZ, 1991, p. 144)

Con cierta dosis de ironía, Gregorio Martínez cuestiona la ambición de los hacendados al imponer el conocimiento local, pero sobre todo existe un interés de cuestionar las narrativas canónicas que nacieron en el discurso de la conquista. Esto se debe a que la narración del huesero “dejó suelta la hebra del ovillo de la historia para que día a día la enredaran más las habladurías de la gente y la truculencia de los estudiosos de mucho timbre” (MARTÍNEZ, 1991, p. 144). Toribio Maldonado es una voz autorizada, “guía de científicos y de andarines infatigables”, pero sobre todo es importante resaltar que fue “maestro en dicha ciencia del memorioso Candelario Navarro” (MARTÍNEZ, 1991, p. 144). El vínculo entre Toribio y Candelario, entre el huaquero andino y el huaquero afrodescendiente, nos permite reconocer una vez más los diálogos interétnicos en un territorio cargado de signos prehispánicos.

3.6.3 El caracol del incarrey

En su paso por el remanso del océano llamado Laguna Grande, los Guzmán hallaron especies marinas maravillosas que “ellos toda la vida habían pensado que existían sólo en las leyendas que venían desde la antigüedad” (MARTÍNEZ, 1991, p. 156.). Sabemos que esta “antigüedad” alude a los tiempos de los gentiles y nos ubica en un contexto prehispánico. Esto demuestra que los Guzmán han enriquecido su imaginario con discursos míticos y legendarios de otro sistema cultural, que han interiorizado y asumido como propios. Pero la materialización de este contacto se establece cuando se encontraron “cara a cara” con el legendario caracol del incarrey.

Era un espécimen [sic] tan apreciado y escaso que en la antigüedad existía una norma que señalaba puntualmente que si alguna persona encontraba un caracol del incarrey, en el acto debía entregarlo al cacique del pueblo para que este lo

hiciese llegar en pocas horas al Cusco, a la mesa del emperador encarrey. Para tal efecto el cacique utilizaba el servicio de los chasquis que formaban el rapidísimo correo imperial. El encarrey era el único que podía comer el rarísimo y delicioso caracol. (MARTÍNEZ, 1991, p. 156)

El nuevo contexto histórico les otorga la libertad a los Guzmán de realizar lo que antes hubiese sido concebido como una transgresión de las leyes incaicas. Ellos encontraron un manojito y, “con parsimonia y plena conciencia”, se sentaron para compartirlo y comerlo. Es decir, ellos comprendían el acto que estaban realizando, eran conscientes del valor simbólico de este espécimen que “fortalecía el valor y ennoblecía los sentimientos” del soberano del Tahuantinsuyo. Entonces, la acción de deglutir el caracol del encarrey, con plena conciencia, por parte de los músicos afrodescendientes funciona como una metáfora de la apropiación, de la absorción o incorporación de un sistema cultural dentro de otro bajo un criterio de selectividad, puesto que ellos deciden elegir este espécimen “sublime” y ya no prestar atención a otros que se suponen más terrenales.

3.7 Travesías y alteridades/identidades en los Andes

3.7.1 La comitiva

La comunidad de Sondondo, ubicada “en plenos Andes de Ayacucho”, tenía que celebrar, como cada año, la fiesta de la virgen de Asunta. Para ello, pese a “las dificultades que representaba llevar desde la costa hasta los Andes un batallón de músicos” (MARTÍNEZ, 1991, p. 235), los comuneros deciden contratar a la familia Guzmán, cuya fama de músicos expertos se había difundido en Nasca y rápidamente había pasado de boca en boca hacia las comunidades indígenas de la provincia de Lucanas.

Los elegidos para llevar la invitación fueron Saturno Martínez y Crispín Mallma. Ambos comuneros conocían la costa, ya que habían trabajado en las haciendas aldoneras de Nasca durante algún tiempo. Saturno, incluso, tenía un hermano que vivía en Coyungo, “y era uña y carne con Ananías Guzmán” (MARTÍNEZ, 1991, p. 236), el hijo quechuista. Por su parte, Crispín Mallma, durante su estadía en la costa, “se había entreverado y mataperreado con toda la negrada que jornaleaba en las haciendas” (MARTÍNEZ, 1991, p. 236). Tal había sido su vínculo en la costa que, cuando llegaron con la invitación, Bartola Avilés reconoció a los dos comuneros, y recordó que el mentado “Cholo Crispín” “andaba entropado y en desbarajustes con la negrada de los Agapito, los Vente, los Surco” (MARTÍNEZ, 1991, p. 244). Por otro lado, apenas supo que el apellido del otro comunero era Martínez, “empezó a sacarle al mínimo la relación completa de sus

vínculos en la costa: el hermano Pascual que vivía en Coyungo, casado con una negra de Acarí, doña Deidamia Navarro, tan fina en sus maneras y en su figura, y quechuista, y cariñosa con los indios silenciosos⁶⁵ que bajaban de Sondondo en busca del hermano” (MARTÍNEZ, 1991, p. 244).

Las expresiones utilizadas (“uña y carne”, “entreverado”, “mataperreado”, entropado”, “cariñosa”) disipan las fronteras culturales y acentúan aún más las relaciones interétnicas entre afrodescendientes e indígenas. Esta coexistencia se traduce en aprendizajes mutuos del sistema cultural del *otro*. Ambos comuneros son los más aptos no solo porque conocen los caminos o la geografía de la costa, sino porque conoce a su gente. Como veremos en el apartado que le dedicamos a la lengua, el contacto con el *otro* genera un juego de apropiaciones que repercuten en el discurso: el indígena Crispín Mallma termina hablando “un castellano bozal”, mientras que los afrodescendientes Ananías y Deidamia se convierten en expertos “quechuistas”. Consideremos que no se trata solo de la adquisición de una determinada lengua, sino de una forma de ver el mundo.

Por otro lado, gracias al agua y las “abundantes cosechas” en Sondondo, los comuneros estaban en la capacidad solventar los “honorarios” de los veintisiete músicos. Cabe destacar que el pago se realiza en especies: “De la piara de cincuenta y cuatro burros, todos llevarían una ligera carga que completaba un bastimento de papas, maíz, cebada, charqui” (MARTÍNEZ, 1991, p. 236). Podemos notar que los “honorarios” de los músicos se alejan de la lógica capitalista. La retribución en especies producidas por ellos mismos al trabajar la tierra nace de su propia voluntad: “Estito es nuestra voluntad, mamay —dijo Saturno Martínez” (MARTÍNEZ, 1991, p. 244). De esta manera, destacamos las relaciones de solidaridad y complementariedad afroandina, en la que es fundamental comprender la importancia simbólica de la cosecha, de los frutos de la Pachamama, que son transferidos a los músicos afrodescendientes.

Sin embargo, también es importante evidenciar las relaciones conflictivas de estos contactos interétnicos. Esto sucede cuando Saturno Martínez le ofrece toda la carga que habían llevado desde Sondondo como retribución por sus servicios

—Estito es nuestra voluntad, mamay —dijo Saturno Martínez [a Bartola].

⁶⁵ El narrador, además de representar al indígena como un ser fuerte, rebelde y trabajador, recurre al lugar común del indio nostálgico, enigmático y sumiso. Ya había enfatizado en “el gusto sufrido por los huainos melancólicos” que tenían los indios (MARTÍNEZ, 1991, p. 29). De igual manera, cuando se refiere los Martínez de la comunidad de Sondondo y de otros pueblos de los Andes, los define como “parcos y silenciosos”. Luego agrega que Pascual Martínez “así nomás no soltaba una palabra. Permanecía callado como una piedra” (MARTÍNEZ, 1991, p. 244).

—Carajo, así, con tanta voluntad, nos van a corromper pronto.
 —Hum —hizo Crispín Mallma tanteando de reajo al tumulto que formaban los Guzmán—. Ni que los gallinazos fuesen pajaritos.
 La gente que los rodeaba, la poblada entera de Cahuachi, soltó la carcajada.
 (MARTÍNEZ, 1991, p. 244-245)

Aquí el humor y la ironía reactualiza determinados prejuicios raciales que asocian al negro con el gallinazo, discurso que resalta supuestos vicios (corrupción) que han ido adquiriendo. Es muy relevante también el hecho de que esta mirada prejuiciosa parta desde el imaginario andino, lo que nos invita a pensar en la difundida idea de que estos vicios son el resultado de la cercanía de los afrodescendientes con los conquistadores y criollos en la costa. En el diálogo, Crispín Mallma juega con este discurso, y aprovecha la respuesta de Bartola para traer la ecuación gallinazo=corrupto y pajarito=honesto, ironizando con la imposibilidad de que los negros (gallinazos) puedan ser honestos (pajaritos).⁶⁶ Además, cuando la voz narrativa informa que el comunero iba “tanteando de reajo” al grupo de músicos antes de hablar, deja entrever la duda, la precaución y hasta el temor que sentía del grupo, situación que demuestra que era consciente de la carga racista de su enunciado. En ese sentido, interesa apuntar que la convivencia entre dos sistemas culturales, pese a los rasgos de horizontalidad, no llega a ser armónica en su totalidad.

3.7.2 *Negro no canta en puna*

La frase “gallinazo no canta en puna” alude a la supuesta falta de aclimatación de los esclavizados africanos en las alturas de los Andes. El viaje de los Guzmán hacia la comunidad de Sondondo retoma esta idea y la resuelve con cierta ironía. Por ejemplo, cuando deciden invitarlos como músicos para la fiesta de la virgen de Asunta, algunos comuneros dudaban si iban a resistir el soroche de la altura. Incluso, Saturno Martínez se atreve a anticipar el posible funeral sin dejar de lado sus creencias o supersticiones, tal como se vio, por ejemplo, con los músicos de Ocucaje en el Cerro Blanco, donde la presencia fantasmagórica de los músicos, pese a su muerte física, permanece alegrando con su música.

Si los Guzmán tomaban en cuenta la creencia de que gallinazo no cantaba en puna y estiraban la pata en Sondondo, entonces la comunidad pasaría por el dolor de sepultarlos como chirimacos en el Jardín de Jeja, para que se quedaran ahí penando hasta la eternidad con una música de tambarria. (MARTÍNEZ, 1991, p. 236)

⁶⁶ Es inevitable no ver la línea argumental que este diálogo comparte con el breve relato “Palomita”, aparecido en *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros (2009, p. 33).

Pese a todo, los Guzmán no tomaron mayores precauciones con respecto a la altura de los Andes. Pareciera que este mito tenía mayor veracidad y era más difundido entre los indígenas, tal vez alimentado por la poca presencia de afrodescendientes en los Andes. Crispín Mallma, por ejemplo, quiso tomar sus precauciones y decidió sahumarlos con altamiza para protegerlos de la altura, “pero Bartola Avilés sospechó que se trataba de una tomadura de pelo y lo mandó al carajo” (MARTÍNEZ, 1991, p. 245). Luego, fue doña Nicolasa Vilca, quien les empapó la mollera con Thimolina para que emanen un olor a muerto, ya que consideraba que “era el mejor conjuro contra el enojo de los cerros y el soroche o mal de altura” (MARTÍNEZ, 1991, p. 251).

Al ser afrodescendientes también con raíces andinas, queda desmitificada esta idea. Su estancia en la altura de los Andes se desarrolla sin ningún inconveniente. Quizá aquí adquiriera mayor sentido de que los negros de Cahuachi “sentían que llevaban en la sangre el soplo de los cerros y en los riñones el concho de algún ancestro nativo, yunga, quechua o de otra à stirpe andina” (MARTÍNEZ, 1991, p. 245). Es una ancestralidad que ellos mismos perciben, no solo por sus antepasados andinos, sino por su convivencia con sujetos y espacios de raigambres prehispánicas, como vimos en los párrafos anteriores.

3.7.3 *¿Cómo imaginaban los indios a los negros?*

La voz narrativa nos informa que la mayoría de los comuneros “jamás en la vida habían visto un negro” (MARTÍNEZ, 1991, p. 234). Esto demuestra que la presencia de afrodescendientes en los Andes fue muy escasa, pero al mismo tiempo la novela intenta romper estos límites al configurar a sus personajes en espacios andinos. Por ello, ante la inminente llegada de los músicos, a los comuneros solo les queda imaginarlos y sacar a relucir sus creencias y supersticiones sobre ellos: “Se lo imaginaban tiznado y maligno, con una apariencia más espantosa que el propio demonio. Cuando pensaban en la tendalada de veintisiete negros les entraba el escalofrío del pánico” (MARTÍNEZ, 1991, p. 234).

En el imaginario de los comuneros andinos, el *otro* afrodescendiente es un ser maligno y demoníaco. El color oscuro de la piel lo asocian con elementos negativos. Sin embargo, pese a la percepción de los comuneros, deciden invitarlos por la fama que habían ganado como diestros músicos y porque también les reconocían determinadas cualidades benéficas y milagrosas.

Porque en las abusiones el negro era bueno. Cuando una criatura nacía agobiada por el mal de espíritu, el remedio más efectivo era buscarle un padrino negro para que llevara a la pila del bautismo. Contra las nubes y las carnosidades de los ojos,

contra el avance fatal de la ceguera, cuando la leche de la golondrina venenosa ya no surtía ningún efecto, entonces todavía quedaba el recurso providencial: la mirada sostenida de un negro retinto hasta la entrada de la luna nueva. (MARTÍNEZ, 1991, p. 234)

Desde la percepción de los pobladores andinos, existe una doble significación de los afrodescendientes. Si por un lado son seres malignos, por otro son almas bondadosas. Sin duda, esta doble visión se alimenta de creencias que se han transmitido con el paso del tiempo, pero que están sustentadas en el exotismo, en la distancia entre ambos grupos.

3.7.4 “Negros parapantá”: el temor de los andinos

Cuando los músicos de Cahuachi ingresan a la comunidad de Sondondo, se genera un desconcierto entre los pobladores indígenas, quienes huyen espantados ante la presencia de seres extraños para ellos. Para entender cómo funciona este desencuentro entre afrodescendientes e indígenas en los Andes, es necesario comentar algunos aspectos previos.

A lo largo de la novela, la voz narrativa enfatiza de diversas maneras las características físicas y los rasgos étnicos de los músicos, elementos que van a ser determinantes en la reacción de los comuneros. Son descritos como una “reata de negros” (MARTÍNEZ, 1991, p. 134), una “tendalada de prietos” que “habían sacado el color tinto del padre” (MARTÍNEZ, 1991, p. 46). Pero estos rasgos enfocados en el color de la piel los iguala a unos seres demoníacos: “parecía un batallón de diablos salidos del infierno” (MARTÍNEZ, 1991, p. 136); podían ser confundidos “con una manada de diablos que podía haber salido de las tinieblas de la condenación eterna” (MARTÍNEZ, 1991, p. 137). La misma Bartola, en son de broma, decía que era “una cordelada de negros parapantá” [para espantar] (MARTÍNEZ, 1991, p. 73). Estos rasgos negativos se materializan en el susto de los comuneros.

Antes de emprender el viaje hacia los Andes, los Guzmán se acicalan el cabello y las barbas para, en palabras de Gumersindo, “llegar a Sondondo con cara de gente” (MARTÍNEZ, 1991, p. 248). Incluso, Crispín Mallma complementa: “porque así tucuzones iban a espantar a la virgen y quién sabe si al mismo diablo” (MARTÍNEZ, 1991, p. 248). Lo cierto es que ni los arreglos pudieron evitar las reacciones de los comuneros andinos al ver tantos afrodescendientes juntos.

Cuando asomó el regimiento obscuro de los Guzmán, en toda la comunidad cundió el pánico. En ese momento, cuando aparecieron los músicos de Cahuachi como una vasta cuadrilla de satanaces brotados de las tinieblas, la tembladera del miedo desbarató los corajes más firmes. Entonces la población completa se

desbandó hacia los cerros, dejando el caserío convertido en un cementerio. (MARTÍNEZ, 1991, p. 253)

Observamos que el efecto que provocan los afrodescendientes en los pobladores andinos es de temor y espanto. Los significantes que se siguen empleando ubican a los Guzmán en un nivel aterrador. Ellos “asoman”, “aparecen”, “brotan”, son semejante a “satanaces”. Incluso la valentía que caracterizaría a muchos comuneros andinos es desbaratada. El refugio es la altura de los cerros. Desde ahí observan asustados, pero también con curiosidad. Sin embargo, pese a huir y dejarlos solos en el centro de la plaza, los Guzmán parecen no percibir las reacciones que generan su sola presencia, pues ellos seguían tocando sus instrumentos.

Aquí cabe precisar un dato interesante. La curiosidad y asombro se incrementan porque los comuneros nunca habían visto a una mujer tocar un instrumento musical con las cualidades que demostraba Bartola. Pero aquí tendríamos que agregar que es la primera vez que veían a una mujer afrodescendiente (o afroandina) ejerciendo esta tarea. Poco a poco los comuneros se llenaban de valor y salían de sus escondites.

Toricha Quispe lanzó un guapido festivo y aquello bastó para encender la emulación. De manera que en un dos por tres el falderío del cerro cobró animación y al poco rato un gentío de toda edad volvía a poblar la plaza de armas; primero cautelosos y reticentes, debido a la catadura atravesada y oscura que exhibían los Guzmán, pero luego de modo abierto y sin recelos, encandilados por la truculencia de aquella banda de músicos tan singulares. Miraban abstraídos a cada músico, a cada instrumento, y entonces se sentían orgullosos de contar para la fiesta patronal con un regimiento de instrumentistas cuyo zorongó estremecía todos los ámbitos, como nunca se había oído. (MARTÍNEZ, 1991, p. 254)

La aceptación es gradual. Los comuneros toman sus precauciones, pero van ganando más confianza hasta aceptar que un grupo de afrodescendientes anime su fiesta tradicional. El miedo que desprendían sus rasgos físicos se convierte en curiosidad y asombro, al igual que los instrumentos musicales que toca cada uno de ellos. Finalmente, afrodescendientes y andinos se mezclan con algarabía en el marco de una festividad religiosa en los Andes.

3.7.5 El camino de bajada

Al concluir la festividad, “los músicos de Cahuachi se vieron montados a burro y puestos en el camino de bajada” (MARTÍNEZ, 1991, p. 264). Durante el trayecto, Bartola Avilés se detiene a contar a los viajeros “pero la cuenta no le salía correcta”. Los cuenta nuevamente y percibe que hay dos más. Resulta que dos de los Guzmán habían sido alcanzados por “el trabucazo del amor”. Santiago Avilés y Jesucristo avilés llevaban consigo hacia la costa a dos comuneras de Sondondo.

Desde que Santiago llegó a la festividad, se sintió atraído por Toricha Quispe. La voz narrativa nos dice que “desde que divisó la pollera colorada de Toricha Quispe, flameando en el cerro, Santiago Guzmán Avilés había perdido definitivamente los estribos” (MARTÍNEZ, 1991, p. 258). Sin embargo, ella tenía fama de no entregarse a nadie en los placeres sexuales. Ningún comunero de Sondondo había podido estar con ella. Santiago lo consiguió gracias a la ayuda de Saturno Martínez, quien “guardaba una sabiduría para la cual no existía imposible” (MARTÍNEZ, 1991, p. 259): el poder de la macca.

Entonces le mostró un secreto guardado celosamente. El alimento superior que cargaba de luz lustrina el cerebro y de imbatible pujanza el músculo. Se llamaba macca. Simplemente macca. Un tubérculo menudo, como papa chusca, que se lograba únicamente en la altura, en Pampa Galeras, pero sólo en cierto lugar escogido, al lado de una laguna que era el paraíso de las parihuanas [...] Fortalecido en cuerpo y alma por dicho tubérculo insignificante, Santiago Guzmán Avilés iba a tener ñeque y empuje para penetrar con todo su cabo de hacha en la pulpa de la felicidad. (MARTÍNEZ, 1991, p. 260)

Aunque las descripciones del encuentro sexual entre ambos personajes están cargadas de recursos metafóricos, es importante ver cómo la macca, un elemento casi sagrado para los pobladores andinos, puede posibilitar las relaciones afroandinas. Santiago se apropia de este elemento cultural que solo surge en las alturas de los Andes, y al que ni siquiera los propios comuneros pueden acceder con libertad. Fue de esta manera como Santiago pudo conquistar el amor de Toricha Quispe. Por ello, cuando Bartola los cuenta, descubre que “el trabucazo del amor no sólo había hecho mella en Santiago y Toricha Quispe; de un modo misterioso, Jesucristo, el tamborilero endemoniado, aparecía acompañado de Sasunta Huamán, la más linda escorzonera de Sondondo” (MARTÍNEZ, 1991, p. 264). Bartola Avilés no se opone, y todos se dirigen al caserío de Cahuachi. Es interesante que la novela concluya justo con este episodio de unión afroandina. Gregorio Martínez propone quizá la continuidad de las relaciones interétnicas de los negros en los Andes y de los andinos en la costa.

3.8 Lo afroandino y la lengua

Podríamos decir que la novela abunda en quechuismos y emplea una gran cantidad de afronegrismos. Si prestamos atención al espacio y la naturaleza, también observamos una serie de topónimos de origen quechua. Sin embargo, en el plano del contenido, la voz narrativa explicita su intención de referirse a la lengua, lo cual nos permite analizarlos a la luz de la coexistencia de los signos afrodescendientes y andinos. Una primera referencia a la lengua la encontramos en el

yacimiento de oro que despierta el interés de Pedro de Guzmán. Estaba ubicado en un lugar ignoto y desconocido llamado Huanuhuanu. El narrador aclara que es un “apelativo que parecía quechua” (MARTÍNEZ, 1991, p. 22), pero más adelante agrega que se trata de un lugar “tan humilde como su propio nombre, huanu, que en lengua nativa quería decir estiércol” (MARTÍNEZ, 1991, p. 24).

Luego, uno de los descendientes de Pedro, Felipe Guzmán, el abuelo de Gumersindo, es descrito como “suelto de lengua y quechuahablista y huainero por contagio” (MARTÍNEZ, 1991, p. 32), sentía un “gusto sufrido por los huainos melancólicos” y “llevaba siempre en la boca una bola de hojas de coca” (MARTÍNEZ, 1991, p. 29). Es interesante observar cómo estas prácticas aparecen, algunas generaciones después, en su bisnieto, ya con rasgos afros, Ananías Guzmán. La voz narrativa afirma que fue “el único que aprendió bien la lengua nativa de los gentiles”, luego agrega que “en esa lengua dulce cantaba huainos de penas y amores”, y “para entonarse mejor la voz chacchaba hojas de coca que las endulzaba con toccra” (MARTÍNEZ, 1991, p. 86). Los casos de Felipe y Ananías no solo evidencian la herencia que se transmite entre el bisabuelo “serrano” y el bisnieto afro, sino que nos muestra que el uso de la lengua, en ambos casos, adquiere un sentido ritual al emplearse en los cantos andinos acompañado de las hojas de coca. Sin embargo, también hay referencias más cotidianas que vinculan el uso del quechua con la costumbre de chacchar coca. Por ejemplo, en Sondondo, “los comuneros charlaban en quechua, hacían conjeturas sobre lo que le había ocurrido a la familia Guzmán, mientras esperaban que las hojas de coca, endulzadas con toccra, soltaran el efecto estimulante” (MARTÍNEZ, 1991, p. 234).

Por otro lado, en el contexto de las luchas sociales de las mujeres iqueñas, se hace referencia metafóricamente al uso de la lengua para defenderse de los abusos de los hacendados costeños. Aquí queda claro que “aquella habilidad de lengua la conservaban como el último remanente del antiguo idioma yunga nativo, anterior al quechua, que ya se les había extraviado en los enredijos de la existencia” (MARTÍNEZ, 1991, p. 115). Lo importante es destacar que en estas luchas también están involucradas las mujeres afrodescendientes que forman parte de este contexto que, décadas atrás, se constituyó en un importante espacio esclavista.

Justamente en esta convivencia de negros e indios en Ica, concretamente en Nasca, destaca el comunero Crispín Mallma y su uso peculiar de la lengua. Él “se había entreverado y mataperreado con toda la negrada que jornaleaba en las haciendas, tanto que hablaba el castellano con una pronunciación bozal que sorprendía a los propios negros” (MARTÍNEZ, 1991, p. 236).

Más adelante, la voz narrativa seguirá enfatizando la forma de hablar del comunero: “A Crispín Mallma le bastó abrir la boca y dejar suelto el modo bozal de su parla castellanista para encandilar no sólo a la cordelada de músicos sino a la población entera del caserío de Cahuachi” (MARTÍNEZ, 1991, p. 243). La población de Cahuachi se reía y admiraba de cómo este personaje que había bajado de los Andes, “con su molde de indio chuto, gorgoriteaba un castellano bozal” (MARTÍNEZ, 1991, p. 245). Lo que importa resaltar es que este castellano bozal del comunero es una manifestación híbrida, producto del contacto con los “la negrada jornalera”. Para ser más precisos, la confluencia de la lengua nativa de Crispín Mallma con los castellanos de la costa, principalmente el que hablan los campesinos afroperuanos de Nasca, da como resultado una forma particular del habla, ese castellano bozal, que incluso provoca la risa y asombro de los propios campesinos afroperuanos.

Por otro lado, habíamos visto que Ananías Guzmán era un quechuista que también había aprendido algo de aimara por medio del contacto con pobladores andinos en Cahuachi. Incluso, quería transmitir esa capacidad al instrumento que le había tocado, el saxofón: “creía que podía hacerlo hablar quechua” (MARTÍNEZ, 1991, p. 181); “se había vuelto diestro en la fantasía de hacer hablar quechua al saxofón” (MARTÍNEZ, 1991, p. 262). Recordemos que en el encuentro con los puneños en la playa Las Brujas, Ananías intenta comunicarse en quechua con los pescadores andinos, pero solo genera una actitud de burla y una repuesta en otra lengua nativa que el mismo Ananías identifica como aimara. Llama la atención la predisposición y curiosidad de Ananías para aprender la lengua de los puneños. Incluso, “comentó que un poco más y le iba a pescar el hilo al aimara” (MARTÍNEZ, 1991, p. 160). Respaldo por sus conocimientos básicos de dicha lengua, gracias a las constantes conversaciones con el puneño Cirilo Machaca en Cahuachi, quiso seguir hablando con ellos, “pero los puneños se rieron y le contestaron en castellano” (MARTÍNEZ, 1991, p. 160). Esa lengua *distinta* de la que intenta apropiarse Ananías incrementa las diferencias entre ambos grupos a través de la risa. Es por ello que la comunicación entre negros y andinos solo se establecerá apelando a la homogeneización por medio del castellano.

Finalmente, no hay que dejar de lado a Deidamia Navarro, una mujer afrodescendiente de Acarí que se casó con el andino Pascual Martínez. Ella es calificada como “quechuista, y cariñosa con los indios” (MARTÍNEZ, 1991, p. 244). Es decir, la novela nos muestra serranos “quechuhablita” como Felipe Guzmán, negros “quechuistas” como Ananías Guzmán y Deidamia Navarro, andinos “tan castellanistas” como los puneños o quienes hablan un “castellano bozal”

como Crispín Mallma. Vemos que la lengua y el habla están determinados por las relaciones intersubjetivas afroandinas, y dejan de ser propiedades exclusivas de determinados grupos para convertirse en medios de convivencia y cooperación no exenta de tensiones.

3.9 De las “cerdas rebeldes” al “pelo pimientado”

Los recursos irónicos que emplea Gregorio Martínez encuentran lúdicamente en los rasgos físicos de afrodescendientes e indígenas la posibilidad de remarcar los diálogos e intercambios interétnicos. El signo del cabello se ha constituido en un elemento simbólico identitario que el narrador resalta en varios pasajes de la novela. Por ejemplo, los indígenas de Ica que construyeron la famosa Achirana son descritos como “yungas pelo duro” (MARTÍNEZ, 1991, p. 96); de igual manera, los ancestros indígenas de Bartola, los Chacaltana de Ica, son presentados como “esos indios costeños, pelo duro (MARTÍNEZ, 1991, p. 48); asimismo, el comunero Crispín Mallma llevaba en la cabeza “un matojo de cerdas rebeldes” (MARTÍNEZ, 1991, p. 248). Por su parte, los afrodescendientes sobresalen por su cabello crespo. Recordemos que los Guzmán se caracterizaban por llevar “el pelo pimientado” (MARTÍNEZ, 1991, p. 169). Pero ¿qué pasa cuando estos elementos aparentemente fijos se intercambian, cuando un grupo se apropia de lo que se supone le pertenece al *otro*?

Por ejemplo, esto se evidencia claramente en una anécdota que narra Teófilo Advíncula, uno de los tantos pobladores afroperuanos que, junto con los andinos, trabajó en las islas guaneras de Pisco. Este personaje contó que las ganancias de su mano de obra en las islas les permitían a los trabajadores regresar a sus pueblos con pulseras, oro y ciertos lujos, pero también destacó que “los más venteados” llegaban “con la pelambre trastrocada”. Es decir, “si eran indios, con las cerdas encarrujadas por la ondulación permanente. Si eran negros, con las pimientas planchadas por la cosmética ineluctable de la química” (MARTÍNEZ, 1991, p. 146). Afrodescendientes que quieren el cabello lacio e indígenas que lo quieren ondulados sugieren una extrapolación lúdica y simbólica de signos externos identificados con cada grupo que apela a la apropiación como una forma de construcción identitaria de los personajes.

Algo similar sucede con los Guzmán al momento de viajar hacia los Andes. En el camino se encuentran con el peluquero japonés José Higashi, quien “había desarrollado minuciosamente todo un arte de la peluquería en el ramo del pelo pimientado” (MARTÍNEZ, 1991, p. 247). En realidad, la novedad de les ofrecía a los Guzmán era que “había inventado el laciado con candela

y el trazado de la raya con clavo caliente” (MARTÍNEZ, 1991, 247), así que les propuso “arrasarles las pimientos del cogote” (MARTÍNEZ, 1991, p. 247). Es de esta manera como los Guzmán se someten al laceado, guiados por el entusiasmo de Reimundo Guzmán, quien “desde pequeño ya andaba interesado en los disfueros de la apariencia” (MARTÍNEZ, 1991, p. 247).

Lo curioso es que, mientras que a cada uno de los Guzmán le “quitaban un gran peso de encima y lo libraban del estorbo que le impedía meditar con tranquilidad” (MARTÍNEZ, 1991, p. 248), el comunero Crispín Mallma que los guiaba hasta Sondondo le consultó, “con tan conmovedora ilusión”, si “era factible encarrujar un matojo de cerdas rebeldes”. La ilusión del comunero se haría realidad, ya que, según José Higashi, “ningún cabello, por hirsuto que fuera, podía resistir los embates de la ondulación permanente” (MARTÍNEZ, 1991, p. 248). En tanto continúan su viaje hacia Sondondo para la fiesta de la virgen de Asunta, nos queda la imagen hasta cierto punto caricaturesca en la que afrodescendientes y andinos se apropian de signos identitarios que le pertenecen al *otro*. Crispín Mallma los dirigía “luciendo la cabeza llena de virutas extravagantes, dueño de otra fisonomía que posiblemente le había brotado como la viruela negra” (MARTÍNEZ, 1991, p. 253).

Asimismo, es interesante la reacción de los comuneros al observar estos rasgos extravagantes de los viajeros que acaban de llegar a la comunidad de Sondondo. Todos los pobladores los reciben con susto y asombro. En cuanto al indígena, uno de ellos “miraba intrigado y sorprendido la pelambre encarrujada que Crispín Mallma lucía muy ufano y detalloso” (MARTÍNEZ, 1991, p. 257), y este no ocultaba pormenores al contarles cómo fue “el milagro de transmutarle el pelo hirsuto en unas virutas que daban la hora” (MARTÍNEZ, 1991, p. 257). En cuanto a los afrodescendientes, el cambio le hizo afirmar a Gumersindo: “Ahora sí... vamos a llegar a Sondondo con cara de gente”; Crispín Mallma comentó que sin ese cambio “iban a espantar a la virgen y quién sabe si al mismo diablo” (MARTÍNEZ, 1991, p. 248). Pese al optimismo, contrariamente a lo esperado, los Guzmán son recibidos con temor por los comuneros, “en toda la comunidad cundió el pánico... la tembladera del miedo desbarató los corajes más firmes” (MARTÍNEZ, 1991, p. 253).

En el caso de Bartola Avilés Chacaltana, también nos sugiere pensar en un aspecto no menos importante en relación al valor simbólico del cabello. A diferencia de los varones, ella fue peinada por Magali Panchano, una cosmetóloga y peinadora muy habilidosa. Ella le hizo a Bartola

un “lindo peinado de trenzas y caminitos” (MARTÍNEZ, 1991, p. 251). Aunque parezca una descripción simple, las “trenzas” y “caminitos” nos remiten inevitablemente al carácter sígnico y político de las trenzas, que para muchos esclavizados fueron utilizadas como un “discurso oculto”, como mapas que revelaban los caminos de la libertad para los esclavizados fugitivos en los tiempos de la colonia. En ese sentido, también existe un vínculo entre las trenzas y el cimarronaje. Esta última práctica de rebeldía será analizada en el apartado siguiente.

3. 10 Alianzas interétnicas en el cimarronaje

Paralelamente a la historia de los músicos de Cahuachi, se narra en capítulos intercalados la rebelión de los cimarrones del palenque de Huachipa. Entre ambas historias existe una conexión, como ya lo habíamos visto antes con algunos personajes, y ahora lo veremos con las insurgencias de los cimarrones.

En Lima, después de la derrota de los cimarrones en las insurgencias del palenque de Huachipa, muchos esclavizados fueron devueltos a sus propietarios y otros pasaron a distintas haciendas. Fue así que, a inicios de la República, un grupo de esclavizados son trasladados de Lima hacia la hacienda de Cahuachi, propiedad de doña Epifanía del Carmen. En dicho lugar “indios y negros laboraban de sol a sol y a golpe de campana” (MARTÍNEZ, 1991, p. 166). Sus condiciones eran distintas: la mayoría de los indígenas eran considerados siervos, mientras que los afrodescendientes tenían la categoría de esclavos, aunque algunos eran jornaleros sin ninguna posesión y otros eran yanacones o locatarios con una parcela. A pesar de las diferencias jurídicas entre negros e indios, lo que sí los igualaba en la hacienda de Cahuachi era la falta de derechos y las malas condiciones de trabajo, situación que los mantenía siempre inconformes.

Pese a que doña Epifanía del Carmen había hecho instalar algunos instrumentos de tortura para disipar cualquier intento de fuga, las ansias del cimarronaje mueven a los indios siervos y a los negros esclavizados. Sin embargo, Saturnino Huamán, un siervo que había bajado a la costa desde muy niño y había crecido en contacto con la servidumbre y los esclavizados, evaluaba las condiciones para poder fugarse de la hacienda.

Sobre la polvorienta ranchería de Cahuachi zumbaba el mosconeado de que el siervo indio Saturnino Huamán, quien recibía como pago solamente la menguada ración diaria de comida y una remuda de ropa al año, andaba descifrando en las mazorcas de maíz pinto la señal para fugarse de la hacienda y regresar a su terruño de Uchumarca, en las cabezadas de Nasca. Durante las noches Saturnino Huamán

leía también las premoniciones en las hojas de la coca. (MARTÍNEZ, 1991, p. 185)

Lo que importa aquí es la manera como el siervo indígena interpreta signos que forman parte de su cosmovisión para proyectar su cimarronaje. El hecho de “descifrar” el maíz y “leer” las hojas de coca nos remite a una sabiduría ancestral que vincula al poblador indígena con su espacio, con la naturaleza, con nuevas formas de entender la realidad. Así como aludimos líneas arriba al valor de las trenzas como mapas de fuga para los esclavizados, el indígena también plasma su visión del mundo para huir del sistema esclavista en el que se encuentra.

Lo interesante es entender que la lucha por la libertad se trata de una labor conjunta. Por esta razón, también el esclavizado Juaniquillo Comecome “había cavilado sosegadamente, igual que un docto filósofo” sobre las condiciones de la fuga. Él “no se cansaba de darle manizuela a la tentación de cimarronearse de la esclavitud” (MARTÍNEZ, 1991, p. 185). De igual manera, Narcisca Advíncula “también soñaba con los legendarios palenques de cimarrones que en los alrededores de Lima habían vuelto a levantar bandera de guerra” (MARTÍNEZ, 1991, p. 186).

Con base en estos eventos de cimarronaje, queda claro que las condiciones de vida de afrodescendientes e indígenas es un rasgo que los une y los obliga a luchar en conjunto para escapar del sistema opresor. Cada grupo intenta indagar y decodificar los medios basándose en los conocimientos ancestrales del que son depositarios. En otras palabras, si bien el estatuto jurídico de negros e indios son distintos dentro del sistema colonial (el negro era considerado un esclavo, un objeto sin alma, mientras que el indígena era un vasallo de la corona, un siervo), las condiciones de existencia similares los hermana, constituyéndose una alianza afroandina en la lucha contra el poder a través del cimarronaje.

3. 11 El poder de los cerros

Son recurrentes las referencias a los cerros dentro del universo narrativo de la novela. Su presencia complementa el ordenamiento simbólico del paisaje andino y por momentos resulta ser un testigo omnipresente y silencioso de las travesías de los Guzmán. Pero antes queremos destacar la incorporación en la novela de narraciones míticas que, si bien fueron elaboradas con la llegada de los conquistadores, el referente apunta a la cosmovisión andina: se trata de la leyenda de Cerro Blanco. Los viajeros tenían que pasar con mucho cuidado para no despertar la furia del “toro negro de encanto” que estaba dibujado en la cumbre.

Los bramidos del toro encima del cerro hacían chorrear oleadas de arena que caían por el falderío hacia la hondonada del río tronando como una tracalada de monedas de oro, otras veces como el redoble de un tambor. Pero además el propio cerro bramaba por dentro, pues también era volcán de arena, de una arena muy particular, con voz y canto. (MARTÍNEZ, 1991, p. 30)

Sin duda, la figura del toro, el río, el oro y el cerro que forman parte de esta narración responden a una unidad recurrente en el imaginario mítico del poblador andino. Asimismo, el cerro que brama o el oro en el fondo del río son motivos que también se repiten con frecuencia. Gregorio Martínez lo recrea incorporando la historia (también mítica) de los músicos de Ocucaje, Ica, de tal manera que el “bramido hórrido” era reemplazado por un “redoble festivo”. Se dice que esta banda de músicos tenía que tocar en la fiesta de Jaquí. Habían salido borrachos desde Acarí y, para llegar a tiempo, cortaron camino por el Cerro Blanco. Luego vieron una puerta iluminada por la que ingresaron, y desde entonces se quedaron encerrados en las entrañas del cerro, desde donde se escucha su música. Los Guzmán y todo el pueblo conocían las historias en torno al Cerro Blanco. Incluso, Bartola Avilés recordaba las advertencias que le hacían algunos pobladores que dicen haber visto a los músicos de Ocucaje tocando dentro del cerro. Entonces, estos mitos alimentan el imaginario, pero también funcionan como reguladores.

Pero la figura del cerro con resonancias andinas tiene otras formas de relacionarse con el sujeto afroperuano. Puede significar su herencia indígena: “En Cahuachi los negros sentían que llevaban en la sangre el soplo de los cerros” (MARTÍNEZ, 1991, p. 245); puede representar un vínculo ritual: en Cahuachi, ante algún problema, la población recurría al brujo Crispulo Rincón “que trabajaba en alianza con los cerros” (MARTÍNEZ, 1991, p. 58); puede ser testigo de las inclemencias de la esclavitud: para anunciar la llegada de los cuatro esclavos a la hacienda de Cahuachi, invitaron al llamador y gallero don Joaquín Figueroa, porque “hacía retumbar los cerros con la voz” (MARTÍNEZ, 1991, p. 151); pero también pueden propagar aclamaciones de júbilo: cuando los músicos salían de Cahuachi, la ovación de los pobladores retumbó de “cerro a cerro”. “Primero sonó el eco de júbilo en el cerro Cabeza de Cura, encima de los paredones de la época de los gentiles, y luego lo repitió el cerro Aja” (MARTÍNEZ, 1991, p. 246); pueden complementar el paisaje que guía los caminos: al inicio del viaje, mientras seguían la ruta del río, “los cerros se veían áridos y cenicientos” (MARTÍNEZ, 1991, p. 252); pero también son entidades de las que hay que protegerse: doña Nicolasa Vilca les tuvo que empapar cabeza con Thimolina, porque era “el mejor conjuro contra el enojo de los cerros” (MARTÍNEZ, 1991, p. 251); puede ser un refugio: cuando llegaron los músicos de Cahuachi a Sondondo, “la población completa se desbandó hacia

los cerros” (MARTÍNEZ, 1991, p. 253); puede ser vehículo de la música en las festividades: “los Guzmán ejecutaban la música con tanta pujanza y ardor que el estampido de los bronce retumbaba en los cerros” (MARTÍNEZ, 1991, p. 254).

Los Guzmán conviven con este símbolo andino, que no solo está en el exterior, sino también lo llevan consigo interiormente, han aprendido los significados que se desprenden de él, lo respetan y toman precauciones. El narrador intensifica este vínculo al hacerlo omnipresente en las historias que los involucran.

Consideraciones finales

En este trabajo hemos centrado nuestro análisis en el discurso afroandino de dos novelas que representan la experiencia de los afrodescendientes en el Perú: *Malambo* (2001) de Lucía Charún-Illescas y *Crónica de músicos y diablos* (1991) de Gregorio Martínez. Quisimos demostrar que el mundo andino se constituye en el lugar de enunciación de la herencia africana, situación que deviene en un complejo sistema discursivo afroandino. Asimismo, intentamos demostrar que los procesos de transculturación entre los signos africanos y andinos son rasgos distintivos de las novelas estudiadas.

Las propuestas conceptuales de Fernando Ortiz y Ángel Rama en el caso de la transculturación, y la de Antonio Cornejo Polar para la heterogeneidad, nos permitieron analizar los sentidos que se construyen en la confrontación de dos discursos aparentemente distintos en las dos novelas. Pese a que son categorías pensadas para choques culturales antagónicos —dominante/dominado, modernidad/tradición, europeo/indígena— pensamos que contribuyen con el análisis de los procesos de cooperación y conflictos entre estructuras que, sin ser antagónicas, no llegan a conformar una homogeneidad armónica.

Por un lado, *Malambo* (2001) de Lucía Charún-Illescas es una novela que, aparentemente, plantea una mirada hacia los rasgos más originarios de la herencia africana, apelando a las divinidades del panteón yoruba, a la incorporación de ritos y cantos sagrados en lenguas de matriz africana, así como a la sabiduría ancestral de los afrodescendientes en el contexto de la esclavitud limeña de inicios del siglo XVII. Sin embargo, esta representación de la africanidad en la novela, enunciada desde el mundo andino, renuncia a determinados elementos considerados originarios para reemplazarlos con símbolos pertenecientes a las culturas indígenas del Perú prehispánico. De esta manera, se constituye un discurso híbrido que permite dialogar las raíces africanas y andinas como rasgos fundamentales de la africanidad en el Perú.

Por otro lado, *Crónica de músicos y diablos* (1991) de Gregorio Martínez narra las travesías de una numerosa familia afroandina, abarcando sucesos desde los tiempos coloniales hasta las primeras décadas del siglo XX, en espacios que comprenden la costa y los Andes, así como algunas provincias de Ica, Arequipa y Ayacucho principalmente. Sin bien no hay una intención, como en *Malambo*, de remitirnos a referentes míticos de la cosmogonía africana, sí nos muestra la cotidianeidad de los campesinos afroperuanos de la costa sur del Perú. El paisaje simbólico andino

y la interacción con pobladores y costumbres indígenas determinan la configuración de la identidad de los personajes, así como las relaciones de alteridad con el otro. Los constantes desplazamientos de los personajes promueven, sin duda alguna, las relaciones afroandinas en el espacio textual.

Ambas novelas, dentro de sus marcadas diferencias, representan la experiencia africana en el Perú, y en este intento es imposible eludir su interacción con las raíces andinas. Cabe precisar que este diálogo está motivado por las condiciones de subalternidad en la que viven ambos grupos dentro del sistema colonial y poscolonial. Sin embargo, las prácticas de cooperación interétnica, en algunos casos, también dejan entrever ciertos conflictos o tensiones discursivas.

Consideramos que los dos casos analizados forman parte de una vasta producción literaria que, bajo el rótulo de literatura afroperuana, entiende muy bien que la representación de la experiencia negra en la literatura del Perú no consiste necesariamente en el romanticismo de volver a las raíces perdidas en el tiempo, sino de ubicar lo afro en un contexto y hacerlo dialogar con él. En el Perú, indudablemente, son las raíces andinas las que sirven como telón de fondo para el desenvolvimiento discursivo de la herencia africana. De ahí que sería interesante pensar en las semejanzas y diferencias con las literaturas de raigambre africana que surgen en los países de la región andina.

Si bien este es un trabajo de largo aliento, por el momento, nos interesa transmitir la idea de que las literaturas de raigambre africana en el Perú y la región andina presentan rasgos particulares que los diferencian de otras literaturas de matriz africana en América Latina. En nuestro contexto, podríamos afirmar que la literatura negra del Perú es, en esencia, de naturaleza afroandina.

Bibliografía

- AMBROSSETI, Juan. *Supersticiones y leyendas*. Buenos Aires: La cultura argentina. 1917.
- ANSIÓN, Juan. *El árbol y el bosque en la sociedad andina*. Lima: Ministerio de agricultura/FAO, 1986.
- ARTEAGA, Sonia & ROCCA, Luis (Eds.). *Africanos y pueblos originarios (Relaciones interculturales en el área andina)*. Lima: Museo Afroperuano, 2007.
- ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Lima: Editorial horizonte, 2016.
- AYALA, José Luis. *Yatiris; adivinos andinos. Ceremonia/manual para el pago a la pachamama. Lectura de la suerte mediante la coca*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009.
- BOVISIO, María Alba. “Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente”. In: KRIEGER, Peter (Ed.). *La imagen sagrada y sacralizada*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, vol I, 2011. Disponible en: https://www.academia.edu/37972564/Las_huacas_andinas_lo_sobrenatural_viviente_pdf Acceso: 17/07/2020.
- BUENO, Raúl. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2004.
- CABRERA, Lydia. *Yemayá y Ochún*. New York: Library of Congress, 1980.
- CAMPOS DÁVILA, José. “La familia Campos”. In: ROSTWOROWSKI, María et al. *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000. p. 287-206.
- CARAZAS, Milagros. “Malambo de Lucía Charún-Illescas: narrar la diáspora en la novela afroperuana”. In: CARAZAS, Milagros. *Estudios afroperuanos: ensayos sobre identidad y literatura afroperuana*. Lima: CEDET. 2011, p. 151-163.
- CARAZAS, Milagros. “Crónica de músicos y diablos de Gregorio Martínez: construir la identidad reinventando el pasado”. In: CARAZAS, Milagros. *Estudios afroperuanos: ensayos sobre identidad y literatura afroperuana*. Lima: CEDET. 2011, p. 129-150.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral. 1972.

- CARRILLO JARA, Daniel. “‘La identidad es una abstracción’: Entrevista a Gregorio Martínez”. *Tinta Expresa. Revista de Literatura*, año V, n 5, 2013, p. 195-205.
- CARRILLO JARA, Daniel. “Migración y Migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45, 2016, p. 463-477.
- CARVALHO, José Jorge de. “Los afroandinos en el siglo XXI: de la diferencia regional a la política de las identidades”. In: *Los afroandinos de los siglos XVI al XX*. Lima: Unesco, 2004, p.78-90.
- CHARÚN-ILLESCAS, Lucía. *Malambo*. Lima: Fondo Editorial de la UNFV. 2001.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *Crónica del Perú/El señorío de los incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005
- COLCHADO LUCIO, Oscar. *Leyendas peruanas*. Lima: Ed. Bruño. 1975.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 4, n. 7-8, 1978, p. 7-21.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 20, n 40, 1994, p. 368-371.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP, 2003.
- DE LA VEGA, Garcilaso. *Comentarios reales de los incas*. Tomo I y II. México: FCE, 1991.
- DUNCAN, Quince. “El afrorrealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana”. *Anales del caribe*, 2005-2006. p. 9-19.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós Orientalia, 2000.
- ESCALANTE, José Ángel. “Nosotros los indios...”. In: AQUÉZOLO, Manuel (Comp.). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul Editores, [1927]1987, p. 39-52.
- ESPINO, Gonzalo. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina Ediciones, 2010.
- FILINICH, María. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba. 1998.

GALZIO, Cecilia. “Personajes y espacio en *Malambo* de Lucía-Charún Illescas”. In: N’GOM, M’Bare, *‘Escribir’ la identidad: creación cultural y negritud en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma. 2008, p. 297-321.

GRANADINO, Cecilia. *101 cuentos de nuestros abuelos africanos*. Lima: Editorial San Marcos, 2010.

HALL, Stuart. “Etnicidad: identidad y diferencia”. In: RESTREPO, Eduardo; WALSH, Catherine & VICH, Víctor (Eds.). *Sin garantía: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión editores, IEP, IESC-Pensar y UASM, 2010.

HARRIS, Emanuel. “*Malambo*: renacimiento e identidad africana”. In: N’GOM, M’Bare, *‘Escribir’ la identidad: creación cultural y negritud en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma. 2008, p. 323-340.

HARTH-TERRÉ, Emilio. *Negros e indios. Un estamento social ignorado en el Perú colonial*. Lima: Ed. Juan Mejía Baca, 1973.

LANDA, Pierina & OBREGÓN, Nataly. *El uso de la hoja de coca desde la cosmovisión andina en el proceso histórico peruano*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional del Centro del Perú], 2010. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12894/1705> Acceso: 17/02/2020.

LEÓN, Rafael & ZAPATA, Antonio. “Chicha peruana, una bebida, una cultura”. In: LEÓN, Rafael (Comp.). *Chicha peruana, una bebida, una cultura*. Lima: USMP, 2008, p. 6-30.

LIENHARD, Martin. “De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras”. In: MAZZOTI, José Antonio & ZEVALLOS, J. (Coord.). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. p. 57-80.

MARTÍNEZ, Gregorio. *Crónica de músicos y diablos*. Lima: PEISA, 1991.

MARTIN-OGUNSOLA, Dellita. “Oralidad y escritura en *Malambo*”. In: N’GOM, M’Bare, *‘Escribir’ la identidad: creación cultural y negritud en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2008. p. 341-359.

- M. DE SWANSON, Rosario. “Palabras de mujer: intertextualidad, mito y memoria en *Malambo* de Lucía Charún Illescas”. *Alba de América*, vol 28, n 53-54, 2009, p. 311-330.
- MIRANDA, Franklin. *Hacia una narrativa afroecuatoriana. Cimarronaje cultural en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas. 2010.
- MONTALVO YAMUNAQUÉ, Fernando. “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. *D’Palenque: literatura y afrodescendencia*, año III, n 3, 2018, p. 35-47. Disponible en: <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2019/09/DPalenque-N%C2%B0-3-Montalvo.pdf>
Acceso: 17/02/2020.
- MONTIBELLER, Moraima. “Chicha, vitalidad en los andes”. In: LEÓN, Rafael (Comp.). *Chicha peruana, una bebida, una cultura*. Lima: USMP, 2008, p. 76-103.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude. Usos e sentidos*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- MUÑIZ, Lucía. “El ‘lugar de enunciación’: sobre la realidad de la interpretación histórica”. *Euphyia*, 10(18), p. 9–30. Disponible en: <https://doi.org/10.33064/18euph1340>
- OJEDA, Martha. “Búsqueda y negación del yo en *Malambo* de Lucía Charún-Illescas”. *Afro-Hispanic Review*, vol 23, n 2, 2004, p. 13-19.
- OJEDA, Martha. “De la Ciudad de los Reyes a *Malambo*: espacio, resistencia y reconstrucción identitaria en *Malambo* de Lucía Charún-Illescas”. *Afro-Hispanic Review*. vol 32, n 1, 2013, p. 129-142.
- OLAYA ROCHA, Juan M. “Lucía Charún-Illescas, la primera novelista afroperuana”. In: *Personajes afrodescendientes del Perú y América*. Lima: CEDET, 2015, p. 121-130.
- OREFICI, Giuseppe. *Cahuachi, capital teocrática Nasca*. Tomo I. Lima: USMP, 2012.
- ORIHUELA, Carlos L. “*Malambo* de Lucía Charún-Illescas: la ‘otra’ historia de la esclavitud en el Perú”. In: ORIHUELA, Carlos L. *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo XX (1950-2001)*. Lima: Hipocampo editores, 2009, p. 87-105.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1978.

PANFICHI, Aldo. “Urbanización temprana de Lima, 1535-1900”. In PANFICHI, Aldo & PORTOCARRERO, Felipe. (Eds). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico, 2004. p. 15-42.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

ROMERO, Fernando. *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: IEP, 1988.

ROSTWOROWSI, María. *Historia del Tahuantinsuyo*. Lima: IEP/PromPerú, 1999.

ROSTWOROWSI, María. *Obras completas II*. Lima: IEP, 2002.

SALAZAR, Nécker. “Seres imaginarios y motivos de la literatura oral en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos”. *Boletín de literatura oral*, n 9, 2019. p. 223-248.

SILVA SANTIESTEBAN, Fernando. *Desarrollo político en las sociedades de la civilización andina*. Lima: Universidad de Lima, 1997.

SOBREVILLA, David. “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 27, n 54, 2001, p. 21-33.

TEJADA, Luis. “Malambo”. In: PANFICHI, Aldo & PORTOCARRERO, Felipe (Eds). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico. 2004, p. 145-160.

VERGER, Pierre. *Lendas Africanas dos Orixás*. Salvador: Corrupio, 1997.

WADE, Peter. “Interacciones, relaciones y comparaciones afroindígenas”. In: DE LA FUENTE, A. & ANDREWS, G. R. (Eds.), *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*. CLACSO – ALARI. 2018, p. 117-159.

ZORRILLA, Zein. “Negro Mundo *Malambo*: la novela de Lucía Charún-Illescas”. *Ciudad letrada*, n 8, 2001, p. 6-7.