

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

**La trayectoria artística de Perú Negro:
la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)**

Tesis para optar el Título de Licenciado en Sociología

Manuel Francisco Barrós Alcántara

Asesor: Dr. Aldo Panfichi Huamán

Lima, agosto del 2016

A mis padres.

Resumen

En el presente estudio reconstruimos la trayectoria artística de Perú Negro para analizar su consolidación como la compañía teatral más importante del campo artístico afroperuano durante su periodo fundacional (1969-1975). A partir de la sociología de los campos de Bourdieu rastreamos las distintas posiciones que el grupo ocupó así como los intermediarios y actores que convergieron en los primeros años de dicha trayectoria. En dicho proceso, la formación y consolidación de la compañía sintetizó una compleja gama de relaciones sociales al hacer confluir dos procesos que enmarcaron su importancia: a) las reelaboraciones culturales de la herencia africana en el Perú iniciada en 1956; y b) los cambios sociales iniciado por Velasco en 1968. Enmarcada por ese contexto, su trayectoria contribuyó a la institucionalización artística y cultural de lo afroperuano en una dinámica de constante negociación con un sector de las élites emergentes. Demostraremos que el reconocimiento oficial de Perú Negro —y de lo afroperuano en general— durante el gobierno de Velasco surge por una iniciativa de un sector de la élite cultural (1969) a la que luego se le suman, en distintos periodos, sectores de la económica (1971) y estatal (1974-1975). Diacrónicamente, en esos tres periodos identificados, encontramos que élite cultural tuvo un papel protagónico y transversal. Producto de un diálogo e intercambio mutuo entre las partes —la élite cultural y Perú Negro—, históricamente el reconocimiento del grupo respondió al trabajo conjunto que realizaron, en el cual se redefinían constantemente a la par que conseguían una progresiva visibilidad social. A lo largo de esta reconstrucción histórica desarrollaremos la importancia de dicha visibilidad en torno a la experiencia organizativa de las compañías teatrales afroperuanas en Lima, la inserción del arte afroperuano en la cultura nacional y el establecimiento del canon de lo afroperuano.

Palabras clave:

Negritud - Perú Negro - Teatro afroperuano - Sociología histórica - Gobierno de Velasco

Ah grupo bicardiaco.
César Vallejo. *Trilce*

Índice

Agradecimientos	7
Capítulo 1: Introducción	13
1.1) Estado del arte.....	16
1.2) Marco teórico.....	19
1.3) Caso.....	30
1.4) Hipótesis o argumento.....	32
1.5) Metodología.....	34
Capítulo 2: Historia y sociedad en la estética negra de la costa del Perú: la formación del campo artístico “afroperuano” hacia 1969	45
2.1) Lo “negro” en lo criollo hacia 1968.....	45
2.2) La labor formativa del teatro en la estructuración del campo artístico afroperuano (1956-1969).....	49
Capítulo 3: El origen y primer éxito: la vanguardia artística afroperuana y la élite cultural (1969)	70
Capítulo 4: La “profesionalización” artística de Perú Negro: la experiencia organizativa con la élite económica (1970-1973)	101
Capítulo 5: Una negritud en el Estado pluricultural: la élite política y el canon de lo afroperuano (1974-1975)	137
Conclusiones	170
Bibliografía	183
Anexos	197

Anexo 1: Fotografías recuperadas de las presentaciones de Perú Negro (1969-1975).....	197
Anexo 2: Fotogramas de las entrevistas realizadas.....	205

Agradecimientos

Aprender es, antes que nada, un acto de humildad. Solo cuando se acepta la propia ignorancia se emprende esa tarea irremediablemente accidentada que es todo aprendizaje. A inicios del 2013 decidí comenzar a cubrir mi ignorancia sobre la presencia negra en el Perú. Desconocía cualquier aspecto relacionado a sus huellas en la historia que me hablara de su importancia, sus valores individuales, su carácter colectivo. Peor aún, ignoraba sus componentes más reales y constitutivos: sus aportes a la vida nacional o sus luchas de reivindicación social desde lo estético, lo político y lo cultural. A lo mucho, como cualquier otra persona, advertía los estereotipos relacionados a los “negros”. En esa situación me encontraba yo cuando inicié este camino que en un principio nunca tuvo la intención de una tesis, una investigación formal de corte académico. Por el contrario, la emprendí solo por la intriga de conocer, por la voluntad del saber, teniendo al conocimiento como su interés principal. De ahí que lo primero que este trabajo tiene por mostrar son los intentos por aprender de estos tres años.

Quiero comenzar por agradecer a la musicóloga Rosa Elena “Chalena” Vásquez. A mediados del 2013 fue ella quien me ayudó en mis primeros pasos, los de neófito lector interesado en la presencia africana en el Perú. Hablar con Chalena me permitió conocer los componentes mínimos del caso que por entonces comenzaba a investigar: la importancia de lo cultural en el gobierno de Velasco, los festivales de SINAMOS, las reinenciones artísticas de los negros en el S. XX y sus relaciones con los distintos estratos de la sociedad. Entre muchas otras, esas aristas me guiaron al momento de rastrear y contrastar las fuentes para la reconstrucción de la trayectoria artística de Perú Negro. Con una importancia gradual, hoy las veo como puntos de partida que poco a poco me fueron mostrando la importancia y complejidad del caso que estudiaba. Así, pienso que parte de los primeros meses de investigación del 2013 no hubieran sido tan propicios sin la ayuda que recibí de Chalena Vásquez.

En Brasil, quiero agradecer a João Paulo Pimenta. En su curso *História social do tempo*, en la Universidade de São Paulo (USP), pude comenzar mis primeras aproximaciones académicas a las relaciones entre la historia y las CC.SS. Lo que aprendí en sus clases, el 2014-I, forma parte esencial de mis reflexiones en torno a la importancia de lo temporal como necesidad del pensamiento no solo porque somos mortales, finitos, sino sobre todo por los distintos ritmos sociales de cambio en los cuales estamos envueltos. Y, aunque reconozco la importancia de la teoría, nunca me he plegado demasiado a ella, pues la inasible causalidad de las formas y la dificultad de vivir en sociedad, distendidas en el tiempo, me guían más. Como dije en el prólogo a la entrevista que le hice hace años: “el único conocimiento que existe es el rastro del ser humano en el tiempo”. Pienso que esta tesis debe mucho de su intuición

histórica y teórica a los primeros atisbos formales y acercamientos académicos en las clases y conversaciones con João Paulo Pimenta.

En Estados Unidos, quiero agradecer a los musicólogos Heidi Feldman y William Tompkins quienes, desde el primer correo de consulta que les escribí, compartieron el entusiasmo por mi tema. Heidi Feldman me envió virtualmente el guión de la segunda obra de Perú Negro, *Navidad negra*, y parte de la entrevista que le hizo a Leslie Lee en el año 2000. Ambos documentos y la lectura de su libro *Rítmicos negros del Perú* fueron insumos importantes en la elaboración de estas páginas. Por su parte, Tompkins me compartió sus impresiones sobre su experiencia de investigar a inicios de la década de 1970 en las zonas rurales donde recopiló distintas interpretaciones musicales para su libro *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Los libros y artículos de ambos autores, en especial el capítulo de Feldman sobre Perú Negro, fueron puntos de partida, fuentes de intuición. Pero con el paso de los años, los propios descubrimientos que hacía los convirtieron en textos de diálogo y de reelaboración histórica. Es decir, hablo de investigaciones que sembraron en mí la intriga por aprender y que hicieron posible parte importante de mi búsqueda. Por su papel de interlocutores intermitentes, a través de sus libros y correos, estoy muy agradecido con ambos.

También, quiero agradecer a mi asesor Aldo Panfichi por haberme acompañado desde el 2015, en el último año y medio de trabajo. Este consistió, sobre todo, en convertir la información —que yo había obtenido de la manera más intuitiva y desorientada posible— en conocimiento: ordenar, disponer y aprovechar la vastedad de los datos recogidos. Para ello, lo más importante fue aprender a encauzarlos adecuadamente y descubrir que había material provechoso para más de una investigación. No creo equivocarme al decir que el 2015 comencé a “formalizar” la investigación personal que comencé el 2013. Ya habiendo satisfecho la curiosidad de conocer, el punto culminante de ese camino coincidió con el deslumbramiento frente a la importancia del material que había recopilado, el valor de los testimonios y la gran densidad social que significa pensar lo negro afrodescendiente en la época de Velasco. De ahí que fuera en el proceso de trabajo con mi asesor que tomé consciencia de la necesidad de las precisiones teóricas y las tipificaciones históricas entre la gran variedad de aristas en torno a Perú Negro y sus colaboradores. Creo que el trabajo del asesor es precisamente ese, el de juntar el rigor con los esmeros. En ese camino, me correspondió la labor de repensar todo lo que uno ha hecho y, más aún, lo que uno ha sido a lo largo de todo lo hecho. Agradezco a mi asesor todas sus precisiones, anécdotas y comentarios, pues esta investigación debe parte de su versión final a ellos.

Igualmente, quiero agradecer a otros profesores e investigadores que también me han acompañado directa o indirectamente en estos años. A ellos he consultado en

distintos momentos y en diferentes etapas de la investigación, sea para el contraste de mis intuiciones, fuentes y/o para reformular algún aspecto del trabajo. Sea dentro o fuera de las aulas, como alumno o no en un curso específico, los profesores Luis Peirano, Orlando Plaza, Gonzalo Portocarrero, Maritza Paredes, Omar Coronel, Juan Carlos Callirgos, Santiago Alfaro, Antonio Zapata, Néstor Valdivia, Alex Huerta, Jesús Cosamalón, Fred Rohner, Martín Santos, Percy Bobadilla, David Sulmont, Alicia Quevedo y Gino Luque. Todos ellos tuvieron distintas participaciones y apreciaciones, incentivándome a seguir investigando e, incluso, exigiéndome que culmine este proceso.

De igual manera debo hacer algunos agradecimientos especiales a personas que participaron de maneras muy particulares en esta tesis. A Hernán Manrique y Jaime Vera, compañeros de ruta y de algunas clases, con quienes entablé los diálogos más diversos y disparatados al aventurarnos con esa curiosidad infinita entre la historia, el arte y la filosofía. Paralelamente al propio descubrimiento de la tesis de cada uno, las distintas experiencias de investigación y atisbos de amistad nos permitieron descubrir lo más fecundo de dicho compartir. Tomamos conciencia de que, más allá de las taxonomías académicas y filiaciones temáticas de trabajo, lo que en el fondo perseguíamos era la voluntad de la historia, del tiempo como dimensión social y las posibilidades de pensamiento que nos brinda. Llevando adelante aquellos intereses, en febrero de este año fundamos el *Grupo de Sociología Histórica-PUCP (GSH-PUCP)*, pues, entre otras razones, frente a la ausencia de dicha formación en el pregrado, los tres coincidimos en impulsar investigaciones históricas como parte importante de nuestras carreras. Bien podríamos decir que cada una de nuestros descubrimientos “tesísticos” es una primera muestra de ello y que los distintos diálogos colaboraron al término de este trabajo.

Asimismo, quiero hacer otro agradecimiento especial a Ana Valle Limache. Su colaboración como comunicadora fue fundamental para el registro en video de las entrevistas realizadas para esta investigación. En el primer anexo de la tesis se encuentran los fotogramas hechos por ella que sirven de documento visual, ya que cada persona frente a la cámara está registrada de manera anecdótica en su propia densidad emocional. Además del acompañamiento técnico para el registro de los testimonios de los sobrevivientes de Perú Negro y/o sus colaboradores, Ana me comentaba, sugería y cuestionaba mis criterios en la elaboración de las entrevistas haciéndome ver detalles que no había considerado. En esa misma línea de colaboración, debo hacer otra mención a José Enrique Solano por ayudarme a localizar a algunos de los colaboradores de Perú Negro quienes, por edad o carácter, no formaban parte de la vida virtual o tecnológica más próxima a mi generación. Encontrar a algunas de esas personas —o saber si otras ya no estaban vivas— requirió un mejor olfato y capacidad de rastreo para hallarlas y contactarlas. También, José Enrique me hizo muchos comentarios pertinentes en distintos momentos de la

investigación. Por esa doble participación, en el hallazgo-registro de personas claves y comentarios sobre mi trabajo, mi gratitud hacia ambos.

De igual manera, debo agradecer a todas las personas que accedieron a ser entrevistadas para esta investigación. Con la intención de dar valor a su participación, a lo largo de este trabajo he intentado reconstruir no sólo la historia de Perú Negro, sino también cómo esta fue recordada. Esa complejidad textual agregada a la redacción del texto va mucho más allá de un mero registro de voces; es el intento de recalcar la importancia del testimonio como un recurso de diálogo permanente con el lector. Pensar en las palabras de todos los aquí presentes y en el contraste de sus versiones, significó un reto al momento de crear un relato único. Mi trabajo consistía en contar una historia, la de Perú Negro en la época de Velasco. En la búsqueda de esa historicidad, encontré en las voces de los protagonistas parte del hilo conductor, pues cuando realizaba las entrevistas, día a día, descubría en ellas el interfaz de la memoria. Que el lector, entonces, no se sorprenda al encontrar varias veces un fraseo entrecortado, con incisos de testimonios de las personas que participaron: Bertha Ponce, Lalo Izquierdo, Nelly Suárez, Carlos Urrutia, Celso Garrido-Lecca, Luis Garrido-Lecca, Leslie Lee, Wilfredo Kapsoli y Guillermo Calvo. Y es eso precisamente lo que debo agradecerles, el conjunto de recuerdos de aquella oportunidad compartida que significó el origen, desarrollo y encumbramiento de Perú Negro.

Más allá de lo académico, directa o indirectamente otras personas han colaborado con este trabajo. Empezaré por agradecer a un grupo de amigos que durante mis años universitarios me han acompañado de maneras muy distintas y que, sin proponérselo, terminaron aportando pasajes de vida que alimentaron la mía en muchos sentidos: Estefanía Urquiza, Orlenka Pflücker, André de Jesús, Elioth Tafur, Renato Paredes, Marcos López, Martín Carrasco, Ademir Demarchi, Andrés Gallego, Renzo Serrano y Alfredo Ruiz. También, quiero agradecer al primero de ellos que colaboró premonitoriamente, Óscar Limache, quien a inicios del 2010 me regaló *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, el primer estudio sobre la presencia africana que leí como si fuera una novela. Ignoro qué tanto me haya influido la lectura de ese libro, pero lo considero un antecedente sutil y revelador. Por otra parte, de mi familia deseo agradecer a mis padres Óscar Barrós Altamirano y Marcela Alcántara Plasencia y a mi hermano Eduardo Barrós Alcántara por haberme apoyado a lo largo de estos años. A ellos les debo el enorme privilegio de haber estudiado en la PUCP porque siempre han priorizado mi educación, sobre todo, la de casa con valores familiares muy claros: el respeto, la honestidad y la libertad. Esta tesis está dedicada a ellos por todos estos años de entrega y cariño.

Haber reconstruido parte importante de los primeros años de la trayectoria artística de Perú Negro no sólo hace posible un mayor conocimiento sobre la presencia e

importancia en el país del arte negro afroperuano. Sobre todo, nos hace reflexionar sobre cómo el periodo fundacional de un grupo tan emblemático pudo trastocar los distintos estratos de la sociedad peruana, llegando a superar una de las dimensiones fundamentales de la dificultad de vivir en sociedad: lo difícil que nos resulta el valor de convivir desde nuestro mestizaje. Por mencionar dos casos, esa actitud la he visto tanto en el racismo hacia los negros como en la actitud de algunos de estos al no reconocer la participación de los “blancos”. Esta posición niega dos rasgos consustanciales de lo que “su arte” siempre ha sido, multiétnico y pluricultural, ya que los negros no crearon solos, sino en colaboración con personas de la más diversa procedencia social. Por eso, pienso en la trayectoria artística de Perú Negro como una oportunidad compartida entre un grupo de artistas negros y los diversos sectores de la vida nacional entre 1969 y 1975, en especial, el sector emergente de la élite cultural limeña con quienes tuvieron una relación permanente de trabajo conjunto. Pienso en ambos —el sector emergente de la élite cultural y los miembros de Perú Negro— como en los dos centros de la experiencia social que fue la trayectoria artística de Perú Negro en su periodo fundacional. Como diría Vallejo: *Ah grupo bicardiaco*.

Un tiempo de estudio es un tiempo de vida dedicado, en parte, al entusiasmo y al fervor de los propios intereses. Perseguir la voluntad, el ideario de los días, acompañado de la suficiente paciencia y terquedad para concretar las búsquedas, para descubrir lo que en verdad nos lleva a esforzarnos tanto. La verdadera motivación de esta investigación fue la vocación de la historia, la misma que los negros han tenido, a través de su creatividad y luchas sociales, durante tantos años. En general, admiro la capacidad humana de crear, cómo ella trastoca tanto la dificultad de vivir en sociedad, propiciando una mejor convivencia, pues así es cuando la imaginación nos enriquece y cuando en ella encontramos el aserto en los cimientos de nuestra condición histórica. Que a lo largo de la historia los negros ejercieran, en este como en otros países, una ciudadanía desde lo estético y lo cultural sólo muestra lo fundamental y necesario que es estudiar dichos procesos. Por eso, admiro y celebro su capacidad de estimular procesos sociales, de orientarlos y formarlos a partir de algo tan humano como el derecho a la vida, a la alegría, al aprendizaje y a sus formas de contentamiento. Entre otras cosas, fue así como emprendieron el constante aprendizaje que fue la autoimpuesta labor de su renovación cultural que tuvo a la música y al teatro como lenguajes profundos, como parte de su mundo imaginativo y su libertad para vivir en sociedad. En cualquiera de sus vertientes y versiones, sus generaciones de creadores —bailarines, compositores, etc.— han secundado esas mismas causas, han seguido uniendo distintas gentes.

Finalmente, desearía que recibieran esta investigación como un homenaje y un reconocimiento a la herencia africana en el Perú. Los procesos, libros y personas que en ella se abrevan están mediados por la generosidad del tiempo e historias

compartidas, ya que esta tesis no es más que una forma escrita de todos los encuentros aquí mencionados. Haberla terminado no es para mí una noticia culminante, sino una de trabajo continuo, por los diálogos a futuro que implica con todos los que en ella se encuentren en el tránsito de sus páginas. Pienso en esta tesis como un “primera piedra” cuya apacheta más propicia propone otras posibilidades de estudio y de aprendizaje. Señoras, señores, profesores, compañeros todos, les agradezco que me hayan permitido aprender de Uds. a lo largo de estos tres años. Quiero agradecer, sobre todo, su amistad tras el saber, pues todo camino evidencia su propia verdad: sus pasos fecundos, sus posibilidades de diálogo y sus espacios de encuentros. Este ha sido el mío. Termino estos agradecimientos —con “aires” de ensayo personal— con la primera oración con la que empecé este escrito. Aprender es, antes que nada, un acto de humildad. El alumno ha aprendido algo hoy.

Lima, jueves 04 de agosto del 2016.

Capítulo 1: Introducción

Hablar de la negritud¹ implica, siempre, pensar históricamente. Vemos que tanto los cambios y permanencias de las condiciones materiales de existencia como el sentido de la vida que construye la población negra² frente a ellas, tienen un eje central: la manera de integrarse en la sociedad a partir de la propia configuración de su identidad política-social en el encuentro ante el mundo. Tomando como punto de partida el S. XX, encontramos que en el caso de los negros en el Perú, estos han ganado y ejercido una agencia a través de sus manifestaciones culturales y estéticas para lidiar con la estructura social, cuestionándola y adaptándose constantemente frente a ella (Tompkins 2011). Desde inicios del siglo pasado, dicha agencia desarrolló estrategias de supervivencia social y experiencias organizativas mediante las cuales expresaban su cosmovisión etnificada del mundo.

En términos históricos, en el S.XX, la ciudadanía negra³ peruana se encuentra fuertemente ligada a la relación “cultura-sociedad”. Una de esas estrategias donde se manifiesta la tensión y resistencia, a la par que el paulatino sincretismo cultural, es en la utilización del lenguaje dramático. Junto a la música, la danza y el deporte, el

¹ Se entiende por negritud la concepción del mundo de la población negra (Depeste citado en Vásquez 1982).

² En la presente investigación diferenciamos los términos afroperuano, negritud y negro. Conforme se presenten los argumentos vamos matizando su connotación social y utilizándolos pertinentemente. Decidimos empezar por la palabra “negro” no con una intención discriminatoria o negativa, sino para mostrar la relevancia y la problemática en que estas palabras envuelven la condición social de los “negros” y cómo es constantemente reelaborada en sus más diversas dimensiones. Nosotros nos centraremos en la que se hace desde el escenario teatral. En el caso de la palabra “afroperuano” argumentaremos que es el “paradigma de modernidad del negro peruano en torno al cual se centran sus dinámicas sociales, incluyendo sus demandas de reconocimiento” (Véase el Capítulo 2).

³ Concebimos la “ciudadanía negra” como las dimensiones de la ciudadanía que ejerce la población negra. No buscamos crear una categoría, sino aclarar que en la presente investigación nos detendremos en los derechos culturales —manifestados en la esteticidad de las reinvencciones teatrales— que se ejercieron desde los escenarios.

teatro “afroperuano”⁴ se sitúa como una de las dimensiones de la existencia humana donde el negro peruano se vuelve productor, creador y transformador de su propia realidad, generando dinámicas sociales propias, y plasmando en ellas la visión de su experiencia social (Sánchez Vázquez 2005).

El teatro “afroperuano” surge en el S.XX como uno de los principales medios para la reelaboración de la identidad del negro peruano y el reconocimiento de la especificidad de su cultura dentro de la nacional. Las apariciones más importantes se dan entre las décadas de 1950 y 1970: La compañía *Pancho Fierro* dirigida por José Durand Flores; *Cumanana*, por Nicomedes y Victoria Santa Cruz; *Teatro y danzas negras del Perú*, por Victoria S.; y *Perú Negro* por Ronaldo Campos son las más representativas (Feldman 2011). Desde la primera escenificación en 1956, la constante reelaboración de los elementos de la cultura negra se basó en “proyectos de memoria” que estetizaban un pasado a partir de los propios intereses sociales, identitarios y/o estéticos que, con o mayor o menor medida, plasmaron los directores en sus representaciones escénicas. Dichas reconstrucciones, llenas de aportes propios —innovaciones que constantemente eran disputadas por los núcleos familiares— interpelaban los hechos fundacionales de la identidad negra: la necesidad de la memoria para la supervivencia de las prácticas sociales, las diversas dimensiones de su marginalidad social y/o las locaciones urbanas en las que vivían.

⁴ En la entrevista de 1978 que realiza Axel Hesse a Nicomedes, este declara que a finales de los años 60: “empiezo a usar el término “afroperuano” porque, por un lado, le encontraba algo de exotismo y, por otro lado, coincidía con mi posición africanista en relación con la independencia de los países africanos” (Santa Cruz 1978). Es decir, en lo “propiamente negro” toma como base para dicha reinvenición una paulatina exotización que involucra directamente su construcción de identidad. A lo largo del trabajo problematizaremos en torno a esta idea, pero sobre todo en el capítulo 2 cuando hablemos de “la estructuración del campo afroperuano”.

Entre los grupos más representativos, Perú Negro se constituyó como la vanguardia de los años setenta que estableció el canon del “arte afroperuano” (Feldman 2011). Centrándonos en los primeros años de su trayectoria artística, entre 1969 y 1975, dicha vanguardia radicó en diversos ámbitos: la reinención de la tradición teatral, las redes de contacto con algunos sectores de las élites progresistas y la repercusión de su propuesta en la idea de lo “nacional”. Todo ello permitió que esta agrupación sea la más reconocida de todas durante sus primeros años, intervalo que aquí llamaremos “periodo fundacional”.

En dicho periodo Perú Negro se consolidó artísticamente por varias razones: la experiencia organizativa de su profesionalización artística y su relación con los tiempos de cambios sociales que paralelamente ocurrían promovidos por un gobierno militar reformista (1969-1975), sobre todo a través de los diversos actores que influyeron en su propuesta estética (Feldman 2011). Así, lo que hizo sobresalir a Perú Negro fueron las distintas relaciones sociales que como grupo establecieron en el ejercicio del teatro como práctica cultural.

Dicho esto, nuestra pregunta de investigación es: **¿Cómo Perú Negro se consolidó como la compañía teatral más importante de lo afroperuano durante el periodo fundacional de su trayectoria artística (1969-1975)?** Este cuestionamiento no sólo responde a un interés por su teatro, sino sobre todo por cómo este grupo se inserta en tiempo social e internacional de cambios. Mientras que en otras partes del mundo, EE.UU. y África hubo movimientos de lucha por los derechos civiles y políticos, en el

Perú hubo el renacimiento afroperuano a través de una mayor visibilización de su arte, siendo Perú Negro uno de sus principales referentes.

1.1) Estado del arte

El arte afroperuano ha sido trabajado desde diversas disciplinas académicas. En la historia encontramos algunas menciones iniciales a la música de los negros en la época colonial en *Breve historia de los negros en el Perú* (Del Busto 2001). Sobre literatura afroperuana existen varios estudios, pero nos interesan dos, *Nicomedes Santa Cruz: ecos del África en el Perú* (Ojeda 2003) y *Los personajes afrodescendientes en la narrativa del Perú republicano* (Huarag 2014): ambos nos muestran la relevancia social e ideológica de los escritos de Nicomedes Santa Cruz y del protagonismo de los afrodescendientes en la narrativa, un empoderamiento progresivo.

Sobre la música, la perspectiva teórica que ha dado un mayor aporte ha sido la etnomusicología. Una de nuestras fuentes principales es *Ritmos negros del Perú* (Feldman 2009) que nos muestra cómo a inicios de la década de 1950, los negros iniciaron una variedad de “proyectos de memoria” escenificando el pasado afroperuano, donde cada cultor le dio un matiz propio al África (Feldman 2009: 12). Tal como argumenta la autora, los folkloristas construyeron su propia noción de lo afroperuano mediante sus agencias sociales, las cuales “reflejan las metas del presente que conducen a que la gente —tanto individual como colectivamente— recuerde de manera selectiva ciertos elementos del pasado y no de otros” (2009: 13).

De esta manera hubo diferentes “paisaje(s) de memoria” —apropiación cultural de lo que no vivieron y cómo creen ser ellos que son— por parte de los diferentes cultores (2009: 13). La autora analiza “cómo los afroperuanos reconstruyen su pasado a partir de diferentes apropiaciones tanto nacionales como internacionales” (Feldman 2009: 10).

Otra fuente relevante es el libro de Tompkins *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* (2011). Este presenta un panorama etnomusical e histórico de las formas musicales —su construcción, difusión y aceptación— desde el S. XVII hasta inicios de 1980, situando los diferentes contextos de cada práctica musical y su devenir social. Dentro de ese proceso de reincorporaciones y reelaboraciones, las creaciones del teatro afroperuano empezaron a ser uno de los espacios desde los cuales se redefine lo “afro”, en relación a ciertos géneros y épocas en el S. XX. Esto se complementó con el libro de Feldman, pues a lo largo del siglo XX, la negritud se formó, en parte, frente a diferentes otredades. Feldman, citando a Lloréns, afirma que el papel crucial de los negros en Lima estaba tanto dentro como fuera de lo que se considera ‘música criolla’ (2009: 28). Por un parte, se reconoce rasgos y matices musicales, pero no se les daba a ellos el mismo reconocimiento social del que gozaban los blancos. Además, otro estudio, la *Danza de Negritos de El Carmen* (Vásquez 1979) analiza los patrones musicales y formas sociales en torno a esta danza y muestra un panorama de la condición social de los músicos negros hasta esa fecha.

Siguiendo con este enfoque histórico y etnomusicológico, la música criolla comprende otro conjunto de fuentes relevantes. Según Lloréns, si bien por música criolla se entiende al vals y a la polca, también se interpretaban en las jaranas la *zamacueca* o *mozamala* que habían tomado variaciones musicales desde tiempo atrás, por lo que era conocida como marinera en el repertorio limeño (1983: 29). Son todas estas prácticas musicales las que son estudiadas por Borrás (2012), Borrás & Rohner (2010), Chocano (2012) y Lloréns & Chocano (2009). Estos autores rastrean históricamente la música criolla y sus relaciones sociales con lo “peruano”, lo “limeño”, lo “andino” y el Estado, en su mayoría, a lo largo de la primera mitad del S.XX. A través de los artefactos culturales (Lp’s y/o cancioneros) estudian las temáticas sociales de lo criollo sin dejar de lado su complejidad estética.

Asimismo, el estudio de Fanni Muñoz *Diversiones públicas en Lima (1890-1920)* (2001) analiza las manifestaciones públicas como una forma en que los distintos grupos sociales experimentaron la modernidad a inicios de siglo: en el marco de ese proceso, la danza de los diablos y los carnavales ayudan a acercarnos a las prácticas culturales-dancísticas de los afros. También, existe otro estudio pertinente para el problema aquí planteado: *La construcción del Uno y del Otro en una cultura del ritmo: Recontextualización, performance y memoria de una tradición (negra)* de Montenegro (2012). El objetivo de la autora es analizar la identidad del “hombre negro” a través de la reelaboración del ritmo y la danza, pertenecientes a la “tradición negra”. Recoge el enfoque de la subalternidad y la antropología de la performance para referirse a esta forma de expresión cultural en la que se estudia la identidad del negro limeño a inicio del presente siglo.

Frente todas a estas perspectivas, en el presente trabajo queremos dar cuenta de la trayectoria artística de Perú Negro a partir de la sociología de los campos de Bourdieu. Con ella reconstruiremos históricamente las distintas posiciones que ocuparon en el “campo afroperuano” en el periodo estudiado. Sobre todo, su perspectiva teórica nos permitirá analizar el progresivo reconocimiento que recibió por parte de los actores culturales, sus principales intermediarios.

1.2) Marco teórico

En el marco de las ideas de Pierre Bourdieu, nos circunscribimos a su sociología de los campos para el análisis de la trayectoria artística de Perú Negro. Su pertinencia recae en la atención que el autor da a la estructura de las relaciones objetivas, aproximándonos a “las distintas interacciones y representaciones que los agentes tienen de la estructura, su posición [...], sus posibilidades y sus prácticas [en ella]” (Gutiérrez 2010: 9). Consideremos el primer referente teórico, la noción de *campo*: “Espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (Gutiérrez 2010: 9). Enmarcado por sus dimensiones espaciales y temporales que fundamentan su dimensión histórica, el campo debe a ellas la existencia de sus distintos *momentos históricos*, por su transcurso en el tiempo, comprendiendo a los actores sociales que luchan e interactúan en él. En esa lógica, producto de las constantes disputas, surge la estructura en el campo que en un momento histórico se redefine por la distribución del “capital que allí está en juego” (Gutiérrez 2010: 10).

De esta manera, el carácter lúdico, lo que le otorga el rasgo de “espacio de juego”, muestra el conflicto o tensión entre los agentes. Esto hace posible la subversión de una estructura establecida y, por ende, mantener el orden como el objetivo implícito de las luchas por el dominio dentro de un campo. En esa disputa por su estructura, un *estado de la relación de fuerza* entre los agentes implicados en la lucha, se “juega” la distribución del capital específico que orienta sus estrategias posteriores. También, los actores participantes contribuyen a la constitución y existencia misma del campo con sus propios intereses y su necesidad de conocimiento (Bourdieu 1990: 70). Esto implica que podamos dar cuenta de la complicidad objetiva que hay en toda lucha por el capital, pues hay una aceptación tácita de aquello por lo que “vale la pena luchar” al participar en el juego. Para el caso de lo “afroperuano” especifiquemos que cuando hablemos de *campo* nos referimos al espacio social protagonizado por músicos negros; es decir, el *campo artístico afroperuano*, constituido en base a la lucha por la legitimidad de las representaciones modernas de la herencia africana en el Perú desde 1956.

Aunque surgió como una serie de intentos para delimitar mejor la frontera cultural de lo “auténticamente negro” y hacerla más específica e identificable frente a la sociedad peruana, desde el comienzo el arte afroperuano fue multiétnico y comprendió distintos sectores sociales como las élites limeñas (Ver Lloréns 1983; Feldman 2009; Tompkins 2011). Como veremos en el capítulo 2, al haber estado subsumido en la vastedad de lo criollo popular, lo negro afroperuano buscó “desprenderse” de lo criollo popular, aunque las distintas élites limeñas siempre estuvieron presentes. Así, también debemos pensar en lo criollo y en las élites limeñas que mediaron en las distintas

expresiones de lo negro peruano como agentes presentes en la interacción y lucha por la delimitación de lo afroperuano: el surgimiento de una propuesta de redefinición cultural. En el caso de Perú Negro hubo una gran participación de esas mismas élites, especialmente la cultural, por lo que hay un énfasis teórico que debemos discutir brevemente.

Si afirmáramos que esta investigación es una tesis “de élites”, nuestro objeto de estudio serían esas élites (especialmente la cultural) y no Perú Negro. Pero esto reforzaría un carácter supeditado del grupo, lo cual —los datos lo evidencian— no fue cierto. Perú Negro no estuvo subordinado; desde su origen acompañó y pudo cumplir las expectativas culturales y estéticas de cada actor de las distintas élites con las que trabajó. Si bien nuestro tema tiene un potencial como un caso “de élites”, tiene otro aún mayor —que abarca a las élites y a Perú Negro— como una tesis de *trayectoria social*. Aunque las ideas de Bourdieu son pertinentes para concebirla como una tesis sobre élites, nos resulta insuficiente porque nuestro caso tiene otro aspecto de gran relevancia: la constante negociación y capacidad de respuesta que tuvieron los miembros de Perú Negro.

Tal como demostraremos, todo ello nos permite entender que lo “afroperuano” no existió únicamente porque las élites lo “consagraron”, sino porque surgió como producto de la negociación de ambas partes. Dicho esto, estudiar a Perú Negro significa preguntarnos por el uso del arte para la legitimación cultural y, al hablar de su *trayectoria*, por cómo ese proceso aportó a la institucionalización artística y cultural de

lo afroperuano en una dinámica de constante negociación con las élites. De ahí que esta sea la categoría que estructura el conjunto de la investigación.

Entendemos por *trayectoria social* una dinámica de negociación y el conjunto de reconocimientos otorgados por los *intermediarios* en un periodo de tiempo. Bajo la pregunta “¿Quién creó al creador?” Bourdieu nos dice que tanto las obras como el creador mismo obtienen su trascendencia por las personas que autorizan, los que “crean la autoridad con la cual el autor se autoriza” (Bourdieu 2010: 100). En otros términos, para acercarnos a la trayectoria social de un productor de bienes simbólicos debemos construir: a) el campo de poder que enmarca las posibles posiciones complementarias; y b) el sistema de los mecanismos de reproducción de las posiciones en las estructuras sociales. En ese análisis, la autoridad conseguida no es sino un “conjunto de agentes que constituyen ‘relaciones’ tanto más preciosas cuanto más crédito posean” (Bourdieu 2010: 110). Así, la reputación cultural o prestigio “es el campo de producción en tanto sistema de las relaciones objetivas entre esos agentes o esas instituciones y sede de las luchas por el monopolio del poder de consagración donde continuamente se engendran el valor de las obras y la creencia en ese valor” (Bourdieu 2010: 115).

A su vez, la *trayectoria social* se desdobra en cuatro categorías: *intermediario*, *capital simbólico*, *capital social* y *habitus* que son las que organizan los capítulos centrales de la tesis (tres, cuatro y cinco). Entendemos por *intermediarios* aquellos que “actúan como instancias de consagración y legitimación específicas del campo, y el surgimiento de la diversificación y de la competencia entre productores y

consumidores” (Gutiérrez 2010: 11). Asimismo, “estos actores tienen por función la de difundir y socializar ciertos modos de relación con los bienes materiales y simbólicos, imponiendo una relación legítima con el consumo que delinea un estilo de vida” (Moguillansky 2007: 5). En nuestra investigación, los *intermediarios* fueron los sectores de la élite económica, política y, especialmente la cultural, pues fueron los que aportaron a la consolidación al grupo entre 1969 y 1975.

Por otra parte, la noción de *capital* de Bourdieu está definido como lo que “ha sido acumulado en el curso de luchas anteriores, que orienta las estrategias de los agentes que están comprometidos en el campo y que puede cobrar diferentes formas, no necesariamente económicas, como el capital social, el cultural, el simbólico, y cada una de sus subespecies” (Gutiérrez 2010: 11). Hablamos, entonces, de una “amplia gama de recursos susceptibles de generar interés por su acumulación y de ser distribuidos diferencialmente en los espacios de juego, generando posiciones diferenciales en el marco de estructuras de poder” (Gutiérrez 2010: 12).

Para nuestro caso es relevante el *capital simbólico* entendemos: “un capital de base cognitiva, que se basa en el conocimiento y el reconocimiento” (Bourdieu 1997: 151). Se trata de “una propiedad” que “ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico” dadas las “expectativas colectivas socialmente constituidas, a unas creencias” (Bourdieu 1997: 174). Hablar de *capital simbólico* significa tener el poder de hacer “hacer ver” y “hacer creer”. Más aún, quien lo ejerce puede “producir e imponer” lo legítimo de las propias posiciones disputadas y ocupadas en un campo (Bourdieu 1997). Así, se enfatizan “ciertos rasgos relacionales del capital en general”

pues “es un poder reconocido, a la vez que desconocido, y, como tal, generador de poder simbólico y de violencia simbólica” (Fernández 2013: 35).

En resumen, “el *capital simbólico* es una forma de poder que no es percibida como tal, sino como exigencia legítima de reconocimiento, deferencia, obediencia o servicios de otros” (Fernández 2013: 36). Y por eso mismo, esa noción está muy vinculada a la del *habitus*, por su “necesaria dimensión fenomenológica de lo social; esto es, en el conocimiento y en el reconocimiento de los demás tipos de capital por parte de unos agentes sociales que disponen de determinadas categorías de percepción y de valoración” (Fernández 2013: 35). Asimismo, es importante el *capital social*: “la totalidad de los recursos potenciales y actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos” (Bourdieu 2000: 148). Es decir, refiere a aprovechar lo mejor posible las relaciones sociales y los “recursos basados en la pertenencia a un grupo” (Bourdieu 2000:148). Como veremos, en nuestro caso fueron fundamental las redes.

Por su parte, el *habitus* comprende los esquemas o criterios de acción con los que actuamos. Se refiere a la subjetivación que hacemos de las estructuras por su capacidad de producir prácticas, de apreciarlas y de diferenciarlas. El *habitus* es una “estructura estructurada y estructurante”; es decir, “el principio de división en clases lógicas que organiza la percepción del mundo social” (Bourdieu 1990: 72). El sistema de condiciones de vida, desde el cual parte el análisis del autor, también es visto como un sistema de diferencias, por lo que la identidad social se define y se afirma en ella. No solo fundamentan la estructura de las prácticas sociales, sino también la

percepción de las mismas. Se habla, entonces, de una dialéctica de las condiciones y de los *habitus* que transforman la distribución del *capital*, resultado global de una relación de fuerzas, en el sistema de diferencias percibidas (Bourdieu 1990: 73). De ahí que la creación, conservación y la variante permanencia de un campo requieran de la existencia de objetos en juego y personas dispuestas a jugar el juego, ya dotadas con los *habitus* “que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego” (Bourdieu 1990: 71).

Por otra parte, dada la importancia de la élite cultural en nuestro trabajo debemos definirla. Empecemos señalando que Bourdieu concibe a las élites como aquellas que están mejor posicionadas en sus respectivas esferas sociales y que han acumulado una gran cantidad de aquello considerado como valioso en las mismas (Bourdieu 1990). De ahí se desprende lo que entendemos por “élite cultural”: un grupo selecto de personas con relativos privilegios sociales —mejor acceso a la educación, condiciones materiales de vida— que al ser trabajadores de la cultura —intelectuales y artistas— contaban con un *capital social, cultural y simbólico* con los cuales pudieron ejercer el rol de *intermediarios* en la trayectoria de Perú Negro (Bourdieu 1990; Echeverría 2007: 150).

Sin embargo, en nuestra investigación no hemos encontrado actores provenientes de las familias oligárquicas o aristocráticas que hasta antes de 1968 controlaban el rumbo del país. Por esa misma razón, a primera vista podría no considerárseles como pertenecientes a una “élite”, pero atendiendo a sus rasgos principales advertimos la relevancia y potencial de cada intermediario en su propia esfera. Quienes colaboraron

con Perú Negro provenían, en su mayoría, de sectores medianamente “emergentes” en su esfera social que no se encontraban en ninguno de los extremos de los sectores socioeconómicos. Todos ellos, siendo desde antes de 1968 actores políticos, económicos o culturales, encausaron parte de sus recursos en favor de la compañía teatral. Y ello, en el contexto de las reformas sociales de Velasco, también nos sugiere su reconfiguración y reposicionamiento como *intermediarios*. Así, sumado a sus propios antecedentes históricos, el tiempo de cambios sociales comprendido entre 1968 y 1975 nos permite repensarlos como “élites” tanto por la acumulación de recursos como por el contexto propicio que tuvieron para emplearlos en favor de Perú Negro.

Habiendo especificado que en todos los casos los intermediarios pertenecientes a cada élite correspondieron a sectores sociales no aristocráticos, pasamos a presentarlos. A) En la "élite cultural", predominó la clase media limeña de ideas progresistas. B) En la "élite económica", Banchemo Rossi fue uno de los principales actores económicos emergentes que desde finales de los cincuenta se consolidó como parte del nuevo gran empresariado. C) En la "élite política", el sector que desde la OCI apoyó la apertura a la diversidad cultural del Estado a la nación pertenecía o era cercano a la plana mayor que gobernaba. Así, para efectos de esta investigación, consideraremos élites a las tres mencionadas. Todos los apoyos recibidos por Perú Negro provinieron, más que de esas "élites emergentes" en general, de un puñado de sus representantes. Tal como desarrollaremos más adelante, al encontrarse estratégicamente posicionados en sus respectivas esferas participaron de manera activa en la trayectoria de Perú Negro.

Expuestos los principales conceptos, señalemos brevemente su pertinencia para nuestro caso, la *trayectoria artística* de Perú Negro (1969-1975). Esta se enmarca por dos grandes procesos, el nacimiento de la cultura afroperuana desde 1956 y el proceso de cambios sociales iniciado en 1968 por el gobierno militar. El primero concierne al nacimiento mismo del *repertorio artístico* afroperuano que surge con la reconfiguración del campo musical en 1956 con la creación de la Compañía Pancho Fierro por José Durand. Esta marcó el nacimiento de lo “afroperuano” al procurar la reivindicación cultural y la apertura de una nueva posibilidad estética de la población negra.

Como veremos en esta investigación, desde entonces la población negra empezó a redefinir su identidad ya no circunscrita a la base multiétnica de lo criollo-popular de inicios del S. XX, sino al rescate de lo “propia y negro”. La búsqueda y ejercicio de esta nueva narrativa marcó el discurso de lo “afroperuano”, iniciando, así, distintos proyectos culturales por dar a conocer y ser reconocidos como agentes con una cultura “propia”. Creadas estas “nuevas” prácticas, cánones y nuevos referentes técnicos y estéticos, el surgimiento de Perú Negro responde a un periodo de la historia cultural peruana de disputas por parte de distintas compañías teatrales afroperuanas de imponer la manera “legítima” de representar lo “auténticamente negro”.

El segundo proceso corresponde a la primera fase del gobierno militar (1968-1975). El inicio de este periodo político tuvo como primer cambio macrosocial la reconfiguración

del Estado-Nación en lo económico y político en un intento de reconciliar las instituciones con la ciudadanía. En ese giro, se buscaba la incorporación de las culturas históricamente excluidas a la cultura nacional. En esa apertura de oportunidades se encontró la relativa participación de la clase media progresista tanto en la planificación y ejecución del nuevo gobierno como en la internalización del reconocimiento implícito de la “pluriculturalidad” de la nación, lo que recién en 1977 sería formulado bajo una política cultural oficial (Ansión 1986). Influidos por esa voluntad de reconocimiento cultural, un sector de artistas e intelectuales de la clase media limeña apoyó de manera independiente a Perú Negro, desde mediados de 1969 fungiendo de intermediarios y agentes consagradores del quehacer artístico del grupo.

La compañía, que había surgido en febrero de 1969 y conseguido un posicionamiento local como grupo de animación turística, empieza a alcanzar plateas internacionales a finales del mismo. A lo largo de los años, una serie de actores influyeron en la organización como en la progresiva visibilidad del grupo, modificando el *capital económico, cultural, simbólico y social* de Perú Negro y sobre todo redimensionando el reconocimiento que ya ellos habían obtenido previamente. En ese proceso, más que un colectivo pasivo, Perú Negro fue un agente cultural activo de lo afroperuano por el constante diálogo que establecieron con los actores con los que trabajaron conjuntamente.

Así, por ejemplo, probaremos que la progresiva visibilidad social, que se traducía en reconocimiento nacional e internacional, fue una de las razones por las cuales Perú

Negro recibió el apoyo de un sector de las élites económica y política. Veremos que el apoyo económico y estatal a Perú Negro pasa precisamente por la mediación de un sector de la élite cultural, lo que a largo plazo subvierte el orden del campo artístico de lo afroperuano en la música popular limeña y, específicamente, al cambio de las reglas de juego por parte del grupo. Más adelante, en el desarrollo del trabajo especificaremos a qué nos referimos con cada una de esas élites: delimitaremos a qué sectores sociales pertenecieron y el tipo de relación con Perú Negro.

Por otra parte, especifiquemos la pertinencia de algunos términos. Cuando hablemos de “visibilización” y “subversión del campo” nos referiremos meramente a lo artístico y su paulatina consolidación como el principal actor de lo afroperuano. Tal como analizamos en el contenido de la investigación, existieron dos razones: a) el gobierno de Velasco no reconoció “implícita” o “indirectamente” la especificidad de la cultura afroperuana, ya que la consideró perteneciente a la vastedad de lo “pluricultural” nacional; y b) el propio grupo tuvo un desinterés por unirse a algún colectivo civil de demandas sociales.

Aunque a primera vista pueda parecer una cierta indiferencia social del grupo frente a la participación política, en las conclusiones sugerimos que la consolidación de Perú Negro (1969-1975) también puede ser vista como el posicionamiento y defensa de la propia autonomía de lo afroperuano al legitimarse mediante las propias reglas de su campo. Es decir, Perú Negro no quiso incursionar en otras prácticas sociales como colectivo civil con el fin de ser reconocidos como agentes culturales. Y ello adquiere mayor validez si recordamos que el gobierno militar desarrollaba reformas autoritarias

en las distintas dimensiones, buscando el control de la vida social. Así, aunque no analicemos las obras, por su trayectoria y éxito podemos afirmar que Perú Negro tuvo un sistema de producción autónomo. A nivel artístico nada les fue impuesto.

En cuanto a la subversión, nos referiremos a ella como una de corte meramente cultural. Como hemos señalado anteriormente, la constitución de un campo implica jugadores dominantes y dominados, posiciones en permanente disputa para establecer las reglas y sentidos legítimos en dicho campo. Bajo esa lógica, la “subversión” remite a la lucha por la mejor posición, buscando restablecer, resignificar nuevamente los sentidos legítimos según el nuevo jugador dominante. La subversión en lo afroperuano fue, entonces, cómo históricamente los distintos grupos plantearon sus propias versiones de la herencias africana en el Perú. Entre ellos, Perú Negro fue uno de sus principales actores que tuvo entre 1969 y 1975 las mejores posiciones, subvirtiendo, así, la manera de pensar y representar la especificidad de lo afro en el país.

Finalmente, debemos precisar la última noción teórica que emplearemos en el trabajo. Cuando hablemos de ‘estética’ y/o ‘lo estético’ nos referiremos a los recursos técnicos empleados para la creación de la obra de arte (Eagleton 2010: 20). No analizaremos las obras de teatro de Perú Negro, pero a lo largo del estudio veremos lo importante de la dimensión estética en la complejidad social de los actores culturales que trabajaron con el grupo también al aportar a nivel técnico-artístico.

1.3) Caso

Esta investigación tiene su importancia en cuatro puntos. Primero, se circunscribe en la valorización nacional e internacional que los afrodescendientes y su cultura experimentan en lo que va de este siglo. En el plano local, la pregunta que guía mi investigación se dirige a profundizar en cómo lo afroperuano forma parte de la historia cultural del país y porque, en parte, este estudio es posible por la publicación del libro *Ritmos negros del Perú* (Feldman 2009) que reconstruyó el panorama de lo afroperuano desde mediados del S. XX. Así, este trabajo se sitúa dentro de las investigaciones que a partir de ese libro se pueden hacer profundizando y poniendo en valor las otras dimensiones de lo “afroperuano” y su relación con lo nacional, lo andino, lo identitario o el uso político de la cultura.

Segundo, actualmente estamos en un contexto de apertura del enfoque multicultural desde el Estado, por lo que aportar a problematizar las organizaciones afroperuanas (en este caso una organización artística), sus discursos, propuestas y demandas de reconocimiento, permite establecer otro referente en su historicidad y dar cuenta del carácter autorreflexivo de su identidad. La tercera razón recae en problematizar lo afroperuano, mediante su genealogía social. Ello podría cuestionar la identidad de las organizaciones artísticas y/o civiles y permite colaborar con un aspecto histórico a la construcción identitaria de la población afroperuana.

Cuarto, comprende lo problemático y difuso que significa acercarnos y mostrar la relación de los criollos (blancos) con los negros en el proceso de reconocimiento de estos últimos para distinguirse progresivamente de la música criolla. Por otra parte, la elección del caso Perú Negro radica principalmente en la confluencia de tres

procesos: a) las demandas sociales y de identidad que desde 1956 caracterizaría al teatro negro “afroperuano”; b) las demandas y reivindicaciones que la clase media venía agenciando desde la década de 1950; y c) el proceso de cambios sociales iniciados en 1968 por Velasco.

Finalmente, justifiquemos el corte temporal de nuestro objeto de estudio. Si bien la trayectoria artística y reconocimiento de Perú Negro se extiende hasta la actualidad con presentaciones y giras nacionales e internacionales, la apuesta de nuestra investigación es mostrar que la consolidación del grupo tuvo entre 1969 y 1975 su periodo fundacional. En las siguientes páginas veremos cómo a la luz de los procesos sociales antes mencionados reconstruimos la gran complejidad social de lazos interpersonales que confluyeron en la consolidación de la compañía teatral más importante de lo afroperuano.

1.4) Hipótesis o Argumento:

Perú Negro se consolidó como la compañía teatral más importante del campo artístico afroperuano por el trabajo conjunto y transversal que realizó con un sector de la élite cultural limeña durante el periodo fundacional de su *trayectoria artística* (1969-1975). Fue la convergencia de ambas partes lo que históricamente explica el reconocimiento del grupo por la dinámica de trabajo dialogante y de intercambio mutuo. Producto de esa relación sostenida, la compañía conquistó una progresiva visibilidad social y sus distintas posiciones en el campo artístico afroperuano: desde ser un grupo desconocido en 1969 hasta liderarlo en 1972 y mantener su importancia como tal a

finales de 1975.

Aunque la élite cultural no contaba con recursos para consagrar a Perú Negro como uno de los representantes de lo afroperuano, pudo canalizar en diferentes momentos el apoyo de la élite económica (Banchero Rossi) y política (gobierno de Velasco), ambos necesarios para la continuidad y consolidación del grupo. Bajo el protagonismo de la primera, la participación de las otras dos estuvo supeditada a su agencia al momento de *mediar* en el acceso a los espacios de consagración (festivales y premios). Si bien el principal beneficiado fue Perú Negro, junto a la camaradería, confianza, respeto y amistad entre las partes, la relación tuvo como horizonte principal las demandas sociales de reconocimiento a la diversidad cultural.

En dicho proceso de consolidación nos interesa especialmente la relación de Perú Negro con la élite cultural, dada su gran importancia al redimensionar al grupo con nuevas dinámicas técnicas, estéticas y organizativas. Como veremos en el estudio, la *trayectoria artística* del grupo sintetiza relaciones sociales, comprendidas en su formación y desarrollo, que llegaron a subvertir y redefinir el *campo artístico afroperuano* por la confluencia de dos procesos: a) las reelaboraciones culturales de la herencia africana en el Perú iniciadas en 1956; y b) los cambios sociales iniciado por Velasco en 1968. Sin embargo, no fue el contexto de los cambios sociales de la primera fase del gobierno militar lo que explica el origen y éxito de Perú Negro.

Fueron los *intermediarios* de la élite cultural los que tuvieron mayor trascendencia en la historia e historias de Perú Negro que los de corte político —la presencia del grupo

en la OCI (1974-1975) y el tiempo de cambio social (1968-1975)—. De ahí que refutemos la interpretación que sugiere Feldman (2009) al otorgarle un gran peso al Estado en la difusión, creación del canon afroperuano y trayectoria del grupo. Demostraremos que esta consolidación de lo afroperuano pasó más por otros procesos de asociación y colaboración —con las élites culturales y económica— que por la participación del Estado y sus cambios sociales generados.

1.5) Metodología

Para desarrollar el tema contamos con las siguientes herramientas metodológicas. Como fuentes primarias, hemos realizado entrevistas a los sobrevivientes de la primera generación de Perú Negro (1969) y algunos de los actores culturales que trabajaron con el grupo en el periodo estudiado. Del primer grupo, contamos con los testimonios de dos fundadores: Lalo Izquierdo y Bertha Ponce. Como la mayoría de los actores culturales han fallecido, del segundo grupo, sólo hemos recogido los testimonios de Luis Garrido-Lecca Soto, Celso Garrido-Lecca, Carlos Urrutia, Nelly Suárez, Wilfredo Kapsoli y Guillermo Calvo (hermano de César). Hubiese sido muy interesante poder contar con los testimonios de Ronaldo Campos, César Calvo, Chabuca Granda, Guillermo Thorndike o los generales con los que trabajaron en la OCI, pero el tiempo en el que ocurrieron estos hechos nos habla, mas bien, de la importancia y necesidad de este estudio.

Así, estas entrevistas tienen un fundamento de corte histórico. Hay que reconstruir tanto la historia del grupo en dos sentidos: entendido como la trama relacional que

hace particular al grupo, así como el sincretismo social que, sin la presencia de ciertas personas, Perú Negro no hubiese sido lo que fue: uno de los grupos más innovadores de la escenificación de la herencia africana en el Perú. Otra de las fuentes primarias son los tres guiones de las obras de teatro: *La tierra se hizo nuestra* (1969), *Navidad negra* (1972) y *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo* (1975). En cuanto a las fuentes secundarias, estas comprenden la revisión bibliográfica de libros, periódicos, revistas y Lp's (no existen grabaciones audiovisuales) Ello para el contexto histórico, político, artístico a nivel nacional e internacional, al igual que para el análisis de su recepción y repercusión en los lugares donde fue presentado: generalmente el Teatro Municipal de Lima.

Por otra parte, el trabajo está organizado en tres partes concatenadas. La primera, que abarca el año 1969, cuenta el origen, las primeras influencias y el éxito en el *Festival de la Danza y la Canción* en Buenos Aires. Entre los más importantes aquí encontramos a Chabuca Granda, Luis Garrido-Lecca y César Calvo. La segunda comprende los años de 1970 a 1973, lapso temporal en la que el grupo llega a cambiar su propia naturaleza organizativa como su “profesionalización artística”⁵ a dos niveles: en el paso de la autogestión popular a una empresa corporativa y en el apoyo técnico-artístico que recibieron los miembros del grupo. En parte de este periodo sería Banchemo Rossi el mecenas y colaborador principal en lo gerencial (a lo largo de 1971) y, en lo artístico, Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga, entre otros, colaboraron con el grupo. La tercera parte, de 1974 a 1975, se centra en la presencia del grupo en la Oficina Central de Información (de ahora en adelante OCI) formando,

⁵ Problematizaremos este término en la sección correspondiente, el capítulo cuatro.

así, parte de la política cultural implícita del gobierno militar. Este segundo mecenas representa un ejemplo más de la negritud en el Estado populista, junto a la presencia de Nicomedes y Victoria Santa Cruz, la música criolla y la presencia andina.

Del estudio de la *trayectoria*, más que de las individualidades, nos interesan aquellos hechos e influencias que afectan al grupo como colectivo. De ahí que nos centraremos en los diversos actores culturales y/o políticos que han influido en su trayectoria y en la producción de las obras. Utilizar expresiones como “colaboradores”, “benefactores”, “asesores artísticos” o “promotores culturales” pueden sugerir un tono paternalista. Sin embargo, como intentaremos probar, en el caso de Perú Negro hay situaciones en las que términos como “fraternidad”, “hermandad” y/o “camaradería” nos permiten dar cuenta de la amplitud —y, por ende, de la complejidad— de la relación entre los criollos o blancos y los negros en esta compañía teatral. Casos tan diversos como la participación de Chabuca Granda, Banchemo Rossi, Luis Garrido-Lecca Soto, Leslie Lee o de César Calvo no permitirían calificar ligeramente de “paternalista” la relación de cariño, afecto y gratitud que sobrevive al tiempo entre los integrantes de Perú Negro quienes, por cierto, consideran a la mayoría de ellos como parte del grupo. Por dicha horizontalidad consideramos más adecuado hablar de “actores” antes que de “colaboradores”, aunque sin dejar de problematizar en cada caso la relación específica.

Como veremos, podemos clasificar en dos tipos los actores según la naturaleza de su participación: influencia de actores sociales (incluyendo el político) y artísticos-culturales. Los primeros comprenden aquellos que influenciaron en la

trayectoria artística y en la organización social interna del grupo. Si bien podríamos clasificar a los actores sociales por las funciones que cumplieron —como promotores, gestores, etc.—, por una claridad expositiva en la dimensión temporal consideramos más oportuno presentarlos en grupos que corresponden históricamente a los periodos en los que tuvieron mayor importancia:

- A. Durante 1969: Chabuca Granda, quien en 1969 incentiva la creación y hace posible la participación del grupo en Buenos Aires. También, Luis Garrido-Lecca quien asume la dirigencia administrativa y laboral del grupo desde 1970 hasta 1973, permitiendo otra innovación en la historia de los grupos artísticos afrodescendientes del S.XX., la creación de una gerencia organizativa para las coordinaciones internas y externas del grupo.

- B. Entre 1970 y 1973: Durante 1971 Banchemo Rossi y los cambios que generó a dos niveles: el gerencial, pues crea el “Directorio Perú Negro”, una junta directiva de diversos funcionarios en los que el grupo empieza a funcionar como un ente corporativo que genera sus propios ingresos con el objetivo de ser rentable y autosostenible. Esto supone el cambio de un modelo de “autogestión popular” desde el inicio del teatro negro peruano a otro de corte casi “corporativo”. Y, el artístico, dado que con la entrada de Banchemo Rossi los miembros Perú Negro tienen su primer mecenas para poder realizar las etnografías artísticas y empiezan a obtener ingresos monetarios de forma permanente.

- C. Entre 1974 y 1975: César Calvo, al influir relativamente en la decisión de darle trabajo a Perú Negro por ser amigo de Velasco. Y la política cultural implícita del gobierno militar del general Velasco, desde 1974 hasta 1975, a razón de que en ese lapso el grupo se integra dentro de su política asimilacionista, siendo subvencionado, el segundo mecenas, por la OCI.

Los actores artísticos-culturales, de corte estético, agrupados por la influencia que tuvieron en la construcción de la propuesta y las negociaciones simbólicas que hubo en la elaboración de los propios códigos estéticos del grupo hasta 1975. Aunque no es objetivo de esta tesis analizar la complejidad de la dimensión artística en las obras del grupo, debemos mencionar que a cada periodo mencionado corresponde una obra como la materialización de las relaciones sociales que posibilitaron la escenificación de las nuevas propuestas que hizo Perú Negro:

- A. Los propios núcleos familiares en los que se ha cultivado históricamente la estética negra peruana, permitiendo ello dos dinámicas sociales: Perú Negro recurrió a parte de ellos como fuente de conocimiento y de recuerdo vivencial para recrear sonora, escénica y coreográficamente prácticas musicales y dancísticas de estos familiares, además de la camaradería y/o familiaridad entre los miembros del grupo, por la existencia de lazos familiares entre muchos de los miembros del grupo.
- B. Los dos guionistas de las obras teatrales presentadas por el grupo, pues al ser ellos no-afros, César Calvo, poeta y Guillermo Thorndike, escritor —en menor importancia que el primero—: ellos ingresan en la tradición afroperuana la

innovación del “poema coreográfico” como centro argumentativo e hilvanador de la propuesta estética y colocan a la poesía como forma de conocimiento, pues la pedagogía histórica del pasado; además, la interpelación social que se hace a través de ella (en su forma y contenido) posibilita exacerbación del carácter exótico con el que, también históricamente, se venía representando y escenificando al afrodescendiente como personaje estético en el teatro.

C. Los músicos y bailarines que, formando parte de otros núcleos familiares y otros circuitos artísticos negros, introducen aportes en lo sonoro y lo dancístico, pues conocían esos espacios y repertorios artísticos. Encontramos aquí dos pequeños sub-grupos: los andinos, quienes en la guitarra colaboraron a la creación del sonido que identificaría a Perú Negro; y otros músicos negros que posteriormente fueron entrando al grupo y colaboraron con innovaciones en la percusión y guitarras, los cuales “dialogarían” con sus contemporáneos y los anteriores a ellos.

D. La influencia de los artistas académicos, como Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca, entre otros, quienes les enseñaron a perfeccionar la técnica del canto, percusión y/o danza en el ámbito formal. Esto les permitió ampliar su conocimiento estético y diversificación en la gama de posibilidades creativas con los instrumentos, danza o canto con los que escenificaban sus obras.

De estos últimos, no siempre utilizaremos ambos grupos de actores de modo diacrónico, pues en algunos casos, como en el de Calvo y Luis Garrido-Lecca, un solo

actor cumple dos o hasta tres funciones en distintos tiempos y/o etapas del grupo. Lo importante será registrar los distintos diálogos y participaciones que los intermediarios tuvieron en la consagración de Perú Negro. Ciertamente, el caso de Calvo será el más problemático al ser el escritor de las obras y al dotarlas de las principales características que hemos propuesto líneas arriba. Consideramos que Calvo y Garrido-Lecca fueron los actores que más influencia tuvieron en el grupo, tanto en la construcción de la propuesta estética como en la relación de la compañía con otros actores.

Dicho sector cultural provenía en su mayoría de las clases medias politizadas y progresistas que desde la década de los cincuenta formaron parte activa de la política peruana. Aunque era un grupo heterogéneo a la luz de varias dimensiones sociales como género, edad y nivel socioeconómico, en su participación identificamos un proceso: las demandas políticas y sociales que la clase media progresista venía agenciando desde la década de 1950. Hacia esos años, muchos “profesionales de clase media con un fuerte sentido de conciencia social” compartían un discurso que buscaba la integración nacional y la participación política de las mayorías (Klaren 2004: 384). En esa búsqueda de justicia social, hay un dato a resaltar. Los cambios económicos liberales que desde inicios de 1950 trajeron una considerable bonanza económica tenían una poca correspondencia social frente a la poca atención a las demandas sociales de “los sectores más desfavorecidos de la población” (Contreras & Cueto 2007: 310).

En ese contexto se habría generado el interés de las élites por lo afroperuano, visto

como una de las tantas expresiones populares no reconocidas oficialmente y que desde 1956 era consumida por las élites limeñas dada su cercanía con la música “criolla” (Feldman 2009; 2013). Así, en la *trayectoria* de Perú Negro, ese sector de clase media encontró una oportunidad para participar activamente de la reivindicación cultural que tuvieron los grupos populares en el marco de las transformaciones sociales iniciadas en 1968 y que fueron ideológicamente cercanas a las reivindicaciones que pedían.

Asimismo, debemos esbozar una tipificación social de los actores culturales que estudiaremos. Si nos preguntamos por ellos como colectivo encontramos que se trató de un grupo heterogéneo con rasgos comunes y diferenciados según género, edad y nivel socioeconómico. Contraponiéndolos a la luz de estas tres dimensiones, vemos que en su mayoría fueron hombres, entre 30 y 40 años, provenientes de la clase media politizada que desde la década de los cincuenta formaron parte de la vida política del país en su lucha por la igualdad social. Hablamos de la izquierda progresista limeña de clase media. Con una visión compartida, las demandas políticas que la clase media limeña venía agenciando desde mediados del S. XX. encontraron en las reformas velasquistas la primera realización del cambio social.

Es por esa mayoría progresista entre los *intermediarios* culturales que hemos decidido calificarlos como pertenecientes a un sector de la élite cultural. En el caso específico de Perú Negro, ese contexto de reconocimiento y apoyo a las minorías fue una oportunidad para participar, como trabajadores de la cultura, de su reivindicación social desde el arte. De ahí que para efectos de la investigación, recordando la

definición que hicimos en el marco teórico, llamaremos “élite cultural” a los actores culturales provenientes de dicho sector social. Tal como veremos, fue a través de su capital social, cultural y simbólico con los cuales pudieron ejercer el rol de *intermediarios*

Pero, para que dicha tipificación permita el análisis del grupo de actores culturales como élite cultural debemos agregar tres aspectos más. Primero, considerando otras dimensiones notamos que no podemos dar generalizaciones ligeras sobre las personas que conformaron los actores culturales. Por ejemplo, no todos los actores culturales compartían la misma etnicidad, no todas las mujeres tuvieron un papel secundario (Chabuca Granda fue fundamental en 1969) ni todos eran bohemios (Luis Garrido-Lecca, García Sayán y Suárez tenían otras costumbres).

También, debemos hablar de su relación, en conjunto, con la primera fase del gobierno militar. Todos los entrevistados se mostraron a favor de los cambios que se emprendieron entre 1969 y 1975. Sin embargo, el “desengaño” o el “desencantamiento” por el propio proceso en que devino dicho gobierno hizo reconsiderar su participación en el desarrollo del mismo. Entre los *intermediarios*, un ejemplo es Chabuca Granda, quien compuso una serie de canciones inspiradas en los hechos políticos de ese periodo, pero luego se “desencantó” de los militares (Romero 2016: 102; Garrido-Lecca 2014).

Asimismo, no todos los miembros de la élite cultural trabajaron en el Estado ni todos buscaban una cercanía política con él. De ahí que, en su mayoría, sus vínculos con

los cambios sociales iniciados por Velasco fueran indirectos o secundarios (en esta tesis se registran algunos casos como los de Lee, Urrutia, Calvo y Garrido-Lecca que sí participaron activamente de algunos cambios a nivel cultural). Segundo, entre los aspectos compartidos por estos actores fue el gran *capital cultural* y, en diversas proporciones, el *capital social* que aportaron. Tercero, aunque socioeconómicamente hablando no todos formaron parte de la clase media, en el desarrollo de los capítulos veremos que desde los actores culturales la *trayectoria artística* de Perú Negro puede ser vista como un espacio compartido donde fue posible trabajar conjuntamente por una visión de sociedad a través de la reivindicación cultural. Es decir, más allá de las diferencias materiales, fueron esos valores los que los hicieron converger en la ayuda a Perú Negro. Fue esa diversidad la que hace tan interesante y compleja a los actores culturales, aquí considerados un sector de la élite cultural.

Por otra parte, aunque no analizaremos las obras, en su debido momento mencionaremos la presencia de estos actores pues también por presencia de ellos fue posible la consagración de Perú Negro en el periodo estudiado. Su teatro representó la vanguardia desde una negritud transnacional; ejemplo de ello fueron sus creaciones al imponer nuevos horizontes en el campo de lo “afroperuano”. La primera, *La tierra se hizo nuestra* (1969), cuenta la inserción del negro peruano en el tiempo de la nación moderna, situando el origen de la identidad del personaje en la mitificación del África. La segunda, *Navidad negra* (1972), presenta la ritualización del nacimiento de un Cristo negro y la de un esclavo que se revela y asesina a su amo, simbolizando en dicho acto la venganza contra el sistema opresor. La tercera obra, *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo* (1975), cuenta la historia de la revuelta

social de la hacienda San Jacinto del Valle de Nepeña en el S. XVIII encabezada por Lorenzo Mombo.

Finalmente, es todo lo mencionado lo que concierne a nuestro enfoque desde la teoría de los campos de Bourdieu: rastrear las distintas posiciones que tuvo Perú Negro en el campo artístico afroperuano redefiniéndolo y posicionándose en ellos como la vanguardia de su teatro entre 1969 y 1975 pero cuya trascendencia sigue vigente hasta la actualidad.

Capítulo 2: Historia y sociedad en la estética negra de la costa del Perú: la formación del campo “afroperuano” hacia 1969

2.1) Lo “negro” en lo criollo hacia 1968

Para aproximarnos al *campo artístico afroperuano* debemos mencionar tres dimensiones que sitúan históricamente la presencia e importancia de la estética negra en la nación hacia 1969: la política, la cultural y la estética. A inicios del S. XX, la primera presencia pública de la estética negra se encuentra en la producción musical y dancística de la música criolla. En relación a la dimensión política, lo criollo popular tiene una apropiación por parte de las élites para uso demagógico y/o elemento de lo nacional, pues no hubo un reconocimiento a los derechos de aquellos que hacían posible la existencia de tales prácticas estéticas (Lloréns 1983; Villanueva Regalado 1987). La relación política de lo criollo popular se define, por las anécdotas política —como Leguía y la Pampa de Amancaes, entre otras— y por cómo lo criollo fue un medio artístico por el que se ha pensado lo nacional en los distintos imaginarios que sus usos políticos difundió (Tompkins 2011; Lloréns & Chocano 2010; Gómez 2013).

La cultural se refiere a que lo criollo también se entiende como un género performativo que está asociado a espacios diferenciados: el barrio, los cumpleaños, las peñas y los centros musicales (Rohner 2010: 3; Muñoz 2000; Panfichi 2000). De ahí que al hablar de lo criollo este comprende los imaginarios de lo “limeño” de inicios del S. XX que nos permiten pensar en la confluencia multiétnica de sus creadores en los espacios reales y culturales compartidos (Lloréns 1983; Lloréns & Chocano 2010). La especificidad de lo criollo también se aprecia en la influencia que los cambios

socioculturales tuvieron en su difusión y constitución, a raíz de algunos géneros musicales americanos y caribeños que se consumían hasta mediados del siglo pasado.

En ello, hablar la industria fonográfica y los medios de comunicación (Lloréns 1983) dan cuenta del paso que la estética criolla dio de lo privado a los espacios públicos y de cómo la producción de algunas formas musicales, como el vals, cambiaron. De una configuración de los códigos estéticos surgida por la cercanía física y amical se pasa a otra donde las reuniones las realizan “profesionales” de la música en conjuntos musicales que se ven obligados a crear según las condiciones materiales y duraciones temporales que las grabaciones de Lp’s y/o discos imponen (Lloréns 1983).

La dimensión estética señala que, a nivel técnico, ese cohabitar involucra las diversas matrices culturales, ropajes musicales y patrones rítmicos desarrollados, pues todas ellas se sincretizan en las experiencias estética-sensibles de sus creadores. Fueron esos espacios estéticos compartidos por vertientes andinas (yaravíes, huaynos, tristes) europeas (jota, mazurca, vals) y latinoamericanas (tango, son cubano, bolero) que permiten comprender el acervo y la complejidad de las prácticas artísticas de lo criollo popular (Tompkins 2011; Lloréns 1983; Rohner 2010).

Son esas las dimensiones constitutivas que permiten dar cuenta de su amplitud y complejidad haciendo explícitas las matrices culturales y espacios compartidos entre sus distintos creadores y consumidores. Si bien estas últimas pueden remitir a lo

anteriormente visto como dimensión cultural, las mencionamos aquí por querer resaltar la complejidad técnica de los códigos estéticos en su composición que, procesualmente hablando, involucra referirse a lo criollo. Esta música criolla, cambiante en el tiempo, generó sensibilidades y dinámicas sociales que hacen confluir los distintos ámbitos anteriormente mencionados.

Finalmente, entre toda esta densidad sociológica que comprende la música popular criolla, ¿cómo identificar lo “negro” entre las otras matrices culturales? Si esta música criolla era interpretada por negros, andinos y “blancos” (Véase Lloréns 1983: 24), era consumida por sectores populares y luego por la clase media y apropiada por el Estado, ¿dónde está el aporte de lo “negro”? Aunque los procesos aquí descritos circunscriben y dinamizan lo criollo, no pretendemos dar una visión simplificada mostrándolo como algo unánime y sin disputas internas que intentan dar el sentido legítimo acerca de qué (no) es lo “criollo”.

La bibliografía hasta la fecha prueba que lo negro tenía una presencia “esencial” y transversal en lo criollo, tanto en lo propiamente artístico como en su base social. Los estudios nos dicen que a pesar de que lo criollo era de raigambre urbana, el aporte de los negros a la música popular limeña también se aprecia en su procedencia rural. Esta empezó en la década de 1940 y en algunas expresiones musicales y prácticas performativas negras cuya continuidad había cesado: festejo, agua'e nieve y/o décimas (Feldman 2011: 20).

La segunda presencia pública de la estética negra se da en el teatro “afroperuano”. Esta surge en el S.XX como uno de los principales medios para resignificar la identidad del negro peruano. A raíz de la falta de continuidad de ciertas formas musicales y expresivas, junto con otros factores, en la segunda mitad de los años cincuenta surgió un interés en lo que Feldman ha denominado el “renacimiento de la cultura afroperuana” (2011: 20). Desde 1956, e influidos por muchos factores nacionales e internacionales, los “líderes del renacimiento afroperuano” empezaron a crear escenificaciones de lo que fue la presencia africana en la historia del Perú (Feldman 2009), pues no se sentían reconocidos ni “originariamente” representados. De cierta manera podría decir que la complejidad de lo “criollo” se sitúa como una etiqueta cultural, estética e histórica desde la cual los líderes de dicho renacimiento de mediados del S. XX desarraigan, extraen y diferencian lo que ellos consideraron lo “propiaamente afroperuano”.

Así, la relación de esta propuesta de un conjunto de personas tendría una relación distinta con los procesos historiados. Por ejemplo, si lo criollo era de raigambre urbana, lo calificado como “afroperuano” tendría mayoritariamente una procedencia rural; si lo criollo tuvo una gran relación con los intentos de formar nación, recién en la primera fase del gobierno militar (1968-1975) lo “afroperuano” sería reconocido, implícitamente, como un aporte a la identidad nacional. Si representar es un acto político, el teatro generaría nuevas formas, recursos y espacios de difusión del sentido “afroperuano” de identidad del negro peruano, constituyéndose como una especificidad histórica, estética y cultural para referirnos a sus creadores y comunidad social.

Hablamos de otro tipo de representaciones, de otra utilización de recursos y métodos para proyectar una identidad negra “afroperuana” distinta a la sumergida en la vastedad de lo criollo. Desde 1956 los “líderes del renacimiento afroperuano” —José Durand, Nicomedes y Victoria Santa Cruz— (Feldman 2011) intentaron delimitar mejor la frontera cultural, por hacerla más específica e identificable frente a la sociedad peruana en general. Diferenciarse de lo criollo, visto como una matriz multiétnica, significó así remarcar la especificidad de su cultura presentándose a sí mismos como herederos de lo africano en el Perú. Como veremos en el siguiente acápite hubo distintas tentativas por representar la versión moderna y legítima de lo africano aunque siguió siendo multiétnico en su origen y desarrollo.

2.2) La labor formativa del teatro en la estructuración del campo artístico afroperuano (1956-1969)

El teatro afroperuano surge en 1956 como uno de los principales medios para la reelaboración de la identidad del negro peruano y el reconocimiento de la especificidad de su cultura dentro de la nacional. La primera, la compañía *Pancho Fierro* (1956-1958) dirigida por José Durand Flores, criollo blanco, bibliófilo y profesor de UNMSM, escenificó lo que sería el pasado premoderno negro con una visión “costumbrista” y “nostálgica” de Lima. Con un papel paternalista (Feldman 2011) Durand despertó un “considerable interés por una tradición musical que estaba desapareciendo y acerca de la cual muchos peruanos sabían muy poco” (Tompkins

2011: 70).

La segunda compañía fue *Cumanana* (1958-1962). Dirigida por por Nicomedes, y luego junto a Victoria Santa Cruz, dio una visión empoderada y crítica de la condición social del negro al presentarlo como portador de una cultura “decente, respetable y merecedora de un lugar en el repertorio nacional” (Feldman 2013: 59). *Cumanana* representó el primer hito en el empoderamiento y representación del negro que, en la historia de las escenificaciones, empieza a tener conciencia de su situación histórica. La tercera compañía, *Teatro y danzas negras del Perú* (1966-1972), la dirigió Victoria S. Ella escenificó una “memoria ancestral” que era la marca de la “herencia africana”: este “método de la memoria ancestral” buscaba ir descubriendo y desarrollando el sentido rítmico para así tomar la danza como una expresión del conocimiento interior, del conocimiento que del África hay en el cuerpo. El gran aporte que ella tuvo fue la reconstrucción de danzas (Feldman 2009).

De las representaciones del teatro negro peruano surge lo “afroperuano” como una nueva posibilidad estética. Frente a la ausencia de referentes de lo negro en el Perú en lo político, en lo cultural ni en cuanto representantes públicos (Hooker citado por Delevaux 2011), lo “afroperuano” surge como necesidad histórica y, en segundo lugar, como necesidad cultural. Por la necesidad de establecer los orígenes y la presencia social que tuvieron como grupo humano, los líderes del renacimiento emprendieron la tarea de diferenciar lo “negro” (entendido como la herencia africana) de lo “criollo”. Para ello utilizaron diversos recursos de investigación y anacronismos creativos con los cuales aproximarse a un pasado “originario”. Todas las escenificaciones del teatro

negro mantienen como punto en común una doble presencia de un sentido de lo africano y una experiencia social de ser negro en la sociedad peruana moderna del siglo XX. Al sentido conjunto de esta concreción política, cultural y estética de cómo se representó al negro en el teatro y la utilización de los recursos llamamos el *diorama de lo afroperuano*⁶.

Producto de ese ejercicio estético-identitario nace el *campo artístico afroperuano* que tuvo su primer *momento histórico* en la compañía Pancho Fierro (1956). Ubicado geográficamente en Lima, el primer colectivo cultural consigna lo que sería a lo largo de los años: el interés social más aceptado y compartido entre sus participantes, las disputas por rescatar la herencia africana y por presentar la escenificación más “verídica” de dicha presencia en el Perú. Hablamos, entonces, de una nueva búsqueda identitaria que tuvo las siguientes características:

- A. El consenso implícito del tiempo estético representado. La mayoría de las obras tuvieron en común la búsqueda de un arte revelador de lo “africano”. La manera en que los negros alteraron su temporalidad fue modernizándola: hicieron de ella una consigna identitaria, una apertura para valorar lo “africano” como la especificidad histórica de su condición social. También se representó una “Lima antigua”, pero proporcionalmente mínima a comparación de la primera (Ver Feldman 2009; 2013). Desde 1956, las entonces “nuevas” diferenciaciones culturales entre los negros se verían a partir de esa

⁶ Nuestro aporte analítico se basa en la primera acepción de *diorama* en el DRAE: “Panorama en que los lienzos que mira el espectador son transparentes y pintados por las dos caras. Haciendo que la luz ilumine unas veces solo por delante y otras por detrás, se consigue ver en un mismo sitio dos cosas distintas”.

especificidad temática desde el escenario y desde la búsqueda del reconocimiento cultural en su ciudadanía.

- B. El teatro afroperuano es esencialmente un teatro-danza. La utilización de la música y el baile tienen mayor presencia como elementos y/o signos dramáticos en el desarrollo de la acción dramática. La escenificación de lo afro-peruano —lo “afro” antes que lo “peruano”— parte de la utilización del sonido (música), el color (vestuario) y la materia (escenografía/luces) para representar un anacronismo creativo basado en la exotización del negro como personaje.
- C. La apropiación e instauración de un *capital cultural* como característico del *campo artístico afroperuano*. Partiendo de la idea bourdieuana de que todo capital es escaso y disputado por los miembros del campo, mencionemos que desde 1956 se apeló a la reinvención de lo rural para tornar de “africanía” a lo negro peruano. Es decir, no hablamos estrictamente de un “nuevo” capital cultural, sino de la resignificación de uno ya existente que no era percibido así: de manera progresiva se vuelve una nueva norma de disputa. En esa línea, la utilización de los diversos códigos estéticos tuvo la finalidad de “rescatar” y “actualizar” prácticas musicales y dancísticas que, antes de ser representadas en el teatro, se estaban dejando de practicar.

Así, se traían al “presente” los rezagos de la herencia africana, formando parte del nuevo repertorio que “identifica” la presencia negra en el territorio peruano.

En ese repertorio encontramos una paulatina “desfolclorización” de las prácticas musicales y dancísticas de las zonas rurales del sur de Lima que, en la búsqueda por recrearlas, las representaron con una exotización de la ascendencia africana (Feldman 2009). Desde sus inicios, el teatro negro también se situó como el primer espacio social desde el cual se disputaron su especificidad frente a lo “criollo”: se volvió la fuente y platea de sus propias representaciones que disputarán su especificidad frente al mismo.

Esto a raíz de que dichas representaciones plantearon otra relación con el ámbito rural, la del fetiche de la mercancía (Vásquez 1981) al tomar su supuesta “pureza” como el fundamento de su comercialización dada la legitimidad artística-cultural de lo negro moderno otorgada a dicho espacio (Tompkins 2011). En otros términos, fueron los artistas del renacimiento quienes vieron en la “pureza” de lo rural el fetiche del pasado histórico haciendo pasar por legítimas las invenciones en el escenario: progresivamente son las invenciones en el escenario fuente y platea de los posteriores creadores (Feldman 2009).

Así, se seguirá apelando a lo rural como legitimidad estética pero es la versión escenificada con la que hay que dialogar (estéticamente hablando) o, en todo caso, superar. De ahí que cuando se hable de nuevos *momentos históricos* en el campo se subvierte desde la reinención de lo rural. Si Durand en 1956 inicialmente dominó el campo, los Santa Cruz hasta antes de 1969, en sus dos distintos momentos, lo subvirtieron posicionándose como sus mejores

representantes. Bajo esa lógica, fue así como se ha difundido y dimensionado los diversos proyectos identitarios de los negros con influencia de patrones estéticos musicales del Caribe y la creatividad de los propios artistas.

D. La instauración de *métodos, recursos y procedimientos* culturales para poder calificar de “afroperuano” aquello que se buscaba rescatar. Las prácticas materiales que implicaron la utilización de recursos técnicos para las reinenciones tuvieron la participación fundamental de tres núcleos familiares: los Santa Cruz, los Vásquez y los Campos de la Colina (Vásquez 2013). Si bien existieron miembros de otras familias negras que participaron en las diversas propuestas —Talaviña, Mendoza y/o Soto—, las tres mencionadas fueron las que colaboraron constitutivamente como directores, coreógrafos, músicos y/o compositores principales en las distintas compañías en distintos momentos. Fue principalmente a través de ellas que se conoció parte importante, y las que moldearon, el repertorio que se divulgó, sean del ámbito rural (son de los diablos o festejo) como del urbano (pregones o alcatraz). Al igual que en lo criollo, el arte afroperuano surge de esos lazos familiares apelando a su acervo cultural, pero empleando diversos recursos técnicos que posibilitaron la reinención.

El primero fue José Durand, un criollo blanco, con su compañía *Pancho Fierro* (1956). Él hizo etnografías artísticas, revisó documentación histórica y consultó a las familias negras que habían conservado la música y bailes tradicionales provenientes de Chincha, Cañete y Aucallama (Tompkins 2011: 56). Durand

recurrió a estas maneras de aproximarse al “pasado”, instaurándose ellas como legítimas al ser recurrentes por los artistas negros. Asimismo, Feldman ha registrado que Rosa “Mocha” Graña colaboró con el vestuario en 1956 y escenógrafos no blancos colaboraron con Durand y otras compañías negras (2009; 2013: 212). Antes de dedicarse al arte, la mayoría de futuros artistas ejercieron trabajos manuales, oficios urbanos o rurales dependiendo si eran o no migrantes, y contaron con una educación elemental algunas veces incompleta (Ver Feldman 2009). De ahí que su “técnicas para aproximarse al pasado” fueron más empírico-creativas y no por el acceso a libros de siglos pasados.

E. Por ese mismo proceso de instauración de los *procedimientos*, el arte y el *campo artístico afroperuano* fueron multiétnicos. Desde el comienzo, lo “afroperuano” comprendió distintos sectores sociales en sus creadores e *intermediarios*, pues el proceso de creación y difusión de cada propuesta cultural lo requirió así (Feldman 2009, 2013; Tompkins 2011). Si bien en la búsqueda por lo “afroperuano” los artistas negros buscaron independizarse y distinguirse de la estética criolla de corte multiétnico, distintas investigaciones han señalado que compartió muchos intermediarios y circuitos comerciales con lo criollo.

Nombres como José Durand, Juan Criado y Chabuca Granda fueron algunos ejemplos de lo que ocurrió desde 1956: el trabajo conjunto entre los artistas

negros y las élites o clases medias limeñas⁷ bajo distintas circunstancias y colaboraciones específicas. No cabe aquí desarrollar en extenso los detalles de cada relación entre las partes. Tan sólo recordemos que desde el inicio un actor de las élites limeñas colaboró con el propio surgimiento de la primera propuesta de lo “afroperuano”: el papel fundamental de José Durand en 1956. Todo reconocimiento es otorgado y el de la élite limeña por lo “afroperuano” comenzó desde el momento en que Durand decidió *mediar* en su surgimiento mismo como una redefinición de la presencia pública de la estética negra en la cultura nacional (Ver Lloréns 1983; Feldman 2009, 2013; Tompkins 2011).

Precisamente ese detalle relaciona aún más lo “afroperuano” con lo “criollo”, pues la élite limeña a la cual perteneció Durand formaba parte de las bases multiétnicas de lo “criollo”. Tomar en cuenta dicha relación también nos debe hacer pensar en la historia de las negociaciones que las distintas compañías y agentes del “renacimiento afroperuano” han tenido con las élites. Este es un tema que merece una investigación propia para reconocer y analizar sistemáticamente las implicancias de un rasgo consustancial al arte afroperuano. Como veremos en los capítulos centrales de esta investigación, la consolidación de Perú Negro como la compañía teatral más importante de lo afroperuano estuvo *mediada* por muchos actores culturales y sociales, todos fundamentales para el desarrollo de su trayectoria artística. Al final de este

⁷ Anotemos aquí dos detalles: a) esta base multiétnica de los “afroperuano” también implicó algunos músicos andinos como creadores; b) lo multiétnico también se expresa en las distintas élites que intervinieron en lo afroperuano como intermediarios (Ver Feldman 2009; 2013). Tompkins (2011) ya había sugerido esta idea, pero la anotamos aquí porque en los testimonios de los miembros de Perú Negro se mencionó a un “músico andino” que tocó en el grupo.

estudio, una de nuestras conclusiones señala que el caso de Perú Negro es el ejemplo irreplicable del carácter multiétnico del *campo artístico afroperuano*. Por otra parte, también podríamos afirmar que el mundo discográfico en el que lo “afroperuano” participó era un ejemplo de lo multiétnico (León 2013).

- F. Fue el ejercicio de la creatividad lo que hizo del arte afroperuano un modo de hacer historia en la nación y la que constituyó el conjunto de espacios sociales asociados al *habitus artístico afroperuano*. El arte afroperuano implicó compartir estilos de vida en torno al conjunto de prácticas sociales que dieron realidad cultural a lo “afroperuano” y que poco a poco devino en dinámicas comerciales, culturales e identitarias cívica-políticas. En el ejercicio de las reinenciones se distribuyeron y se disputaron una serie de capitales para posicionarse y orientarse en el *campo*: a) el *cultural*, insumos de lo “auténticamente negro” para las reinenciones de la herencia africana desde 1956; b) el *social*, las redes de contactos generadas para su creación y difusión; y c) el *simbólico*, el conjunto de creencias difundidas y aceptadas a través de dichas reinenciones que fueron producto del diálogo de las distintas compañías con sus respectivos intermediarios.

Asimismo, ese *habitus* moldeó progresivamente un tipo de percepción a través de la cultura, un gusto y valoraciones que orientaron la diferenciación social a partir de lo estético-identitario. En ese proceso, *Pancho Fierro* fue el primer hito en la formación del *campo artístico afroperuano* porque contribuyó de manera decisiva: motivó a diversos colectivos a trabajar su arte como fuerza de trabajo

para comercializarlo. Es decir, fue el primer grupo en contribuir a moldear formas y condiciones de vida de un sector de la población negra peruana, el de los artistas, afirmando en ellas la necesidad de la redefinición cultural. Hablamos, entonces, de los usos culturales por cuales los negros peruanos optaron para redefinirse a sí mismos como herederos de lo africano en el Perú y, con ello, el horizonte cultural al cual orientaron sus acciones colectivas.

En ese sentido, las compañías del “renacimiento afroperuano” situaron en el escenario la modernización cultural —y, sobre todo, estética— de lo negro peruano. Ante la ausencia de referentes y representantes (Delevaux 2011), desde mediados del S. XX, en Lima, el teatro se constituyó como el nuevo *ethos* del negro en la costa del Perú. Dos razones: a) el escenario fue el nuevo lugar desde el cual se enunció la especificidad y las problemáticas del negro peruano; b) la escenificación respondió a una necesidad cívica y cultural, la de ser reconocidos como agentes propios de una cultura y de producir el sentido legítimo de su comunidad estético-expresiva. Y la confluencia de todos estos elementos no se entenderían sin el empleo del lenguaje dramático, el cual permite tener una mejor apreciación del teatro como práctica material y del sentido conjunto de las obras.

De ahí que las acciones colectivas de corte estético-identitario pertenecientes al “renacimiento afroperuano” también puedan ser interpretadas como un conjunto de tentativas para ser reconocidos como “afro” en países extranjeros y/o para buscar un sentido de africanidad en el territorio peruano. En un sentido

más político, podemos hablar del *habitus artístico afroperuano* como un intento de ejercer una ciudadanía desde lo estético desde mediados del S. XX. Haber interiorizado este *habitus* significó posicionarse frente al sistema de relaciones sociales que no los reconocía: los artistas afroperuanos estructuraron un conjunto de prácticas sociales utilizando los derechos culturales, el derecho al esparcimiento y a la recreación como mecanismos de creación de identidad y de comunidad. En ello, fueron las necesidades de su ciudadanía las que encontraron en el teatro el medio para expresarse mediante una representación cultural en pro de una reivindicación social.

G. La estructuración del *campo artístico afroperuano*. Como ya hemos visto en este capítulo, desde los inicios del S. XX la estética negra tuvo una presencia pública permanente: primero dentro de la expresión “criolla” y, luego, en las tentativas por redefinir su límites culturales a través de una identidad negra “afroperuana”. Anteriormente ya hemos señalado que los cambios fonográficos y socioculturales hicieron de la música popular limeña un espacio de encuentro en el que confluyeron lo criollo, lo andino y, junto a ellos, lo entonces naciente “afroperuano”; todas concurridas opciones musicales de consumo (Lloréns 1983).

Los circuitos comerciales que los cambios socioculturales generaron en la estética negra afroperuana fueron básicamente los festivales internacionales, discos, academias y peñas. Y por eso mismo compartió mucho de los recursos y espacios con los que se difundió lo criollo. Desde las primeras compañías, los

artistas afroperuanos se presentaron en varios festivales nacionales e internacionales con mucho éxito y cobertura de la prensa. Entre las ofertas musicales de Lima, Chile y Argentina, lo “afroperuano” participaba como uno de los representantes peruanos (Lloréns 1983; Feldman 2011). Consideremos, también, la aparición de Lp’s de los distintos representantes, de academias y profesores de baile que difundieron lo negro afroperuano más allá de los teatros (Santa Cruz 1978).

Sin embargo, fueron las peñas comerciales y el mundo discográfico los espacios sociales más compartidos por lo afroperuano y lo criollo. La presencia de las primeras peñas y centros musicales data desde finales de la década de 1930. Su surgimiento respondía principalmente a la intención de no “perder lo criollo”, de que no se “mezcle” con lo “andino” y/o “extranjero” por las migraciones y difusiones musicales (Lloréns 1983: 75-77). Este paso de los espacios privados a los públicos supuso, en primer lugar, un cambio y readaptación de varios géneros de lo criollo, como el vals y la marinera, y sus prácticas performativas. Además de haber cambiado los valores y experiencias iniciales de lo criollo, paulatinamente este se vería acompañado por los ritmos andinos y negros afroperuanos. Como ha probado Lloréns (1983), la estética andina acompañó simultáneamente el desarrollo de lo criollo en difusión y en producción discográfica, aunque en diferentes magnitudes. Simultáneamente, las piezas musicales y dancísticas que tuvieron sus orígenes en las escenificaciones desde 1956 experimentaron un “boom” comercial.

Es decir, estos espacios inicialmente destinados a preservar la “pureza” criolla, modificaron la experiencia y práctica cultural de lo negro afroperuano, su *habitus artístico*. De un espectáculo en el que la danza formaba parte del sentido conjunto de una obra teatral, se pasó a otro tipo de espectáculos como concursos, conciertos y peñas. Sus reinenciones que surgieron en el teatro negro se convirtieron en una alternativa igual o más atractiva que la criolla, pues su “exoticidad” y “erotismo” —ambos rasgos de esa “inmoralidad” o “indecencia” por las que eran inicialmente rechazados (Feldman 2013)—, no estaban subordinadas frente a ella. De los principales estudios de lo afroperuano, afirmamos que no se puede hablar de “nuevos” locales para conciertos, escenarios internacionales y nuevo marco discográfico en sentido estricto.

Lo que sí podemos afirmar es que lo afroperuano tuvo un progresivo “boom comercial”, sobre todo en los años sesenta (Santa Cruz 1978), pues compartió los circuitos comerciales y difusión de los otros géneros de la música popular limeña. Todo esto cobrará mayor sentido al ver, en el capítulo tres, que Perú Negro tuvo sus primeros días en las peñas limeñas. Finalmente, sobre la industria discográfica aún habría mucho más por decir. No hemos profundizado en el tema, pero reconocemos su importancia en la conformación del *campo artístico afroperuano*. Como León señaló: en el “espacio simbólico” de la producción discográfica encontramos “en diálogo realidades históricas y etnográficas” de distintos estilos musicales que han desarrollado su propia capacidad de respuesta en las luchas por consolidar la música “afroperuana”

(León 2016: 252).

H. La *autonomía relativa* de este campo fue medianamente independiente. En lo económico, las relaciones sociales que sostuvieron las prácticas culturales para la materialización de las obras encontraron un soporte en la “autogestión popular” de los núcleos familiares (Vásquez 2013). El soporte económico y cultural de los grupos teatrales tuvo en los lazos familiares el acervo con el cual producir sus propias obras. Si bien sus recursos económicos fueron limitados dada la condición social de sus participantes, eventualmente todas las compañías recibieron una pequeña ayuda y/o apoyo económico por parte de entidades públicas: algunas privadas, pero en su mayoría estatales.

Feldman registró la participación económica de una compañía teatral privada y una institución del Estado en una producción de Durand (1956) y el auspicio de la Dirección de Teatro Nacional del Ministerio de Educación Pública para la primera escenificación de *Cumanana* de los hermanos Santa Cruz (2013: 212 y 221). Aunque también recibieron apoyo de diversos personajes públicos blancos (Ver Feldman 2009; 2013), ninguno de ellos fue el patrón recurrente que definió el financiamiento de la producción teatral afroperuana. Fue el autofinanciamiento lo que mantuvo relativa existencia de las compañías en sus procesos creativos y escenificaciones (Feldman 2009). Y eso también explica, además de las disputas internas, la breve duración de las mismas.

- I. Estas acciones colectivas del *campo artístico afroperuano* no tuvieron un manifiesto como en los movimientos culturales del S. XX, por lo que no podemos considerarlo un movimiento estético negro afroperuano en un sentido estricto. Pero, más allá de una formalidad de algún tipo de documento escrito, no podemos considerarlo uno porque nunca hubo un plan o programa conjunto bajo el cual organizaron las distintas propuestas. Las compañías respondieron más a lo circunstancial de sus propias trayectorias y al tiempo de cambio social.

Como señaló Tompkins, *Pancho Fierro* de José Durand ayudó a catalizar las preguntas de los artistas negros por rescatar las prácticas musicales y dancísticas (Tompkins 2011: 40). Este teatro confluye con los movimientos independentistas y de derechos civiles en el mundo al insertarse en el tiempo social internacional de cuestionamientos a las estructuras políticas de dominación social colonizadoras (Feldman 2009; Tompkins 2011). Mientras que en otras latitudes como EE.UU. y África, hubo movimientos de lucha por los derechos civiles y políticos, en el Perú transcurría el “renacimiento afroperuano” a través de una mayor visibilización de su arte (Feldman 2009), siendo Perú Negro uno de sus principales referentes.

- J. Finalmente, el término “afroperuano” se convirtió en el paradigma de modernidad del negro peruano. En 1978 el musicólogo alemán Axel Hesse le hizo una entrevista sobre la cultura afroperuana en el INC⁸ a Nicomedes Santa

⁸ Debemos mencionar que una copia de esta entrevista formó parte de los materiales de investigación de Chalena Vásquez en la elaboración de su investigación: *La práctica musical de la población negra en Perú* (Cuba, 1982).

Cruz. En ella, este declaró que a finales de los años sesenta: “empiezo a usar el término ‘afroperuano’ porque, por un lado, le encontraba algo de exotismo y, por otro lado, coincidía con mi posición africanista en relación con la independencia de los países africanos” (Santa Cruz 1978). Así, este término tuvo una connotación socio-estética muy particular. Fue empleado, en parte, porque la gente llamaba “negroide” a las manifestaciones culturales negras y Nicomedes propone “afroperuano” para poder lidiar con el carácter despectivo del otro término (Vásquez 1983: 45-47). Sin embargo, hubo una consecuencia no buscada en esa propuesta verbal. La palabra, luego, fue empleada como razón para no integrar lo “negro” en lo nacional y como otro medio simbólico de exclusión social (Santa Cruz 1978). Nicomedes al percatarse de esto, decidió dejar de utilizarla; sin embargo, ya lo peyorativo fue relativamente predominante (Vásquez 1983: 47).

Pero el empleo de ese término excede una consecuencia de ese tipo. Vemos, también, que esta nominación carece de base social⁹. No surgió de lo cotidiano y del sentido de la vida en el día a día de los negros en el Perú, sino que fue impuesto por un actor que “representa” la negritud peruana tanto en las denuncias político-sociales como en los imaginarios estéticos-culturales. De hecho, por la misma razón es que no empleamos el término “afrodescendiente”

Ella ha colgado la entrevista en su canal de Youtube con el nombre “Nicomedes Santa Cruz. Entrevista 1978 por Axel Hesse”: <https://www.youtube.com/watch?v=4G7-yoaQiUI> (Consultado el 29 de mayo del 2013). Lo que llama la atención, precisamente, es que no se haya retomado esta grabación para un análisis y contextualización. Sólo Chalena Vásquez ha publicado un breve artículo sobre ese tema, pero hasta el momento no hemos podido acceder a ese documento.

⁹ Es pertinente mencionar que en ACEJUNEP, fundada en 1969, tuvo en una de sus primeras reuniones la discusión si llamarse “afrodescendiente” o “negro” optando por este último (Valdivia 2013: 49). Si bien no pretendemos decir que ellos seguían la propuesta semántica de Nicomedes, lo que resulta curioso es haber considerado el término en específico.

o “afroperuano” en esta investigación. Se decidió en la conferencia de Durban del 2001 que esta palabra sería el común denominador bajo el cual la población de negra del mundo de “autodenominaría”. Sin embargo, al igual que en el caso anterior, carece de base social. En la cotidianidad las personas se siguen llamando “negro”, “negrito”, palabras que no pasan necesariamente por un carácter discriminatorio o despectivo, pues en lo afectivo y en el autorreconocimiento se denominan como tales¹⁰. La palabra “negro” les resulta familiar en la socialización entre ellos (Valdivia 2013).

En ese sentido, el carácter semántico del término afroperuano no debe verse como una interpretación de lo que los negros eran —cuando fue enunciado—, sino como una interpretación de lo que Nicomedes quería que fueran. Esto no deja de ser una pretensión intelectual, una abstracción que no corresponde a las personas —en general, al conjunto de ellas— de dicha comunidad, sino por el contrario un paradigma que se impone y se difunde de igual manera como se difundieron las creaciones escénicas. Queda para otro estudio la real repercusión y fidelidad a esa consigna identitaria.

Además, en sus afirmaciones Nicomedes hace una omisión: no destaca la existencia de la población negra en las zonas andinas. Esta imposición semántica legitima aún más la procedencia de lo exótico y político marcadamente costeño, evidenciando aún más la poca importancia de lo andino. Esto elimina la existencia de otras posibles visiones de los negros

¹⁰ Sobre el término, importancia y repercusión de la conferencia de Durban en los pobladores negros peruanos véase (Valdivia 2013) y los estudios de GRADE sobre cómo asumen el término.

sobre cómo han experimentado la modernización de una sociedad colonial, la peruana. Existen estudios sobre el papel de los negros en el mundo andino y, obviamente, contribuyen a crear un pasado, además de interpelar un presente.

En otro plano de análisis, encontramos que su propuesta es de naturaleza dialéctica. Este término muestra que Nicomedes dio una configuración más teórica en términos de concepción y elaboración de lo que, para él, sería el horizonte histórico y el parámetro geopolítico a partir del cual se debería singularizar la inserción de los descendientes de africanos en el territorio peruano. Nicomedes toma el pasado (africano) como papel ejemplar y lo sincroniza con las luchas libertarias internacionales de los negros. En ese sentido, lo “afroperuano” puede ser visto como una propuesta teórica-social que encuentra su especificidad en la trasposición de la idealización de la procedencia africana y la relación que dicho reconocimiento —y aceptación de raíces— tiene con una sintonía o simultaneidad con la lucha por los derechos civiles en el mundo.

Aunque utópico, son dos aspectos en tensión y en grado de necesidad. En el plano nacional de dicha propuesta, ser peruano significaría no olvidar ser descendiente de africano, lo cual nos hace recordar la construcción que —aunque con otra historia— hicieron los criollos sobre lo “andino”; sin olvidar ser descendiente de los “incas”. Esta elaboración elitista no sólo idealiza la estirpe imaginada, sino que también muestra la imposición de un imprevisto perfil identitario, entendido este como la enunciación nacional del rescate de la

cultura rural negra más “pura”, pues era este el camino para “volver a África” (Feldman 2009).

Finalmente, por todo lo dicho en este apartado afirmamos que el término afroperuano históricamente es el paradigma de modernidad del negro peruano: es el esfuerzo de crear una otredad en el proceso de construcción de la nación. Ya no hay que mirar al negro como espectáculo sino como ciudadano: un cambio de foco en cómo experimentar y posicionarse frente al mundo social. Ello en la interacción mutua que tenga con la sociedad. De ahí que tenga sentido, para su autor y —habría que estudiarlo— para la sociedad actual, hablar de lo afroperuano como el horizonte histórico al cual “debería” apuntar el negro peruano, en torno al cual se centran sus dinámicas sociales, incluyendo sus discursos de identidad y demandas de reconocimiento, siendo la primera de ellas el reconocimiento del origen de su condición social e histórica. Como veremos en el capítulo cinco, Velasco sería el primero en aceptar esa primera otredad “afroperuana” aunque con limitaciones. Lo haría en su visión integracionista de la nación, pero sin ciudadanía y menos con una especificidad cultural y estética en las presentaciones en el uso político de lo afroperuano.

En esas tentativas por producir el sentido legítimo de su comunidad estético-expresiva se escenificaron distintas temáticas que aquí llamamos los “hechos fundacionales”¹¹:

¹¹ De este listado de “hechos fundacionales” nos llamó la atención que en el tema religioso no se esté presente una mención al Señor de los Milagros. Si bien nuestro objeto de estudio no comprende los guiones de las compañías teatrales de Perú Negro ni de las anteriores, es importante anotarlos. Las distintas menciones que Feldman ha hecho sobre esas obras nos permiten ver cómo, en lo religioso, se priorizó, también, los “orígenes” africano antes que una experiencia más inmediata como fue el Señor de los Milagros.

aquellos hitos y procesos sociales que condicionaron el devenir histórico del negro en el Perú. Si el *habitus* comprende un esquema o criterio de acción, esos “hechos” orientaron las decisiones artísticas de lo “afroperuano”, pues cada vez que se quería redefinir el campo se volvía a ellos de manera diferenciada. A través de ellos se definió lo que significaba ser “afro” antes que “peruano” y ser reconocidos como tales:

- a. La esclavitud y discriminación racial hacia los negros.
- b. La vida urbana marginal en los callejones y barrios obreros y/o de trabajadores manuales del S. XIX y, en menor medida, en el S. XX.
- c. La necesidad de la memoria para que supervivencia sus prácticas sociales en una sociedad colonial que busca ser reemplazada por una “civilizada”.
- d. La localización geográfica en algunas zonas rurales de Lima.
- e. Revueltas sociales en la época colonial.
- f. La ritualidad de los descendientes de africanos, sea religiosos o de carácter meramente simbólico para un reconocimiento social entre los miembros que lo practicaban.
- g. La percepción del “erotismo de lo negro” como valor socialmente negativo en la sociedad estamental.
- h. La “alienación” que los propios negros tienen frente a su cultura: negándola, revistiéndola de otra más “civilizada” y/o “cultura” (Feldman 2009; 2013).

En ese quehacer, al otorgarle historias a la Historia, fue que los líderes del renacimiento hicieron del “pasado” un espacio plural de representaciones en las que interpelaron los determinantes históricos que han influido en su condición social en la sociedad peruana: la esclavitud, los rituales religiosos y/o el racismo. De ahí que sea

a partir del espacio teatral que surge lo “afroperuano” como necesidad cultural: frente a la ausencia de referentes, un grupo de la población negra los creó. Esa experiencia iniciada en 1956 tendría en Perú Negro un grupo que redimensionó la amplitud de los paradigmas de lo afroperuano. Así, habiendo planteado el surgimiento del *campo artístico de lo afroperuano*, sus recursos, métodos y actores principales, pasemos a desarrollar el surgimiento e importancia de Perú Negro en él.

Capítulo 3: El origen y primer éxito: la vanguardia artística afroperuana y la élite cultural (1969)

El año 1969 representa para el Perú un año de fuertes cambios sociales. Iniciado la madrugada del 03 de octubre, el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas tenía un proyecto de modernización del Estado cuyo objetivo era acabar con el sistema semi-feudal que había imperado hasta 1968 (Franco 1983: 55). Dentro de las crisis y búsqueda de soluciones frente a la oligarquía, la principal característica de ese año recae en dos aspectos centrales. Primero, una legitimación del porqué de un golpe de Estado dados los reclamos y posiciones contrarias de otros actores políticos, pues pretendían los primeros ‘devolverle a las clases populares’ la soberanía sobre su territorio.

Segundo, se dan los primeros discursos y presentaciones del plan de reformas nacionales donde el Plan Nacional de Desarrollo señala los objetivos a largo, mediano y corto plazo. Desde un inicio se plantea la idea que para lograr “una democracia a la peruana” —términos del propio Velasco— primero necesitan “brindarle a la Patria, independencia, soberanía, autoridad y dignidad”. Así, con ello, el gobierno se proyectaba tanto a nivel nacional como internacional, pues el gobierno declaró que “tendrían relaciones diplomáticas con todos los países”, empezando con el país de Yugoslavia (Pease & Verme 1974).

En el caso del año 1969, podemos encontrar cuatro hechos trascendentales. El primero, la tensión política y social por la IPC a nivel nacional e internacional. La expropiación de dicha compañía petrolera, desde la advertencia legal, el habeas corpus presentado, el plazo de pago otorgado para cancelar la deuda, la expropiación misma, la disputa interna por quienes lo administrarían, hasta la presión internacional ejercida por EE.UU. y actores políticos internos tensionaron mucho las relaciones entre el reciente gobierno y su capacidad misma de acción. Desde el 03 de enero hasta el 27 de septiembre de 1969, bajo la justificación de que el caso de la IPC es especial por su total falta de respeto al pueblo peruano, Velasco tuvo en este año la primera prueba difícil de poner en práctica la soberanía peruana frente a cualquier abuso internacional (Pease & Verme 1974).

El segundo, la reforma total del aparato estatal dictada el 01 de abril representa la intencionalidad organizativa bajo la cual el Estado se relacionaría con la nación. Si bien organismos como el SINAMOS o la OCI se crearían en el año 1970 y 1974, respectivamente, lo central del nuevo aparato burocrático recae en su carácter orgánico como modo de agrupar la participación colectiva. Las leyes orgánicas de funcionamiento especificarían tales detalles, donde el Ministerio de Educación y —dentro de este— la Casa de la Cultura serían los encargados de la política cultural.

El tercero es la Ley de Reforma Agraria promulgada el 24 de junio que le permitiría al Estado presentarse como garante de una identidad reivindicatoria de lo “peruano” y, dentro de ello, especialmente andina. El cuarto son los eventos de aniversario de inicios de la revolución, donde el Estado realizaría una serie de eventos culturales y

populares, además de discursos donde estuvo presente la idea de soberanía nacional, ciudadanía de carácter participativo y rechazo a lo oligárquico en sus diversas expresiones (Pease & Verme 1974). Sin embargo, el Estado no hizo durante la primera etapa grandes reformas en el aspecto cultural. Contextualicemos brevemente ese aspecto del año 1969.

La publicación de las *Bases para la política cultural del Gobierno Revolucionario* sería recién en 1977. Durante el primer periodo se da una ausencia de política cultural como posición oficial del Estado, aunque podemos mencionar la creación del INC en 1973, entre otros pocos hechos (Ansión 1986: 60). También está el festival Inkarrí que empieza en 1972 con el SINAMOS, donde se movilizaron en el Campo de Marte grandes presentaciones de danzas de diversas regiones (Lituma 2011 & Vásquez 2013). En teoría se planteaba que la reivindicación de lo nacional, en lo simbólico, pasaba por la democratización de la cultura y en los eventos populares que desde abril de 1969 implicaban a la población andina y negra (Casa de la Cultura del Perú 2001). En la dinámica de los pequeños festivales encontramos una asistencia de diversas poblaciones y la participación de la agrupación musical-teatral *Gente Morena* que fue creada por esa fecha.

De la información que hemos recogido, no sabemos la importancia de la presencia negra “afroperuana” en estos festivales organizados por el Estado. Pero podemos suponer que participaban como una agrupación más, junto a los criollos y andinos, pues eran eventos abiertos al público con gran presencia de la “música popular” como parte de la política cultural implícita del gobierno. En el caso de Perú Negro, veremos

que su origen y devenir artístico estuvo marcado, en primer lugar, por la peña como espacio social. Y, luego, por la gran confluencia de festivales internacionales que eran organizados por empresas privadas, teniendo su participación en noviembre de ese mismo año, en Argentina, lo cual sugiere que el fenómeno de reivindicación de lo popular era, también, internacional. No olvidemos que el contexto regional está marcado por la “teoría de la dependencia”, cuya versión cultural coincidía con los posicionamientos velasquistas.

Como señalamos en el capítulo 2, desde mediados del S. XX la presencia de la música popular en Lima había ganado mayor difusión a raíz de los cambios socioculturales ya estudiados. Además de la adaptación de los géneros musicales a las condiciones de la industria fonográfica, los medios de comunicación, los nuevos espacios públicos reconfiguraron la presencia de lo criollo y, junto a este, la aparición de lo negro afroperuano en los mismos (Chocano 2012; Lloréns 1983). Aunque lo hemos desarrollado en el segundo capítulo, recordemos brevemente el contexto de espacios públicos en que lo negro afroperuano, junto a lo criollo y andino, era una concurrida alternativa de consumo.

No es objetivo de este capítulo profundizar en la configuración estética y circuitos comerciales de consumo que los cambios socioculturales generaron en la estética negra afroperuana, pero sí contextualizarla para ver cómo Perú Negro tiene sus primeros días en las peñas limeñas. Como veremos a lo largo de este capítulo, los cambios que en el año 1969 experimentó el campo afroperuano no se debieron a los grandes procesos sociales iniciados por Velasco, sino por la aparición y rápido éxito

de Perú Negro. Recordando que la última redefinición del campo fue hecha por Victoria Santa Cruz y su grupo *Teatro y danzas negras del Perú*, el año de 1969 terminaría con el primer éxito y reconocimiento internacional del naciente grupo aquí estudiado.

Las peñas comerciales fueron los espacios sociales más compartidos por la música popular: nacional, extranjera y, especialmente, por lo afroperuano y lo criollo (Lloréns 1983). En las peñas comerciales, a fines de los sesenta lo afroperuano era promocionado casi igualmente que otros géneros, siendo algunas veces motivo de destacados dentro de los anuncios. Así, al lado de cantantes andinos, criollos y de otros géneros (balada, tango y/o ritmos caribeños), lo negro afroperuano compartía parte de sus circuitos comerciales, en difusión y consumo. Para lo criollo, la influencia mediática y sociocultural de mediados de siglo cambió el carácter simbólico de lo criollo de sus inicios, configurando su segunda base social.

Tal como hemos dicho en el capítulo dos, la difusión en los medios de comunicación convirtió la música criolla en una estética del encuentro, la diversión, la formación de la identidad nacional y urbana, los espacios sonoros y sociales compartidos, los imaginarios de lo limeño y, sobre todo, de las emociones relacionadas a todo ello. Visto esto en lo negro afroperuano, además de un mayor alcance, los mismos cambios cimentaron a la peña como espacio social desde donde tienen lugar los primeros días de Perú Negro, representantes de lo que Feldman ha llamado la segunda etapa de lo afroperuano (Feldman 2009).

Hacia 1969, lo negro afroperuano ya formaba parte de la jarana criolla, siendo consustancial a ella en la oferta comercial de las peñas. Lo que para entonces se constituía como una de las formas musical-identitarias relativamente “recientes” para los negros, cohabitaba ya con la tradición multiétnica de lo criollo. Como veremos, en nuestro caso, la aparición y “primeros pasos” de Perú Negro fueron en una peña comercial la cual definimos como: “aquellos espacios surgidos con el fin de obtener un show musical criollo pagado, aun cuando muchas veces puedan incluir otros tipos de funciones y actividades” (Rohner 2013: 270).

Asimismo, agreguemos que para los músicos de lo negro afroperuano la peña criolla comercial también significó un espacio de “profesionalización” embrionaria. Con el objetivo de preparar sus presentaciones, con los estándares de calidad que se autoimponían diferentes artistas, los ensayos, vestimenta y repertorio a ofertar presuponían un trabajo y dedicación mínimamente organizada. Nos referimos a que la organización del trabajo artístico en estas peñas debió desarrollarse para su adecuado funcionamiento. Como veremos en las siguientes páginas Perú Negro experimentó esta fase embrionaria e iniciática a lo largo de 1969 en la peña El Chalán, lo que en su segundo periodo sería una de sus necesidades y logros principales.

Los primeros indicios de la aparición de Perú Negro se encuentran en la escisión de *Teatro y danzas negras del Perú* de Victoria Santa Cruz en 1969. Debido al poco dinero que ganaban con la compañía, cuatro de sus integrantes realizaron presentaciones “clandestinas” durante poco más de un mes en la peña comercial El

Chalán. Tal como contamos en el capítulo anterior, esta compañía tuvo mucho éxito artístico a nivel nacional e internacional, por sus obras e innovaciones en la danza; sin embargo, ello no iba acompañado del éxito económico. Los trabajos con Victoria eran esporádicos y muy poco remunerados: “se trabajaba por amor al arte” (Izquierdo 2014).

Aunque el grupo se hizo conocido, sus miembros no podían vivir de su trabajo; además de las ganancias mínimas que recibían, sus presentaciones eran poco frecuentes. Lalo cuenta que “quizá ella [Victoria] esperaba alguna propuesta gubernamental o municipal” para tener un trabajo más estable (Izquierdo 2014). Esto tiene sentido si recordamos que ella dirigió la delegación que fue a las Olimpiadas de Folklore de México de 1968. Asimismo, como no existió ningún tipo contrato con Victoria, ella “nunca mencionó” el tema de la prohibición de trabajar en locales comerciales. Al enterarse de los trabajos paralelos de una facción del grupo, optó por la separación de dichos miembros, pues estaba en contra de la “distorsión” del arte negro que se hacía en las peñas para los turistas (Feldman 2009).

Como conjunto, la primera aparición pública de estos bailarines data del 26 de febrero de 1969 en El Chalán. Este local, ubicado en la Av. Limatambo 3091, era una de las tantas peñas-restaurantes limeñas que acompañaba su oferta culinaria con conjuntos musicales criollos, andinos y negros afroperuanos. Ronaldo Campos, quien trabajaba como cajonero de un grupo criollo en el local, tras ser motivado repetidas veces por el dueño decidió crear un conjunto de música y baile que amenice el restaurante y haga más atractiva la oferta (Feldman 2009: 157). Después de acabada su participación en

el Festival de Ancón con el grupo de Victoria, presentaron una propuesta que buscaba darle “un poco más de originalidad” a lo hecho en *Teatro y Danzas Negras del Perú* (Izquierdo 2014). Esa noche, él junto a tres parejas de bailarines, José Orlando “Lalo” Izquierdo, Victor Padilla, Rodolfo Arteaga, Esperanza Campos, Pilar de la Cruz y Sara de la Cruz realizaron la presentación fundacional del grupo. Con un vestido escotado para las mujeres y un taparrabo de yute para los hombres, presentaron la danza de la procreación, un festejo, ingá y alcatraz (Variedades 2009). Dada la gran aceptación que obtuvieron del público, el éxito inicial del grupo recién formado significó tener a la peña como primer escenario de su propuesta colectiva de lo negro afroperuano recreado.

Tal como hemos señalado en el capítulo dos, históricamente la conservación, rescate, reinención y desarrollo de la estética negra afroperuana se basó en clanes familiares (Vásquez 2013). Junto a los Santa Cruz y los Vásquez, la familia Campos de la Colina son tres de los principales pilares que contribuyeron a la constitución de lo negro afroperuano. La primera generación de esta familia data del S. XVII, cuando Benito Campos, aguatero de Chincha, se establece en el pueblo del “Huerto”, hoy llamado San Luis de Cañete (Campos 2000). Su hijo, Narciso Campos se une con Victoria Zegarra, también llamada “Nitota”. De esta unión, Campos Zegarra, nacen once hijos que trabajaron como peones, principalmente en agricultura, en las haciendas, cultivando para sus propias familias “pequeñas tierras eriazas” en los alrededores de las haciendas trabajadas, pero sin poseer propiedad alguna.

Según señala José “Cheche” Campos, al parecer de los hijos de los hijos de “Nitota”

se empieza a “preservar la tradición”, pues estos se vuelven personajes de la vida nacional (Campos 2000). Entre los más significativos se encuentran Eloy Campos, el “carretillero” de la selección nacional, y a Ronaldo Campos de la Colina, fundador y director de Perú Negro. Aunque Ronaldo y fue uno de los que llevó a otro nivel la música y la danza, “Cheche” Campos (nacido en 1949) cuenta que en general su familia era un “conjunto musical”, refiriéndose, así, a sus ancestros inmediatos y a algunos más antiguos. Y, entre los tataranietos, la cantante Daniela Campos, a la periodista y productora de tv Zelmira Aguilar Candiotti y al jugador Rodolfo Manzo.

Históricamente, la familia Campos tuvo una ascendencia artística muy distinta a la de otro de los clanes musicales fundacionales de lo negro afroperuano, los Santa Cruz. Este clan mantiene una ascendencia particular: familiares anteriores al S. XX con pasos por la pintura, la dramaturgia y la danza en el que se sincretiza lo “occidental erudito” y lo “folklórico popular” (Santa Cruz 2000). Ya en el S. XX, los “personajes nacionales” se encuentran en la tauromaquia (Rafael), la investigación, la poesía, la música, el teatro y la danza (Victoria y Nicomedes). De una tradición distinta, enmarcada por procesos iniciados por este clan, su trayectoria determina parte considerable de lo negro afroperuano en el S. XX. Haciendo un breve paralelismo, ambos clanes, junto a los Vásquez, participaron en la Compañía *Pancho Fierro* de José Durand (1956). Ya en las compañías *Cumanana* (1958) y *Teatro y Danzas Negras del Perú* (1966), los Campos y Vásquez eran dirigidos por los Santa Cruz. Por su presencia pública y mediática, muchas veces calificaron a los Santa Cruz y a los Campos como “familias aristócratas negras” (Feldman 2009; Garrido-Lecca 2014).

Sin embargo, afirmaciones como esa olvidan las condiciones materiales de vida muchas veces precarias y el acceso a servicios sociales básicos. Tal como “Cheche” señala, hasta la primera mitad, los distintos caminos que los miembros de las diferentes ramas familiares, en lo laboral y ocupacional mantienen un rasgo en común: la poca educación a la que pudieron acceder y a la poca movilidad social que tuvieron. Históricamente, la mayoría desempeñó una movilidad social al “pasar de trabajadores de campo a obreros de la construcción y las mujeres se mantuvieron en status de servidumbre” (Campos 2000: 197).

La mayoría de la familia Campos tuvo una educación primaria incompleta e, incluso, algunos solo aprendieron a leer y a escribir; otros solo operaciones matemáticas básicas. Caso distinto es la generación Campos nacida en 1949, dice “Cheche”: “es quizás la primera generación con una posibilidad educativa total y ello sirve para todo el conjunto de la población negra urbana capitalina que irrumpió en el escenario educativo en la década de 1950” (Campos 2000: 198). Ya para el S. XXI, en términos macrosociales, muchos estudios matizan los avances y tareas pendientes frente a la invisibilidad social bajo la que aún siguen sumergidos (Campos 2000; Valdivia 2013; Valdivia 2012).

En otros términos, para efectos de esta investigación, históricamente podemos situar dos diferencias entre los clanes Campos y Santa Cruz. La primera, los Santa Cruz tienen una ascendencia artística urbana diversificada —marcada por el oficio plástico, dramaturgico y práctica del canto y danza— junto a los trabajos que la población

negra ha tenido. Esto fue determinante al momento de dirigir las influencias y agendas estéticas de los “personajes públicos” relevantes para la cultura negra afroperuana desde mediados del S. XX. En cambio, los Campos solo tuvieron una ascendencia artística rural “performativa”—marcada por la práctica del canto y la danza en las plantaciones—. Si bien podríamos decir lo mismo de todo el teatro-danza negro afroperuano desde 1956, lo remarcamos en los Campos, pues esto responde a la propia naturaleza con la que geo-estéticamente se sitúan las poblaciones negras de la costa del Perú y, en este caso, la del sur de Lima. De ahí que los Santa Cruz sea el clan familiar más atípico de la población negra afroperuana: por su ascendencia artística y, aún más, por trascenderla en el S. XX con la poesía y la investigación musical-dancística.

La segunda diferencia es la movilidad social a través del trabajo. Los Santa Cruz, de ejercer oficios urbanos y en menor medida “trabajadores artísticos” pasan a dedicarse a ser obreros urbanos y luego a “trabajadores artísticos” teniendo un papel importante en lo “afroperuano” desde mediados del S. XX. En los Campos, en cambio, encontramos que ellos pasan de peones de hacienda, un estatus de servidumbre rural —hasta fines de la década de 1930 cuando se mudan a Lima— a ejercer oficios urbanos, otro estatus de obrero o trabajador manual en la capital. De la facción Campos de la Colina se da el tercer paso a ser trabajadores artísticos, desde 1956: los primeros en hacerlo fueron los primos Ronaldo Campos y Caitro Soto de la Colina al ingresar en la compañía *Pancho Fierro* de José Durand. Siempre limitados por condiciones materiales muy precarias, “los orígenes relativamente poco propicios de la compañía no vaticinaban tan prestigioso futuro” (Feldman 2009: 157). Así, con

estas menciones no buscamos menospreciar a los Campos de la Colina; sino por el contrario, historiar mejor las condiciones bajo las cuales el acervo cultural de este clan trascendió la vida nacional.

Ronaldo Campos de la Colina (1927-2001), fundador y director de Perú Negro hasta su muerte, nació en San Luis de Cañete, al sur de Lima. Hijo de Lucila “Chila” de la Colina, cocinera y de José Luis Campos, chofer de camión en las plantaciones de Cañete. De niño trabajó plantando arroz y cosechando algodón en la hacienda Arona y en las plantaciones. Recién mudado a Lima, a los quince años trabajó en diversos oficios como chofer de ómnibus, asistente de albañil y obrero textil. Se casó con Bertha Ponce, con quien tuvo tres hijos: Rony, Esperanza y Marcos Campos. Trabajó en diversas compañías de teatro afroperuano: *Pancho Fierro* (1956), *Cumanana* (1958) y *Teatro y Danzas Negras del Perú* (1966), bailando y tocando cajón. Aunque hay diferentes versiones sobre cuándo y dónde aprendió a hacerlo, si de niño o en Lima trabajando en *Pancho Fierro* con Porfirio Vásquez, lo cierto es que era un gran cajonero y coreógrafo que fue trascendental para Perú Negro (Calvo 1972; Garrido-Lecca 2014; Ponce 2015; Tompkins 2011; Feldman 2009).

Carlos “Caitro” Soto de la Colina (1934-2004), nacido también en San Luis de Cañete, era primo de Ronaldo a quien consideraba como un hermano. Hijo de Benedicta de la Colina, dejó la primaria para ayudar a su madre en los quehaceres de la casa. A la edad de siete años murió su padre. Junto a sus seis hermanos, toda su familia laboraba de peones en las haciendas locales (Feldman 2009: 165). En el campo, cantaba y bailaba “para hacer que las horas pasaran más rápido” (Soto de la Colina

1995: 42). Se mudó con sus hermanos a la capital para tener una vida mejor, ejerciendo desde los catorce años diversos oficios urbanos como albañil, estibador, chofer de taxi y trabajador portuario. Aprendió a tocar el cajón y a cantar música cubana: lo primero en las jaranas de su tía Valentina y, lo segundo, con un grupo *Tropical Estrella*, llegando a tocar en la radio y en fiestas privadas de gente rica (Soto de la Colina 1995: 48-51). Luego de ser músico tropical, en 1956 integró *Pancho Fierro* y hacia finales de la década de 1960 integraba el grupo *Los Hermanos Soto* que se presentaba en algunas peñas como El Chalán (Variedades 2009). En 1969 fundó Perú Negro junto a Ronaldo. Tiempo después trabajó como músico y bailarín con Chabuca Granda (Soto de la Colina 1995: 35).

Otro de los miembros fundadores de Perú Negro fue José Orlando “Lalo” Izquierdo Fune (1950). Nacido en Lima en el callejón Francisco Pizarro en el distrito de La Victoria, creció con jaranas desde pequeño. De formación técnica en zapatería, a los catorce años ya trabajaba. Tras repetidas invitaciones de su hermana Victoria, quien bailaba en la compañía *Teatro y Danzas Negras del Perú*, entró en contacto con lo negro afroperuano bajo la dirección de Victoria Santa Cruz. Ahí también conoció a Ronaldo, con quien años después fundaría Perú Negro (Izquierdo 2014). Desde su presencia en ese primer grupo comenzó su aprendizaje de la danza y la música de lo negro afroperuano que desde 1956 se presentaba en Lima.

Ese trayecto, orientado, también, por búsquedas personales y el interés de comprender la ascendencia cultural y estética de lo negro afroperuano, lo llevó a buscar explicaciones y elaborar teorías. Según cuenta, en el grupo de Victoria “no

había ninguna explicación acerca del folklore, solo pura coreografía” (lo desarrollaremos más adelante). Como miembro de Perú Negro realizó etnografías artísticas y, cuando Lalo se separa del grupo en 1978, investigó en Venezuela otros elementos de la diáspora africana (Feldman 2009: 167). Continuó sus investigaciones en algunos países de África, América y el Caribe regresando al Perú en 1993 (Feldman 2009: 168).

Ahora bien, frente a los presentados, los otros miembros fundadores como Victor Padilla, Rodolfo Arteaga, Esperanza Campos, Pilar de la Cruz y Sara de la Cruz fueron muy importantes como bailarines, pero no determinantes para el sentido y particularidades estéticas que el grupo tuvo desde sus inicios. Esperanza es hija de Ronaldo y su contacto con lo negro afroperuano en el grupo de Victoria Santa Cruz, aunque no formó parte del grupo que se presentaba. Pilar y Sara de la Cruz, amigas de Esperanza, fueron traídas por ella. En 1969, Esperanza trabajaba de impulsadora de salchipapas en la Feria del Pacífico y, como faltaban chicas para la presentación inicial, Esperanza llamó a sus amigas para la presentación “y quedaron”. Victor Padilla era percusionista (bongó y congas) y Rodolfo bailó en el grupo de Victoria Santa Cruz. Por lazos de amistad y cercanía fueron llamados para la presentación fundacional (Izquierdo 2014). El éxito de la primera presentación estableció a la peña como su primer escenario y propuesta de trabajo.

Las presentaciones en El Chalán comprenden el primer trabajo estable que tuvo el grupo a lo largo de 1969. Desde aquella noche ese espectáculo de música y bailes negros “típicos” formó parte de los shows que ofrecía la peña. De ahí que desde su

debut se presentaron como “Ballet Negro del Chalán”, pues “con ese nombre trabajaba todo grupo que llegaba ahí” (Izquierdo 2014). Los futuro Perú Negro laboraban seis días a la semana con uno de descanso, presentándose en el horario nocturno (8pm-2:30am). Las ganancias percibidas —“No mucha, pero era a diario”— les permitía solventarse y vivir de la música y el baile. Su trabajo principal era ser un conjunto permanente de El Chalán (Izquierdo 2014).

Si bien algunos volvían a trabajar en sus oficios técnicos anteriores al arte, lo hacían sin descuidar la exclusividad de presentarse en la peña. Esta práctica, que era muy común a finales de los años sesenta, permitió desde un inicio la propia formación del grupo. Antes de la presentación del 26 de febrero, los fundadores hombres¹² se reemplazaban en los locales donde trabajaban. Cuando se les juntaban los trabajos a Ronaldo, que tocaba en el grupo Los Hermanos Soto con sus primos hermanos “Colorao” y “Caitro” Soto de la Colina, éste llamaba a Lalo para que lo reemplace en El Chalán (Variedades 2009). Es decir, el nacimiento del grupo respondía a la reunión de parte de los músicos más cercanos de Ronaldo: Rodolfo Arteaga, Víctor Padilla y Lalo Izquierdo.

Su devenir laboral también respondió al tipo de peña que era El Chalán. Dirigida hasta su muerte en 1980 por Guillermo Bonilla, ingeniero y empresario, ésta era una de las peñas turísticas más famosas de Lima. Normalmente, “el sesenta por ciento del

¹² Feldman señala que la mayoría sus entrevistados le mencionó como fundadores a los hombres y que Mónica Dueñas, actual vocalista de Perú Negro, señaló a Esperanza Campos, Pilar de la Cruz y Sara de la Cruz como parte del mismo grupo (2009: 157). Aunque no pretendemos desconocer su participación en la presentación fundacional del grupo, hemos de mencionar que fue la parte masculina la que dirigió la elaboración de la propuesta inicial y la conducción general del grupo desde entonces. Posiblemente esto explique la mención mayoritaria de la facción masculina.

público era extranjero y varias veces, todos”, cuenta Lalo. “A cada mesa las chicas [meseras] le ponían su banderita, según sus países” (Izquierdo 2014). El público era atendido por “puras morenas” y la comida era preparada por mujeres negras. Asistían empresarios, turistas y personas de “mediana” y “considerable” condición económica. Pero fue su oferta artística la que hizo de la peña una de las más atractivas de la capital.

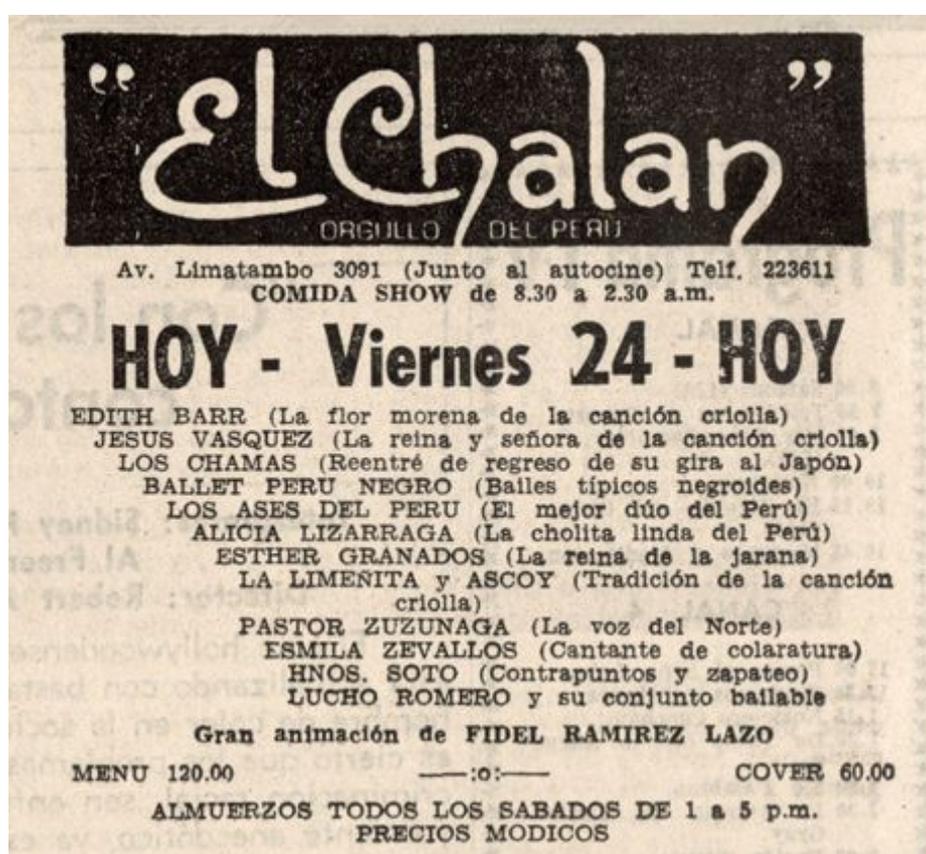


Imagen 1: Anuncio de “El Chalán” en *El Comercio* del viernes 24 de octubre de 1969, p. 17.

En el Chalán se presentaron parte de los conjuntos y solistas más populares de la música andina, negra afroperuana y criolla (Ver Imagen 1). Lo mismo ocurría en “El Tumi”, la otra peña de Bonilla, que quedaba —en los “altos del Chalán”— en el segundo piso del mismo local. Aunque funcionaban independientemente, con recursos, personal y animador propio, cuando el público excedía la capacidad del

primer piso o por determinadas fechas, los artistas se presentaban en ambas peñas (Ver Imagen 2). Entre ellos también estuvo “El Ballet Negro del Chalán” como conjunto permanente, aunque al poco tiempo surgieron nuevos contactos y ofertas de trabajo.



Imagen 2: Anuncio de “El Tumi” en *El Comercio* del viernes 24 de octubre de 1969, p. 17.

Fue de esa confluencia de oferta variada y concurrida que los futuro Perú Negro empezaron a presentarse ante otros públicos, consiguiendo otras oportunidades de trabajo. Si bien no contamos con datos exactos sobre la peña, podemos intuir que entre dicha oferta de espectáculos fue Edith Barr, una de las artistas criollas, la que tuvo un papel importante en el éxito constante que mantuvo El Chalán. Por esos años, Edith Barr conducía *Danzas y canciones del Perú*¹³, un programa de música

¹³ Edith Barr era una cantante criolla que para entonces ya había conducidos varios programas como “La Revista de Edith Barr” y “Esta es mi Tierra”, ambos mayoritariamente criollos. “Danzas y canciones del Perú” inició a mediados de los años 1960 con una duración de doce años en Panamericana televisión. A lo largo del tiempo fue conducido por diversos artistas como Nicomedes Santa Cruz, Jorge Pérez “El carreta”, Tania Libertad y Cecilia Bracamonte (Página oficial de Panamericana tv 2012).

popular en Panamericana Televisión. Iniciado a mediados de la década de 1960, su continuidad respondía a la política cultural implícita del gobierno militar iniciado 1968 para la difusión de lo “nacional” y lo “auténticamente peruano” (Lloréns 1983).

En ello, los artistas que trabajaban en El Chalán tuvieron una frecuente participación a lo largo de 1969. Lalo nos cuenta: “Toda la gente que trabajaba en El Chalán era ordenada en partes [por Edith] y presentada en su programa de tv” (Izquierdo 2014). Esto significó mayor visibilidad para los artistas, la peña donde se presentaban y así conseguir una mayor cantidad de ofertas de trabajo. Entre ellos, “nosotros también nos presentábamos, pero todavía como el Ballet Negro del Chalán” (Izquierdo 2014). Junto a una mayor visibilización, esto implicó también el primer contacto indirecto del grupo y lo negro afroperuano con la política cultural implícita de Velasco (lo cual explicaremos en el quinto capítulo).

De esa progresiva visibilización y éxito en la televisión y El Chalán se empezó a consolidar una presencia local y la necesidad de un nombre propio. Producto de esos “pequeños éxitos iniciales” surgieron sus primeras presentaciones fuera de la peña. Lalo cuenta que el primer trabajo del grupo fue en Iquitos. “Contratados por un empresario que vio el show en El Chalán, nos presentamos como ‘Acuarelas Negras’” (Izquierdo 2014). Aunque “fueron pocas” en el año 1969, poco a poco se hacía más necesario tener un nombre que los representara ya no como “Ballet Negro del Chalán”, sino de manera independientemente: “Queríamos identificarnos” (Izquierdo 2014). Insatisfechos con la primera tentativa, “Acuarelas Negras” —nombre que hacía referencia a la primera compañía teatral negra afroperuana *Pancho Fierro* de José

Durand—, en una reunión del grupo en la que estaba presente el fotógrafo Carlos “Chino” Domínguez se optó por “Perú Negro”¹⁴¹⁵ (Izquierdo 2014).

De la información recopilada, no sabemos si la presentación en Iquitos fue anterior a su participación en la televisión, pero lo cierto es que en este ambiente y “primeros pasos” descritos Perú Negro empieza a cimentar una posición y reconocimiento inicial a nivel local. Haber contado estos primeros meses da una génesis local al grupo y permite pasar al origen de su proyección internacional. Así, empezar a trabajar fuera de la peña no solo significó dejar paulatinamente su primer escenario, sino sobre todo prepararse para su primera presentación en Argentina, en noviembre de 1969.

La aparición de la cantante y compositora Chabuca Granda (1920-1983) en la historia de Perú Negro fue fundacional para la proyección internacional del grupo. Chabuca, reconocida internacionalmente por su calidad artística, representó una de las vertientes de la música criolla que Lloréns ha llamado el “criollismo aristocratizante” (1983: 84). Su estética, basada en una sofisticación de la forma y contenido de la tradición criolla, tuvo tres etapas. La primera marcada desde los años cincuenta, entre otros rasgos, por la idealización de la “Lima señorial” y en la “admiración por la ‘raza negra’ como fina y pura”; la segunda desde los años sesenta, “por cierta

¹⁴ La revista *Variedades* cuenta el origen del nombre de esta manera: “¿Pero, cuándo y cómo el nombre de Perú Negro? Músicos y danzantes tuvieron una reunión donde cada uno aportó para el futuro nombre. Inclusive el ubicuo fotógrafo “Chino” Domínguez también aportó lo suyo opinando que el elenco tenga “un corto pero que diga mucho”. Fue en esa sesuda reunión que tomaron el nombre de Perú Negro. Y desde entonces mucha danza y música han corrido” (Variedades 2009).

¹⁵ Asimismo, la cantante Alicia Maguiña cuenta en una entrevista del 2011 que su disco *Perú Moreno* (1968) tuvo como título original *Perú Negro*: “Ese disco se llamaba, curiosamente antes de que existiese [el grupo] Perú Negro, *Perú Negro*. Pero a Mario Cavagnaro le pareció muy fuerte el nombre y le puso *Perú Moreno*” (Maguiña 2011). No es nuestro tema discutir la dimensión social de esta actitud frente al título inicial, pero sí es relevante mencionar este antecedente del uso y reacción inicial frente a la frase “Perú Negro”.

preocupación de la problemática social”; y, la última, “volcada a las búsqueda de las raíces [negras] afroperuanas” asimilando sus patrones rítmicos e instrumentos (Lloréns 1983: 84-87; Romero 2016).

En ese trayecto conoció a Ronaldo Campos, en una presentación con la *Compañía Pancho Fierro* de José Durand, en 1956. Cinco años después, lo contrató junto a “Caitro” Soto “para que interpreten papeles de esclavos en su producción teatral y musical llamada *Limeñísima*, una recreación nostálgica de “24 horas del transcurrir de la vida en la Lima de fines de la Colonia” (Autor desconocido 1961, citado por Feldman 2009: 170). Colaboraron años después en presentaciones en el extranjero con Perú Negro ya formado, pero eso lo desarrollaremos en la segunda parte del presente capítulo.

Chabuca Granda representa el primer actor social en la trayectoria artística de Perú Negro, específicamente, en el camino hacia el festival de Buenos Aires. Chabuca recibió la invitación del gobierno municipal de Buenos Aires para ser jurado del / *Festival Internacional de la Danza y la Canción* y la tarea de designar una delegación peruana para ambos concursos. Para la Canción escogió a Alicia Maguiña, importante cantante de música criolla y andina. Para la Danza, pensó primero en Victoria Santa Cruz, pero ella ya contaba con contratos y presentaciones por lo que optó por un grupo que empezaba a surgir en la capital (Garrido-Lecca 2014). Una tarde, durante uno de los ensayos de rutina que realizaban en El Chalán, recibieron una llamada suya.

Con Ronaldo Campos al teléfono, oían la noticia de haber sido escogidos para participar en el festival de Argentina que se realizaría entre el 10 y 17 de noviembre de 1969. A escasos meses de haberse formado el grupo, solo contaban con “cuatro danzas”, pero —dijo Chabuca—: “No se preocupen. Hay tiempo para preparar más” (Izquierdo 2014). A partir de entonces los puso en contacto con artistas e intelectuales que colaboraron con ellos en su preparación para el festival. Por esta razón, la de ser la impulsora de la participación del grupo, muchas personas consideraron que “fue Chabuca quien realmente creó Perú Negro”; sin embargo afirmar eso significa desconocer “las épocas tempranas de la compañía” (Feldman 2009: 169), esos “primeros pasos” que hemos narrado líneas arriba.

Para hablar del Festival de Buenos Aires hay que ponerlo en contexto a nivel nacional y regional¹⁶. En el Perú, desde 1966 Lima empezaba a consolidarse como punto de encuentro internacional para el intercambio cultural latinoamericano (Autor desconocido 1969j). Frente a las desapariciones del carnaval popular de Lima (Hansen 2013) y los inicios del declive de los coliseos, agentes de socialización de la música andina desde 1938 (Alfaro 2013: 303-306), los festivales internacionales de Lima fueron uno de las principales escenarios para la representación de la “pluriculturalidad” nacional¹⁷ de países como Brasil, Panamá, Colombia, Chile, Argentina, Colombia, México, Nicaragua, entre otros.

¹⁶ Hablar solo de la gran presencia de los festivales en Lima desde la década de 1960 implicaría una investigación específica, lo cual escapa a los objetivos del presente estudio. Para efectos del mismo, basados en la revisión de periódicos, nos limitamos a circunscribir los festivales limeños que comprenden los años inmediatamente anteriores al origen del gobierno militar (1968) hasta poco más de 1969.

¹⁷ En la tercera sección del presente capítulo desarrollaremos la política cultural del régimen militar y la importancia de su visión “pluricultural” en el marco de su gobierno asimilacionista. A nivel internacional, según Ansión (1988) en la región esta idea de política cultural empieza a instaurarse desde inicios de la década de 1970.

Surgido de iniciativa privada, desde 1966 los “Festivales de Lima” fueron la alternativa para una nueva forma de visibilizar las expresiones nacionales, con miras a generar mayores oportunidades de comercio con el exterior (Autor desconocido 1969i). Los éxitos de este y otros eventos como el Festival de Danza y Canción de Ancón, la Feria del Pacífico y el Festival Nacional de Folklore tuvieron a la familia Lettersten y en menor medida a El Comercio y sus colaboradores como organizadores. Pero su continuidad en los años también se puede apreciar en la política cultural implícita del gobierno militar iniciado en 1968. Este último nunca aportó económicamente, pero en 1969 decretó la “Ley de Ferias” y posteriormente un “Reglamento de Aduanas” con la que las Ferias podrían realizarse con las normas internacionales y nacionales (Autor desconocido 1969l).

Enmarcados en una época de mediana frecuencia en la organización de festivales internacionales, Perú y Argentina eran dos de los principales países que los realizaban. Para 1969 nuestra capital fue escenario de una considerable cantidad de ellos con gran éxito internacional en distintas artes¹⁸, siendo Lima en más de un caso escala para otros festivales (Autor desconocido 1969h). De ahí que la invitación a Perú al Festival de Buenos Aires de 1969 tenga, también, un sentido más circunstancial: sea por su aún breve trayectoria como anfitrión reconocido o por el prestigio conseguido en competencias anteriores. Como mencionamos líneas arriba,

¹⁸ Solo para 1969 en Lima hubo el Festival Nacional de Folklore, tres Festivales de Lima, el Festival de la Alameda —de múltiples espectáculos en Alameda de Los Descalzos—, Festival de Coros, la representación de un Auto Sacramental —obra de gran complejidad escenográfica y estética—, el Festival Americano de Pintura, Festivales taurinos y la Feria del Pacífico. En el caso de esta, su gran rentabilidad y proyección internacional alcanzada hizo planificar al organizador principal, Gosta Lettersten, que para la siguiente Feria del Pacífico se pensaba crear una Feria Internacional para la Industria Pesquera y Alimentaria (TECNOPAN-70) y la Feria Internacional para la Industria Eléctrica y de Telecomunicaciones. Todo esto en dentro de la Feria del Pacífico de 1970 (TECNOTRON-70) (Autor desconocido 1969h; 1969i; 1969j; 1969k; 1969l).

Victoria Santa Cruz consiguió el primer lugar en las Olimpiadas de México de 1968 al dirigir la delegación peruana de folklore. Asimismo, durante la última semana de octubre de 1969 se llevó a cabo el Festival Latinoamericano de Folklore en Salta (Argentina). Nicomedes Santa Cruz dirigió la Delegación Peruana, compuesta por cuarenta artistas andinos y costeños, ganando muchos primeros lugares y premios en varias de las competencias de canto y baile¹⁹ (Santa Cruz 1969).

Por su parte, Buenos Aires, una de las principales capitales culturales de la región, organizó el *I Primer Festival Iberoamericano de la Danza y la Canción* entre el 10 y 17 de noviembre de 1969. Con motivo de la celebración de la “Semana de Buenos Aires” se designó el parque Luna Park para llevar a cabo los encuentros las actividades y competencias internacionales. Aunque se realizó a “último momento” por motivos de dicha celebración (Autor desconocido 1969d), debemos recordar que temporalmente se ubican en una dictadura militar, la de Juan Carlos Onganía (1966-1970). En un contexto de auge de las ideas de la “teoría de la dependencia”, consideramos que la labor de mantener a Buenos Aires como otro de los centros de grandes festivales de la región respondía a una versión cultural de aquella posición geopolítica respecto al imperialismo norteamericano. Así, haber promovido las manifestaciones nacionales pueden ser vistas como tentativas de crear redes latinoamericanas, como lo fueron la serie de festivales de la región.

¹⁹ Nicomedes Santa Cruz escribió una carta al *Dominical* del 02 de noviembre de 1969, señalando una “malinformación” que la agrupación Perú Negro difundió, atribuyéndose este la participación en el Festival Latinoamericano de Folklore de Salta (Argentina). Nicomedes informa que la delegación peruana, integrada por las facciones costeña y andina, ganó varias medallas de oro y de plata con artistas como Olga, Abelardo y Vicente Vásquez, Ronaldo Campos (Santa Cruz 1969: 11).

Estrictamente, para el año 1969, se realizaba el Tercer Festival de la Canción y el Primero de la Canción. Hubo tres géneros interpretativos: “Canción argentina”, “Canción internacional” y “Danza internacional”, cada uno con gran premio económico (Autor desconocido 1969d). Participaron Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Guatemala, México, Paraguay, Perú y asistieron 30 mil personas en sus distintas fechas. Finalmente, el jurado²⁰ de cada competencia estaba conformado por artistas, autoridades, críticos artísticos de diferentes países (Autor desconocido 1969b; Madalengoitia 1969).

El camino hacia el Festival requirió de la preparación de Perú Negro y la colaboración de varias personas que ayudaron en diversos aspectos. En reconocimiento a su trayectoria y relaciones cercanas con el país, la Municipalidad de Buenos Aires tuvo un trato especial con la delegación peruana encabezada por Chabuca. Mientras que los otros países participantes eran apoyados por sus respectivas autoridades e instituciones, la falta de apoyo del gobierno peruano hizo solicitar a Chabuca financiamiento del viaje, los boletos aéreos, hotel y comida (Gibson 1969: 36). Ésta y muchas otras ayudas se obtuvieron a último momento, lo cual “casi hizo” que Perú Negro no llegase a presentarse. Otra de ellas fue conseguir el financiamiento para el vestuario. Eduardo Afreum, un amigo de Chabuca que pertenecía al directorio del Instituto Nacional de Cultura, “nos consiguió una cantidad muy pequeña para un vestuario mínimo”²¹.

²⁰ El jurado de la “Danza internacional” estuvo integrado por siete personas: Pablo de Madalengoitia, Chabuca Granda (Perú), Vinicius de Moraes (Brasil), Horacio Malaviccino, Hamlet Lima Quintana, Jorge Falcón (Argentina), Vicente Garrido y Manuel Esperón (México)

²¹ Gibson, enviado de *Caretas* que estuvo presente en el Festival de Buenos Aires, afirmó que “una compañía peruana contribuyó con la suma de 20 mil soles para el vestuario” y que “Mocha” Graña, la famosa diseñadora, “hizo milagros” (1969: 37). Sin embargo, en las entrevistas que hemos realizado no encontramos esa información presentada por él. Cuando se preguntó por Mocha Graña, ni Lalo Izquierdo ni Luis Garrido-Lecca recordaban su

Con ese dinero, la hermana de Ronaldo improvisó uno (Garrido-Lecca 2014). Y, en general, en nuestras entrevistas, nos informan que por la premura de los hechos, todo el proceso se hizo “algo improvisado”, pues era la primera presentación internacional. En ese contexto, el segundo papel fundamental de Chabuca fue el de intermediaria entre el grupo y los primeros actores artísticos-culturales que influenciaron en la construcción de su propuesta estética: Luis Garrido-Lecca, César Calvo y Guillermo Thorndike. “Pienso que Chabuca quería presentar un buen programa [artístico]. Por eso los invitó” (Izquierdo 2014).

Luis Alberto Garrido-Lecca Soto (1933) estudió Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú entre 1952 y 1958 y Dirección de Cine en la Universidad de Berlín (Alemania) (1959-1963). Se especializó en Cine Documental en la Escuela de Altos Estudios de Moscú de la Unión Soviética y recibió cursos sobre lo mismo en Berlín. Desde su regreso al Perú trabajó en el área cultural en el gobierno de Belaunde Terry (1963-1968) y simpatizó con las ideas izquierdistas de su época. Relacionado con diversos intelectuales y artistas peruanos, antes de entrar a trabajar en el gobierno, había realizado varios documentales como director y/o como colaborador en Alemania, Cuba, Francia, Perú. Pero es como promotor cultural que se comprende mejor las labores que ha desempeñado tanto en Perú Negro como a lo largo de su vida en distintos cargos públicos. Así fue su relación en la segunda etapa del grupo, al asumir un rol dirigenal. En 1969 Chabuca lo llamó para colaborar con sus

participación; y, sobre el dinero, Garrido-Lecca nos mencionó la colaboración de Eduardo Freundt (Izquierdo 2014; Garrido-Lecca 2014).

conocimientos sobre cine, buscando una mejor realización en lo escenográfico y luminotécnico (Garrido-Lecca 2014).

Guillermo Thorndike Losada (1940-2009) fue un reconocido periodista y escritor peruano. Estudió Literatura en la UNMSM. Fundador y director de diversos diarios limeños, concurrió los círculos intelectuales, bohemios y criollos de su época. Publicó estudios sobre personajes y episodios importantes del Perú y Lima (*Guerra contra Chile* (1977) y/o *La batalla de Lima* (1979)) además de cuentos y novelas. Amigo de César Calvo, creemos que colaboró con Perú como co-autor del texto que renovó la propuesta de Perú Negro, pues en las entrevistas no se especificó su papel exacto. Aunque la mayoría considera autor sólo a Calvo, es probable que haya colaborado en el mismo, pero no en su sentido conjunto (Izquierdo 2014; Garrido-Lecca 2014).

Por otra parte, Calvo²² (1940-2000), reconocido poeta, periodista y narrador peruano, formó parte de la Generación del Sesenta. Estudió Letras en la UNMSM y estuvo comprometido con las ideas izquierdista de su tiempo que en su poesía encontramos una “atmósfera cosmopolita [...] y entrañablemente vernacular” (Belli 2010: 5). Estudió cine y aprendió santería en Cuba (Calvo 2015). Tuvo una fuerte relación con la música criolla y afroperuana desde joven, siendo compositor y músico de varias piezas (Calvo 2010). Guillermo, su hermano, lo describe como “un creador permanente, que le daba a todo un mensaje poético musical” (Calvo 2015). Tuvo una filiación con los ideales revolucionarios de los guerrilleros muertos entre 1963-1965. Cuando el gobierno revolucionario toma el poder en 1968, estuvo de acuerdo con las

²² Calvo le escribió un poema-canción a Ronaldo Campos: “Las manos de la Danza” en el libro *Cancionario* [1967] (Calvo 2010: 243).

primeras reformas que se instauraron. Fue amigo de Velasco Alvarado y de Carlos Delgado, desde antes de ser secretario personal del primero. Tuvo dos programas de televisión en la época militar y trabajó de asesor del Director General de SINAMOS de Cuzco (Calvo 2015).

La repentina noticia de la participación del grupo —recibida aprox. cinco meses antes— obligó a sus miembros a organizarse para la elaboración de una propuesta y afrontar sus propias necesidades estéticas y materiales para ello. El paso de ser un grupo de “animación turística” a un conjunto internacional requirió buscar fuera de la peña para encontrar lugares para los ensayos. Hay dos versiones sobre dónde comenzaron. Bertha Ponce, viuda de Ronaldo Campos, dice que “el grupo se creó en la cdra. 3 de Renovación, en la casa de la ‘Chila’ [su suegra]” y ahí se sacaban los muebles de la casa para poder realizar los primeros ensayos (Ponce 2015). Lalo Izquierdo dice que se hicieron en el Callejón del Buque (La Victoria), en la casa de otro miembro. Cualquiera de las dos nos muestra que por los lazos familiares de los Campos de la Colina fueron posibles los primeros intentos de la propuesta y en la segunda etapa del grupo. Luego, en el patio trasero de la iglesia La Virgen del Pilar (San Isidro), espacio conseguido por Chabuca, se juntaron todos los bailarines y los actores artísticos-culturales.

El método de trabajo era integrado. Ensayando gran parte de la semana, se organizaron para hacerlo horas antes de presentarse en El Chalán, su fuente de ingresos. Los bailarines creaban sus coreografías con el desdoblamiento de los pasos, figurando una secuencia corporal que dialogaba con los patrones rítmicos y

géneros musicales que interpretaban. Ronaldo Campos era el cerebro coreográfico, aquel que oía los comentarios de cada bailarín del grupo para ir dándole su forma última a la danza. En el grupo de Victoria ella ordenaba cómo se tenía que bailar, donde cada miembro tenía que obedecer a sus órdenes. Y se utilizaban fotografías referenciales de los afiches y fotos que se tomaban para recordar la disposición corporal de ciertos movimientos (Izquierdo 2014). Desde su presentación fundacional Perú Negro procuró crear una danza conjunta, entendida como innovación grupal, que Ronaldo concertaba, estéticamente hablando, pues reconocidos han sido sus aportes coreográficos (Ver Feldman 2009: 165). Manteniendo el uso de las fotografías y consulta a familiares viejos, lo empleaban en cualquier ensayo de rutina, pero camino a Argentina, hubo un agregado estético que potenció la propuesta del grupo.

Reunidos en la Virgen del Pilar o en un patio cualquiera, sus ensayos eran observados sin interrupción por Calvo, Thorndike, Garrido-Lecca y Chabuca. Mientras los bailarines trabajaban en la danza, Calvo “escribía según lo que veía. De acuerdo al trabajo, César va acoplando sus ideas” (Izquierdo 2014). De igual manera, Garrido-Lecca fue “imaginando dónde poner las luces para la presentación” y Thorndike, atento a qué se podía mejorar en el guión literario. Fruto de ese trabajo integrado surge la primera innovación: *el poema coreográfico*²³ que debemos entenderla como proposición de los actores artístico-culturales surgida a partir de las danzas y canciones que los Perú Negro realizaban.

Esta innovación fue a nivel estético y de práctica cultural. La primera forma poética

²³ Esta expresión la utilizó Luis Garrido-Lecca (2014) en las entrevistas como una de las innovaciones.

que se usó en el teatro negro la introdujo Nicomedes en 1956 con *Pancho Fierro* al usar las décimas. Pero éstas sólo eran un elemento secundario, fungiendo él de glosador, dentro de la propuesta (Feldman 2009: 37). Lo que hizo Calvo fue introducir la poesía como elemento constitutivo en la propuesta de Perú Negro: con ella se estructura, organiza y decodifica el sentido conjunto de la obra a partir de los elementos narrativos, identitarios e intertextuales que presentan a la música y la danza. Fue en ese diálogo creativo tiene origen el éxito de Perú Negro y comprende la justificación para el legítimo reconocimiento cultural que recibió desde entonces.

Recordando ideas de Bourdieu: para conseguir la legitimidad de la obra y del creador en el campo cultural (afroperuano en este caso), el reconocimiento debe ser propiamente cultural; es decir, basado en la refundación de los elementos que lo constituyen y lo hacen específico. Si Chabuca fue la principal *intermediaria* (actor social) que brindó la oportunidad de saltar a los escenarios internacionales, Calvo fue el principal actor artístico-cultural en la elaboración de la propuesta teatral del grupo. No analizaremos la obra pero sí anotaremos la injerencia que Calvo tuvo en ella, pues sustenta parte del reconocimiento propio de la trayectoria del grupo, sobre todo a nivel estético. Aunque Calvo escribió el guión de *La tierra se hizo nuestra* (1969), el proceso creativo partió de la práctica conjunta de hacer teatro afroperuano en el que César trabajaba a partir de las creaciones dancísticas de los ensayos, hilvanándolas para darle un nuevo sentido a lo “afroperuano”, situando a la poesía como una forma de conocimiento. Ésta permite dar a conocer la nueva propuesta en el escenario.

Al ser el autor principal de todas las obras del grupo hasta 1975, Calvo fue el constructor del tipo de historia que caracterizará Perú Negro desde el escenario. Excede los objetivos de la investigación el análisis de esta relación a nivel estético discursivo, pero podemos afirmar que la consolidación del grupo como el principal actor afroperuano le debe a Calvo parte del nivel artístico presentado en el escenario, pues con él también se trabajó conjuntamente. En general, es difícil establecer la amplitud de su presencia ideológica y estética más allá de algunas letras y guiones de las obras; sin embargo, todas las versiones coinciden en que su trabajo nacía de la buena voluntad de colaborar con quienes necesitaban ayuda en distintos ámbitos. Temas como la posición política de Calvo y/o la problematización por un posible paternalismo serán motivos de otra investigación. Anotemos por el momento que las obras de teatro-danza de Perú Negro fueron una creación conjunta y dialogante entre las élites culturales y los artistas negros con una compleja relación interna a distintos niveles por estudiar.

Perú Negro realizó su presentación el jueves 13 de noviembre de 1969, en el Luna Park. *La tierra se hizo nuestra* (1969) cuenta la inserción del negro peruano en el tiempo de la nación moderna, situando el origen de la identidad del personaje en la mitificación del África. Según la prensa, la delegación peruana estuvo conformada por dieciocho personas. Junto a Chabuca, Alicia Maguiña, Carlos Hayre, Pablo de Madalengoitia, se completaron las parejas y músicos de Perú Negro. Junto a los miembros ya mencionados, el grupo se consolidó con Eusebio Sirio "Pititi" (cajón y bailarín) Línder Góngora (primera guitarra), Isidoro Izquierdo (segunda guitarra), Orlando Soto (quijada y cencerro), "Caitro" Soto de la Colina y Lucila Campos (voces)

y Rodolfo Arteaga (bailarín).

Asimismo, como la participación peruana carecía de apoyo estatal, al llegar a Buenos Aires, la desorganización inicial de la embajada peruana hizo que Garrido-Lecca “fuese nombrado a la carrera Presidente de la delegación peruana ante el festival” (Gibson 1969: 37; Garrido-Lecca 2014). A pesar de los contratiempos, ganaron el primer premio de diez mil dólares en “Danza internacional”, quedando Panamá y Brasil en segundo y tercer lugar, respectivamente (Autor desconocido 1969g).

Hemos mostrado la primera fase de la consolidación de Perú Negro. Por todo lo mencionado en este capítulo afirmamos que la vanguardia del teatro afroperuano nace desde el reconocimiento internacional. Junto a su origen y presencia de los primeros *intermediarios*, la legitimidad de su reconocimiento inicial pasa por la materialización de una obra, un premio y la apertura de múltiples escenarios internacionales. En términos teóricos, ya en esta primera etapa registramos el trabajo conjunto que los miembros de Perú Negro hicieron con los *intermediarios* a nivel de *capital cultural y simbólico*, además de una serie de estrategias de corte estético. La propia elaboración del espectáculo y su efecto simbólico en el escenario comprendieron, así, el primer paso de las peñas a los escenarios internacionales.

Capítulo 4: La “profesionalización” artística de Perú Negro: la experiencia organizativa con la élite económica (1970-1973)

Perú Negro arribó a Lima el 22 de noviembre de 1969. Junto a los “ventajosos contratos” que les fueron ofrecidos para actuar en Venezuela, Brasil, Panamá y EE.UU, la cobertura periodística de *Caretas* (Gibson 1969) y los testimonios recogidos muestran que la aceptación del grupo estuvo tanto en el escenario como en las calles. A su regreso, en la entrevista que le hace *El Comercio* en el aeropuerto, Ronaldo Campos declaró que “se retrasaron porque se habían presentado en el Teatro General San Martín y en la televisión argentina” (Autor desconocido 1969g: 6). Por otra parte, el día de la entrega del premio, los aplausos y ovaciones acompañaron las celebraciones del grupo al punto de que terminaron tocando rodeados de gente en una plaza pública.

En esos días posteriores al festival se vio más que una simple algarabía o espíritu festivo: se experimentó una mayor cercanía con el público bonaerense y, sobre todo, con la ciudad de Buenos Aires como primera platea internacional. Esa primera apertura de nuevas posibilidades laborales a inicios de la década de 1970 requirió un nuevo formato organizativo, con una complejización del grupo como compañía teatral. Si pasar de la peña El Chalán al festival implicó la construcción de una propuesta conjunta, el paso a una “corporación” requeriría redimensionar el grupo en distintos ámbitos.

Para aproximarnos a ese proceso, situemos los distintos actores que influenciaron de los años 1970 a 1973. Desarrollaremos la presencia e importancia de un actor social (Banchemo Rossi) a lo largo de 1971 y varios actores culturales (Iturriaga, Garrido-Lecca y/o Leslie Lee) entre 1970 y 1973 quienes fueron los más trascendentes a nivel artístico, aunque adelantamos que fue 1971 el año fundamental para esta segunda etapa en el grupo. Con este capítulo buscamos argumentar cuatro puntos fundamentales en la trayectoria artística y reconocimiento de Perú Negro. Primero, consideramos que el primer *momento histórico* en el que Perú Negro subvierte el *campo artístico afroperuano* transcurre en este segundo periodo aquí narrado.

En el capítulo tres relatamos cómo fue el paso de la peña al escenario internacional por mediación de Chabuca Granda. En este veremos cómo la propia apertura de posibilidades laborales obligó al grupo a formalizar su trabajo, recurriendo a métodos y recursos establecidos ya por otras compañías para responder lo mejor posible al público habitual. La presencia de Banchemo Rossi como el principal actor social y diversos artistas como actores culturales fueron los intermediarios que ayudaron a Perú Negro a redimensionarse en 1971.

Segundo, aunque inicialmente ganaron en Argentina, las redefiniciones del campo afroperuano recién comenzaron con la difusión de la propuesta del grupo en el Perú. Recordando que para 1969 la compañía más reconocida era *Teatro y Danzas Negras del Perú* de Victoria Santa Cruz, la trayectoria social del grupo aquí estudiado

comenzó a interpelar el campo al presentarse en Lima y algunas provincias. Para dar cuenta de eso también debemos considerar que la agrupación de Victoria Santa Cruz se disolvió hacia 1972. Tras este hecho, la desaparición de la anterior cabeza del campo, en 1973 es invitada por Martha Hildebrandt, entonces directora del INC, para conformar y dirigir el Conjunto Nacional de Folklore.

Veremos que el reconocimiento de Perú Negro como uno de los grandes representantes de lo afroperuano se favoreció de la ausencia de otras compañías teatrales durante este periodo. Así, paralelamente a la progresiva difusión de su imagen pública, el entonces naciente Conjunto Nacional de Folklore empezaría a ser la nueva compañía teatral que competiría en el campo afroperuano. Fue en su segundo periodo que Perú Negro ya empieza a tener mejores *posiciones* y acceso a *consagraciones culturales*. Recién en el periodo 1970-1973 podemos afirmar que hizo *época*, marcando un *momento histórico* en el *campo artístico afroperuano*.

Tercero, si bien la profesionalización estrictamente hablando se dio durante 1971, calificamos así a todo este periodo (1970-1973) porque los primeros indicios de ella aparecieron en 1970 con los intentos de disciplina Luis Garrido-Lecca por organizar el trabajo de la compañía. Aunque de forma embrionaria los hubo en 1969 y también en 1970, esos primeros intentos se concretaron en todas sus dimensiones con la entrada de Bancharo (1971): desde entonces se dio el primer proceso interno de sistematización del trabajo grupal como conjunto profesional.

En otros términos, el horizonte de la profesionalización aparece como necesidad e

implementación sistemática en este segundo periodo teniendo como primer resultado el desarrollo de las presentaciones sin “tropiezos” internos. De ahí que para el proceso embrionariamente iniciado en 1969 y 1970, la muerte de Banchemo sólo significó la pérdida del desarrollo empresarial como una posibilidad gerencial permanente para la compañía teatral, la sostenibilidad económica. En ese sentido, las posteriores participaciones de actores artístico-culturales aportaron sobre todo en lo estético, pues la aparición de una nueva posibilidad gerencial volvió a darse en el tercer periodo, apoyados por la OCI (1974-1975).

Cuarto, la camaradería y confianza entre Perú Negro y los *intermediarios* posibilitaron el ejercicio y renovación del repertorio afroperuano del grupo. En 1956 José Durand estableció las prácticas y referentes iniciáticos del campo con el cual construyeron la consigna del rescate y renovación identitaria, junto con la legitimidad del *campo artístico afroperuano*. Como parte de su renovación, financiados por Banchemo entre 1971, los artistas de Perú Negro regresaron a las “fuentes” viajando a estratégicas regiones del interior donde “se conservaba” la “herencia africana”. A esto dos razones: incrementar su *capital cultural* para la ampliación de repertorio, pero sobre todo por documentar el propio ejercicio de su arte. Y es que otro de los rasgos fundamentales de este segundo periodo fue la búsqueda de una renovada legitimación cultural del conjunto de sus propias prácticas y referentes estéticos para la escenificación. Pasemos a desarrollar este segundo periodo de la trayectoria e historia de Perú Negro.

A nivel personal, la experiencia de haber participado en el *I Festival Internacional de la Danza y la Canción* fue muy significativa para sus integrantes. La mitad de los miembros que fueron a Argentina ya contaba con experiencias internacionales por las presentaciones que tuvieron con *Teatro y Danzas Negras del Perú* en varios países (Feldman 2009). Pero lo que hizo más significativo el triunfo aquí narrado fueron tres motivos relevantes para el desarrollo de los futuros hechos: a) la camaradería y fraternidad entre los integrantes; b) el sentimiento de pertenencia a una naciente compañía teatral fundada por la propia necesidad de sus miembros de un sustento económico a partir del desarrollo de una nueva propuesta de lo “afroperuano”; y c) la gratitud hacia los actores sociales y artístico-culturales que, en un trabajo integrado, repotenciaron estética y simbólicamente al grupo. De ahí que “el asombro de representar al Perú” con una agrupación propia y “la labor de enriquecer nuestra cultura en la difusión de las tradiciones nos dio una gran satisfacción”. Como cuenta uno de ellos: “estábamos viendo los primeros resultados de aquello por lo cual luchábamos” (Izquierdo 2014).

Las presentaciones artísticas que tuvieron en los primeros años de la década de 1970 tuvieron dos rasgos importantes. Por su naturaleza laboral, Perú Negro realizó dos tipos de presentaciones: a) Las locales, en Lima y en el Perú; b) Las internacionales, basada en acuerdos contractuales con empresarios muchas veces extranjeros. Por su naturaleza artística, Perú Negro realizó otros dos tipos de presentaciones: a) Las “presentaciones conjuntas”, donde estaban acompañados por los actores artístico-culturales que, como Calvo y Garrido-Lecca, formaban parte de la propuesta escénica de cada obra presentada en su periodo fundacional; b) Las “presentaciones

no-conjuntas”, en espacios no teatrales en las que Perú Negro no contaba con la presencia escénica de esos actores, sea porque no estaban presentes o porque se presentaban en sets de televisión, peñas u otros locales.

El primer grupo se refiere *homologías de posición*: al tipo de platea con la que se establece la trayectoria artística y, sobre todo, su presencia internacional. Como veremos en esta y la siguiente sección, entre las nacionales e internacionales fueron estas últimas las que determinaron su status dentro de la historia del teatro afroperuano. Pero que el público de Perú Negro haya sido principalmente internacional no implica una homogeneidad en su procedencia política y/o socioeconómica. Casos como los de Chile, España, México y Cuba ilustrarán debidamente el contexto de cada presentación. El segundo grupo se refiere a las obras como espectáculos, según la complejidad del mismo: si las presentaciones se realizan en su sentido conjunto como piezas teatrales o si sólo son piezas musicales y/o de baile. Recordando nuestro marco teórico, nos interesa aquí el primer grupo. En lo que sigue, al momento de analizar la trayectoria del grupo, año a año dialogaremos con esta tipología de presentaciones, teniendo presente que nos interesa mapear su trascendencia según las fuentes recogidas.

El triunfo en Buenos Aires trajo las primeras ofertas de trabajo para el grupo. Perú Negro terminó el año 1969 con sus primeras presentaciones locales e internacionales. Curiosamente, los primeros en contratarlos fueron los empresarios procedentes de países a los cuales Perú Negro ganó en el podio, Panamá y Brasil (Autor desconocido 1969g: 6). Como dijo Lalo: “el que nosotros hayamos ido a proyectar lo ‘negro’ en ese

festival impactó porque el folklore chileno, panameño, brasileño [el público ya] lo conocían” (Izquierdo 2014). Aunque ya desde 1956 las anteriores compañías también habían difundido internacionalmente el teatro afroperuano en el extranjero, podríamos interpretar estas invitaciones como un “encuentro” y “sorpresa” entre distintas expresiones de los descendientes de africanos, pues los tres países con temáticas “negras” ocuparon los primeros puestos. Garrido-Lecca complementa la idea: “Y esa fue la visión de Chabuca porque imagina si Perú hubiera mostrado la danza andina que también deslumbra” (Garrido-Lecca 2014). A nivel local, “tuvimos una serie de presentaciones en el Perú” (Izquierdo 2014). Una de ellas fue en el Teatro Municipal²⁴: del 16 al 19 de diciembre en la que tuvieron por primera vez a los sectores altos de Lima como platea local (Ver Imagen 3).

No contamos con muchos datos de las presentaciones de Perú Negro para el registro de su presencia pública en 1970. Los miembros fundadores entrevistados no recuerdan sus primeras presentaciones, sea por su avanzada edad o por la gran cantidad de viajes que han realizado. En general, como grupo han viajado por gran parte de Europa, América Latina y Asia, por lo que situar específicamente un lapso temporal resulta difícil que recuerden. Para rastrear este año mencionemos, por ejemplo, que aún tenían una iniciática trayectoria internacional, Perú Negro siguió trabajando en El Chalán, con un sueldo mayor. El beneficio era mutuo: los artistas tenían necesidades económicas que cubrir y el local tenía demanda de público que,

²⁴ El programa fue casi el mismo de *Tierra se hizo nuestra* original, pero con variantes: se menciona a Línder Gonzales como integrante del grupo, a Thorndike como co-autor de los poemas. Aunque todas las entrevistas apuntan a la sola autoría de Calvo, es posible que el texto haya implicado un trabajo conjunto, pues ambos eran escritores. Asimismo, en el espectáculo fueron acompañados en el escenario por *Danzas y cantos del Perú*, una agrupación de danzas y música andina.

con un grupo recientemente exitosos, mantenía su popularidad. Al poco tiempo se presentaron en Juliaca, Arequipa y Piura, pero serían comparativamente pocos estos viajes al interior del país. Como presentación conjunta *La tierra se hizo nuestra* se presentó muy pocas veces en el Perú; en general hubo más presentaciones de bailes individuales (Garrido-Lecca 2014).



Imagen 3: Carátula del programa de *La tierra se hizo nuestra* en el Teatro Municipal de Lima, presentado del 16 al 19 de diciembre de 1969 (Fuente: Archivo del Museo del Teatro Municipal de Lima)

Para empezar a hablar de la profesionalización del grupo de 1970 debemos volver sobre la participación de Luis Garrido-Lecca y cómo cambia a partir del afianzamiento del respeto y confianza que Ronaldo Campos le tenía. Estos valores personales, junto a la amistad surgida en el trabajo diario de la compañía, fueron fundamentales para el desarrollo de esta segunda etapa (1970-1973) y, en general, de toda la trayectoria. Como hemos señalado en la primera parte, además de los familiares, los lazos de amistad que surgieron a raíz del trabajo en el primer año empezaron a consolidarse

con la victoria en Buenos Aires. Dentro de ellos, es importante detenernos en cómo Luis Garrido-Lecca va formando parte de la “familia de Perú Negro” al desempeñar un cargo directivo. Aunque los miembros fundadores guardan mucha gratitud por los actores que los apoyaron, “formar parte” de la familia de Perú Negro es un “privilegio” no concedido a todos (Feldman 2009: 170) los “no-negros”. Hasta la actualidad Luis Garrido-Lecca es considerado “uno de la familia” por el trabajo realizado (Ponce 2015).

Comencemos señalando que la figura de Ronaldo fue fundamental para el funcionamiento interno del grupo. En las entrevistas se refieren a él como una persona “educada”, “que inspiraba respeto”, que “buscaba concertar las ideas” y “conciliar entre todos” (Garrido-Lecca 2014; Izquierdo 2014; Ponce 2015). Desde la fundación, para Ronaldo el trabajo como Director General implicó la coordinación general y ser el “cerebro coreográfico” (Ponce 2015). Su opinión era la que conducía al grupo, por lo que al nombrar a Garrido-Lecca como nuevo encargado de la “Dirección de producción” hiciera más designar funciones: “Ronaldo me otorgaba su confianza” (Garrido-Lecca 2014).

Ronaldo consideraba “indispensable” su labor en el grupo. Como él mismo nos dijo, nunca tuvo un título o nombre alguno la labor que desempeñó. Nadie se preocupó por distinguirse de otros por el trabajo realizado; tan solo de colaborar en las funciones que les eran asignadas. Pero consideramos adecuado el título de “Director de producción”, cargo con el que apareció su nombre en el programa artístico presentado en 1969, en el Teatro Municipal de Lima y que enmarca bien el conjunto de labores

realizadas.

Su regreso marcó el inicio de la reorganización general de Perú Negro en 1970. A pedido y con consentimiento de Ronaldo, Luis Garrido-Lecca pasó a hacerse cargo de la coordinación artística en los espectáculos teatrales —representante en el extranjero, cumplimiento de contratos, coordinación interna con los artistas para la agilidad escénica en el desarrollo de las presentaciones—, de la disciplina de trabajo —puntualidad en los ensayos, monitoreo de las distintas fases del trabajo, implementación de una mejor cohesión en la delegación de funciones— y de la administración económica —firma de contratos, repartición de las ganancias, contratación y/o despido de miembros del grupo—.

Esa labor que combinó las funciones de un manager, administrador y director escénico contó siempre con el consentimiento de Ronaldo Campos, quien fue el Director General del grupo desde su fundación. De ahí que consultara con Ronaldo cada decisión buscando “absoluta comunicación” y “transparencia” en el trabajo. En esta progresiva cercanía laboral de las formas de trabajo de ambos surge la experiencia mutua de dirigir interdependientemente y en ello, la confianza y respeto mutuo.

El cambio de la “cultura organizativa”²⁵ con la que se manejaba el grupo significó un inicial proceso de adaptación para la compañía. Los miembros tuvieron una paulatina aceptación a los “nuevos valores” que no estaban del todo ausentes, sino aún

²⁵ Con la expresión “cultura organizativa” no buscamos crear una categoría o soporte teórico; sólo referimos a los valores socialmente compartidos con los que se realizaba el trabajo en el interior del grupo, la informalidad.

adecuadamente faltantes en las distintas fases y ámbitos del trabajo. A pesar de las resistencias iniciales por parte de algunos a ese “autoritarismo” —término empleado por Garrido-Lecca— con el que se trabajaba, al final “terminamos por aceptarlo por el bien que le hacía bien al grupo; era una manera de aportar” (Izquierdo 2014).

Con su labor y mayor cercanía redefinió las relaciones laborales y amicales internas, pues ganó también la confianza de los demás artistas. El primer cambio iniciado en 1970 en la trayectoria del grupo fue el de su cultura organizativa y/o laboral: dejar progresivamente esa imperante informalidad que lo circunscribía y lo limitaba. Se intentó “dejar la informalidad con la que se manejaban las cosas” (Garrido-Lecca 2014): es decir, tener otra lógica de producción artística como grupo. Pero este cambio sólo fue posibilitado por la presencia e importancia de los lazos interpersonales.

Iniciada en 1969, la amistad de Luis Garrido-Lecca y Ronaldo Campos tuvo un progresivo afianzamiento basado en la confianza y respeto mutuo generados por la cercanía laboral en el cumplimiento de sus funciones. Buscando ser consecuente con su ideales políticos, en 1969 Garrido-Lecca se mantuvo “algo distante del grupo”. Apenas acababa su labor en la preparación del grupo con miras a Buenos Aires, volvía a sus quehaceres domésticos y laborales, pues desde su regreso de Europa trabajó limpiando casas “durante un buen tiempo” (Garrido-Lecca 2014). Provieniendo de una familia sin ninguna carencia económica, pasó por convicción personal a vivir en una barriada. Cuando Chabuca lo convocó, Garrido-Lecca le informa que solo estaría presente lo necesario y volvería a sus obligaciones.

De ahí que su regreso a Lima del Festival fuese inmediato, pues no participó ni de la premiación ni de las celebraciones. Sin embargo, la prioridad del cumplimiento de su trabajo “oficial” pasó a un segundo plano en 1970, tras asumir, ampliadas, sus labores en Perú Negro. Junto a su trabajo de diseñador de luces, Ronaldo lo volvió a convocar al poco tiempo por su eficiente labor de organizador que apresuradamente asumió en el desorden del evento (Garrido-Lecca 2014). Así, lo que comenzó siendo el inicio de una doble vida —limpiar y gerenciar—, tras “enamorar del grupo”, pasó a ser su trabajo a tiempo completo.

A esto dos ejemplos muy significativos que, consideramos, ilustrarán la importancia de esta relación con Ronaldo como con los demás miembros. El primero, en el proceso de los ensayos de 1969 Luis Garrido-Lecca fue invitado a la casa de Ronaldo a celebrar su cumpleaños. Ese contacto inicial lo acercó más al contexto familiar en el que ejecutaba la música “afroperuana” y, sobre todo, a los escasos recursos económicos y pobreza en las que vivían (Garrido-Lecca 2014). Aunque distanciado por concentrarse en el cumplimiento de sus principios ideológicos, en el futuro Garrido-Lecca siempre tuvo presente las condiciones materiales de vida de la familia Campos de la Colina al momento de ejercer su labor como representante artístico.

Y he aquí una de las razones fundamentales por las cuales Perú Negro se presentaría principalmente en el extranjero: “Era gente muy pobre. Entonces, a cobrar caro, porque era un espectáculo de calidad. Nada de bailes gratis, giras en ómnibus en el Perú ni hotel de una estrella” (Garrido-Lecca 2014). Es decir, una de las razones

por las que el grupo hizo presentaciones conjuntas principalmente en el extranjero y en escenarios “caros” respondió a que se buscaba darles un soporte económico a los artistas (Garrido-Lecca 2014).

Haber establecido un precio alto para las presentaciones y condiciones mínimas de trabajo como “hoteles de 4 estrellas” nos permite entender un aspecto importante sobre la *homología con el público* del grupo. Nos acerca al porqué la platea de Perú Negro fue principalmente el extranjero y, en menor medida el Perú, provincias. Según nos contaron, sólo una vez se presentaron en provincia movilizándose por tierra, pero tras el accidente que sufrieron se reforzó la tendencia a ser exigentes sus condiciones de trabajo que establecieron al momento de ser contratados.

Con este testimonio de Garrido-Lecca podemos a intuir que la difusión de la propuesta de lo “afroperuano” de Perú Negro, y por ende su trayectoria artística, no se debió a una serie de constantes actuaciones al interior del país, sino a través de escenarios limeños y extranjeros, además de los medios de difusión masiva (televisión o radio). Volveremos sobre la relación entre la difusión de la propuesta del grupo y su repercusión en la población negra en el tercer capítulo. Mientras tanto, mencionemos que de las entrevistas realizadas, las presentaciones en el interior del país fueron proporcionalmente menores a las internacionales (Garrido-Lecca 2014; Izquierdo 2014; Ponce 2015).

El segundo ejemplo refiere a la utilización estratégica de la casa de Garrido-Lecca como dirección oficial de Perú Negro. A inicios de la década de 1970 Ronaldo se

había comprado un carro usado con el dinero del premio para hacer “taxi colectivo” que también servía para el transporte del vestuario y los instrumentos (Ponce 2015). Como carecía de un lugar adecuado para guardarlos, se empezó a usar la casa de Garrido-Lecca como el “depósito” donde serían recogidos para cada presentación y gira. Mencionamos esto porque la dirección de esa casa fue la que en 1971, con la participación de Banhero, Perú Negro empezaría a usar como remitente y centro organizativo para su desarrollo empresarial. Con estos dos ejemplos buscábamos demostrar lo imbricada e inseparable que están la dimensión personal (confianza, amistad, respeto y camaradería) con la apertura y el desarrollo de posibilidades laborales para los propios miembros del grupo.

Asimismo, nos permiten tener una idea de la densidad social y complejidad que circunscriben la amistad de Luis Garrido-Lecca con Ronaldo Campos²⁶. A ellos agreguemos que, además de esa labor múltiple en la reorganización del grupo desde 1970, Garrido-Lecca era el que intercedía en los distintos casos de discriminación racial que sufrían los miembros de Perú Negro durante sus viajes al extranjero (en

²⁶ Hay una anécdota importante en la amistad de Ronaldo y Luis Garrido-Lecca que nos permite tener una idea de la complejidad social, experiencia de vida y puntos de encuentro de Ronaldo como director del grupo. En uno de los viajes que realizaron en 1971 para empezar a documentar las tradiciones negras en la Costa del Perú, fueron de visita a la hacienda Arona, en San Luis de Cañete. Luis Garrido-Lecca, amigo de los dueños, sugirió a Ronaldo ir a visitarlos —“Perú Negro ya era famoso y era un honor llevar a esta gente a cualquier sitio”—. Frente a la negativa inicial de Ronaldo, el otro insistió. Tras el recibimiento de los dueños, esposo y esposa, fueron convidados a almorzar:

“Almorzamos y no sé qué más. No recuerdo si dije ‘Estamos llenos de tierra. Para lavarnos un poquito’ y ‘Sí, claro’. Entonces ella, en homenaje a Ronaldo: ‘Ronaldo ¡qué gusto que estés acá! Tú, al baño principal’. Yo le vi un sufrimiento a Ronaldo. Entonces, se me acerca y me dice: —‘Lucho, no puedo’—. ¿Por qué? ¿Qué pasa? —‘Yo de chico vivía acá’. No nos dejaban pasar la reja porque éramos negros. Por primera vez en mi vida, estar en la casa principal de mi infancia y que la dueña de casa me dé el baño principal [para bañarme]. Tú no entiendes lo que siento acá’—. Y, por supuesto, entró y se bañó. Fue una experiencia que a mí me conmovió inmensamente. Me decía: ‘Tú no sabes cómo era esa época. No nos dejaban pasar por negros. Y que esta señora, amiga tuya, me trate de esta forma y me de toda la deferencia [...]’. Porque era el mozo principal. De esas experiencias he tenido varias con Ronaldo” (Garrido-Lecca 2014).

aviones y hoteles). “En el extranjero había bastante discriminación”: por ejemplo, en una invitación que recibieron del Presidente de la República, les fue ofrecida “mesas aparte, separadas” del comedor en un viaje a Panamá (Garrido-Lecca 2014).

Lo anteriormente descrito, a poco de iniciado, lo encontramos en la presentación que hizo Perú Negro a mediados de 1971 en México y en Lima. Entre las ofertas que recibieron ese año el Estado los contrató por primera vez²⁷ para presentarse en el Palacio de Bellas Artes de México D.F. con motivo del Sesquicentenario de la Independencia. “El gobierno pidió que fuéramos para las Fiestas Patrias a bailar” (Garrido-Lecca 2014), presentándose el programa *Vale un Perú* que incluía las expresiones dancísticas andinas y costeñas²⁸. La Costa estuvo representada por *Perú Negro* que volvió a presentar *La tierra se hizo nuestra* y por Chabuca Granda²⁹ quien encabezaba la delegación peruana. La participación de Perú Negro en México estuvo marcada por anécdotas que repercutieron en la propia trayectoria del grupo y matizó su primera relación directa con la política cultural implícita del Estado.

Como con cualquier otra agrupación, el gobierno peruano sólo ofreció pasajes y estadía, “pero como sueldo nada. Me opuse tremendamente”: “¿obligarlos a bailar gratis?” (Garrido-Lecca 2014). Frente a la negativa inicial de las autoridades a pagar

²⁷ De la información recopilada, ignoramos si los contrataron con anterioridad en el transcurso de 1970 para eventos oficiales similares a los descritos en esta página.

²⁸ Las primeras fueron representadas por *Perú canta y baila*, conjunto folklórico fundado y dirigido por Rosa Elvira Figueroa que para entonces contaba con diecinueve años de trayectoria artística nacional e internacionalmente reconocida. Con danzas de Ancash, Ayacucho, Puno, Huancayo, presentaron la escenificación de *El Toro*, un cuento de Eduardo Gonzáles Viaña (Teatro Municipal 1971).

²⁹ La delegación peruana estuvo encabezada por Chabuca Granda que cantó temas de su segunda etapa como creadora: con “cierta preocupación de la problemática social” (Lloréns 1983: 85). Su espectáculo, *El Perú en canciones*, que formaba parte de la propuesta peruana, incluía a cantantes como Cecilia Barraza, Raúl García Zárate, entre otros.

el trabajo artístico del grupo, en una reunión en el Ministerio de Relaciones Exteriores Garrido-Lecca³⁰ “armó un gran escándalo” con la intención de defender el sustento de sus representados: “con ministro [E. Mercado Jarrín] y todo [recuerdo que] puteé y obligué a miembros del ministerio a que fueran a ver [...]” las condiciones económicas en las que vivían los miembros del grupo. “Les dije: ‘Uds. no saben dónde viven [...] ni cómo vive. Los obligué [a ir] a la casa de Ronaldo para que vean la pobreza en que vivían. Al final conseguí que fueran [y] se les pagara lo que cobrábamos, un *caché* alto” (Garrido-Lecca 2014).

Más allá de un “escándalo”, según Garrido-Lecca, este encuentro “llegaría a oídos del presidente Velasco” a través de las autoridades, lo cual lo incentivaría a emplearlos como trabajadores artísticos desde 1974. Pero esta repercusión a “largo plazo” también partiría de elementos más inmediatos: la presentación “informal” hecha en la Embajada de Perú en México. El programa del espectáculo, calificado como “expresiones de peruanidad”, se presentó casi idéntico el primero de agosto del mismo año en el Teatro Municipal de Lima con otro nombre: *Perú: Antigua voz, nuevo mensaje* (Teatro Municipal 1971).

Esta primera relación contractual entre Perú Negro y el Estado fue muy provechosa para ambas partes. La presentación de la delegación peruana fue muy exitosa como divulgación de expresiones de la “peruanidad” (Teatro Municipal 1971), particularmente para el grupo, por la solicitud del embajador peruano para

³⁰ Es pertinente mencionar que las autoridades del Ministerio de RR.EE. inicialmente consideraron un “chantaje” la actitud de Garrido-Lecca de exigir un sueldo para Perú Negro; pero en su interés en tener a la agrupación dentro de la delegación peruana, finalmente aceptaron (Garrido-Lecca 2014).

presentarse nuevamente en la embajada de México³¹. De ahí que no extrañe que hayan repetido el programa en el Teatro Municipal de Lima³² a la semana siguiente. En esas dos presentaciones mencionadas ya Perú Negro mostraba, a nivel interno, la reorganización que había comenzado a experimentar desde inicios de la década de 1970.

Como parte de las medidas de reorganización, Garrido-Lecca despidió a la hermana de Ronaldo por “ineficiencia” como encargada del vestuario³³. Al igual que con las “multas” que imponía a los bailarines cuando llegaban tarde a los ensayos, todo se hacía con el consentimiento de Ronaldo. “Eran [cantidades] mínimas”: “En eso fui bien autoritario; era disciplina. Todo esto porque yo tenía el apoyo de Ronaldo. Porque él era muy bondadoso. Me imagino que no se sentía capaz de ponerle una multa a su misma gente, eran sus familiares. A sus hijos, cómo les iba a poner una multa. Cuando retiré a la hermana del vestuario de Perú Negro y a otro pariente no dijo nada”, pues era por razones laborales (Garrido-Lecca 2014).

Encontramos aquí al primero actor artístico-cultural de la segunda etapa. Los nuevos encargados del vestuario (renovación y organización en el transcurso de los

³¹ Garrido-Lecca cuenta: “Entonces, le dije al embajador: ‘Bueno, si Ronaldo acepta —yo respetaba mucho a Ronaldo— que bailen. Pero por mi parte no deben bailar’. Habló con él y Ronaldo todo un caballero le dijo que sí. Terminando no más la función, nosotros con el mismo vestuario [...] en bus a la embajada. En el momento en que saldrían unas 20 ó 30 personas ya, porque México es inmenso [y tendrían que irse], cuando vieron bajar a Perú Negro regresaron todos. Y, el embajador [...] había cerrado su comedor, [lo abre] y comida sentada a todo Perú Negro (*risas*). [...] Al final, nos pusieron una torta de Perú Negro. La gente se quedó hasta las 3 y el embajador decía ‘No hay [qué ofrecer] pero hay que sacar [algo] porque este es un triunfo para el Perú como embajada diplomática. Son las 2 de la mañana y no sale nadie’. Fue un éxito” (Garrido-Lecca 2014).

³² El programa del Teatro Municipal de 1971 evidencia la inclusión de nuevos integrantes y elementos. Aparecen nuevos miembros de Perú Negro: Gilberto Bramón y Felipe Carrillo (bailarines) y Julio Algedones “Chocolate”, Guillermo Nicasio “El niño” (músicos) (Teatro Municipal 1971).

³³ “Había bailes en los [...] que era [un] desbarajuste total. Cuando iban a cambiar de vestuario a uno le faltaba el botón, otro no encontraba la media, era un griterío terrible, la basta no estaba...” (Garrido-Lecca 2014).

espectáculos) fueron Leslie Lee y Carmen Marina García Sayán³⁴, su esposa. De estos dos artistas sólo nos detendremos en los aportes de Leslie por dos motivos: no tenemos información sobre su esposa y porque entre 1974 y 1975 aquel influiría en el grupo como actor social al asumir el cargo que Garrido-Lecca dejaría. Leslie Lee (1932-2013) fue un reconocido artista plástico limeño que estudió periodismo y pintura. De ideas progresistas, poeta, crítico de arte y profesor, ha ejercido oficios relacionados a la plástica.

En 1963 obtuvo el Premio Nacional de Fomento a la Pintura Ignacio Merino, en 1964 fue nombrado director del Instituto de Arte Contemporáneo y en 1965 gana una beca para estudiar en la Universidad de Londres. En 1970 vuelve a Lima y es nombrado diseñador de vestuario de Perú Negro, trabajando a la par en la crítica de arte y en “la comisión técnica para el área de arte en el [entonces] Instituto Nacional de Cultura”, del cual fue director durante 1977 y 1978 (Bernuy 1995: 67; Lee 2000). La participación de Lee fue en la creación de la iluminación artística y en la innovación del vestuario de Perú Negro. Como artista plástico, “nunca lo había hecho antes” por tratarse de un asunto “principalmente de ingeniería”, pero en su incursión trató de plasmar su visión artística (Lee 2000).

El ingreso de ambos cumplió eficientemente la labor de renovación artística de la indumentaria y la agilidad escénica en el desarrollo de los espectáculos. Como pintor, su aporte consistió en saber explotar la plasticidad del color: “Usar las luces de detrás y delante del escenario y combinar los colores”, experimentando en cada

³⁴Ambos aparecen en el programa de 1971 con el que se presentó Perú Negro en el Teatro Municipal.

presentación, especialmente en los *solos* de los bailarines (Lee 2000). Nunca antes había trabajado el color desde un cenital o proyectores de luz, por lo que para el mismo Lee significó un proceso de aprendizaje que complementó con sugerencias o “indicaciones coreográficas” para un diálogo de las luces y los bailarines³⁵. Asimismo, Lee y Carmen Marina García Sayán tuvieron, en conjunto, otra participación plástica que dialogaba con las anteriores: el vestuario.

El grupo pasó del “taparrabo de yute” a una sofisticación de la indumentaria escénica para la re-presentación de su primera obra. Esto se explica económicamente por el financiamiento económico de Banchemo en la segunda mitad de 1971, pues en 1972 ya Perú Negro contaba con un vestuario exclusivamente diseñado para ellos para escenificar su segunda obra, *Navidad Negra*. Toda esta importancia tuvo Lee y Carmen M. García Sayán, especialmente el primero, pues desarrolló su labor como diseñador de luces porque Garrido-Lecca, por su progresivo trabajo de “Director de producción”, tuvo que dedicarse a tiempo completo. Es decir, dejó su función como actor artístico-cultural para dedicarse de lleno a sus múltiples funciones como actor social en el grupo.

Ahora bien, pasemos a desarrollar la presencia del actor social principal de esta segunda etapa, Luis Banchemo Rossi cuya presencia se dio en la segunda mitad del año 1971. Aunque los entrevistados no recuerdan con exactitud la fecha en que ingresó ni quién lo puso en contacto con la agrupación, posiblemente fue Guillermo

³⁵ Anotamos aquí algo sobre esas sugerencias: frente a la frecuencia coreográfica del grupo de figurar un círculo al finalizar una danza, Lee sugirió “hacer un cuadrado” y luego cómo este, “jalando de las esquinas, podría convertirse en un círculo. O cómo un círculo podría volverse un paralelogramo” (Lee 2000).

Thorndike (Izquierdo 2014; Ponce 2014, Garrido-Lecca 2014). Luis Banchemo Rossi (1929-1972) fue un conocido empresario pesquero tacneño, de ideas progresistas, además de ser un personaje polémico por su injerencia en la vida política y pública de su tiempo. Presidió la nueva clase empresarial que surgió con el boom de la industrialización y exportación de la harina de pescado, nuevo rubro económico desde la década de 1950.

La nueva apertura de posibilidades industriales se tradujeron en la modernización de sus distintos engranajes y la bonanza que creó grandes fuerzas laborales especialmente en la costa norte (Contreras & Cueto 2007: 310). Acompañado por otros miembros del naciente empresariado formó un exitoso cártel “que comprendía al noventa por ciento de los productores nacionales”, surcando sin mayores dificultades las crisis y oscilaciones económicas que enmarcaron su desarrollo (Klaren 2004: 80). La rápida fortuna que formó Banchemo le permitió diversificar sus empresas, incursionar en otros rubros y tomar parte de distintas iniciativas sociales. Junto a sus agendas comerciales propias también de contratos internacionales, Banchemo decidió tener relativas intervenciones en los medios de comunicación, la minería, el fútbol y la aviación y, apoyado en algunos de ellos, injerir en la política nacional. Cuando fue presidente de la Sociedad Nacional de Pesquería en 1968 promovió la investigación científica oceanográfica (Contreras & Cueto 2007: 312) y era opositor de la estatización de la industria pesquera en el Perú, lo que lo marcó su tensa relación con el recientemente iniciado gobierno militar (Pease & Verme 1974).

Fue tal su importancia en su rubro y la participación en convertir al Perú en primer

exportador de harina de pescado que no se ha dejado de especular de la participación de diversos agentes, incluyendo al propio gobierno, en su asesinato el 01 de enero de 1972 (Thorndike 1995). Los entrevistados lo recuerdan como una persona amable, comprometida: un “criollazo” siempre dispuesto a ayudar a los demás (Garrido-Lecca 2014; Izquierdo 2014; Ponce 2015). Si Garrido-Lecca representó el comienzo embrionario de la profesionalización artística de Perú Negro al reforzar los valores organizativos bajo los cuales sostener técnica y artísticamente al grupo, el ingreso de Banchemo Rossi significó la capitalización del trabajo artístico. Empezó una nueva lógica a nivel material con un nuevo hito en la historia de las compañías teatrales negras afroperuanas: se pasó de la autogestión popular a una “corporación” de lógica empresarial.

Como actor social Banchemo fue el primer mecenas del grupo que estudiaremos en dos dimensiones complementarias: la empresarial administrativa y la artística. Comencemos señalando que su presencia cambió radicalmente la complejidad organizativa del grupo al darle una nueva orientación administrativa. Su ingreso significó que Perú Negro pase a tener un sentido de empresa siendo la primera medida la creación de un “Directorio Perú Negro”. Así, empezaron a tomar presencia una mínima gama de profesionales necesarios —abogados, administradores y/o contadores— que ayudaron a Garrido-Lecca a implementar el conjunto de cambios para empezar a transformar al grupo artístico en una empresa. Hablamos, entonces, de nuevos cambios en la organización interna del trabajo. Recordemos que Ronaldo Campos siempre fue el Director General de la compañía, por lo que cada nueva decisión para esta transformación pasaba por su consentimiento. Lo que cambió fue

la distribución de las funciones con algunos miembros y la formalización de las posibilidades laborales dentro del propio grupo.

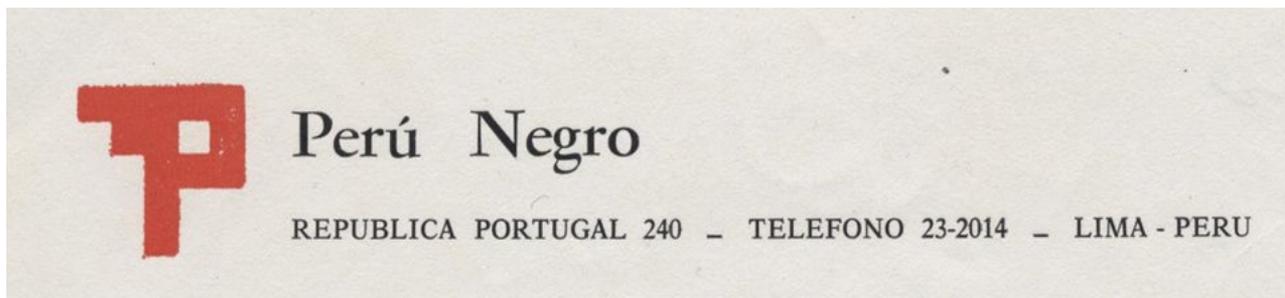


Imagen 4: Logotipo y dirección oficial de Perú Negro en 1971 cuando se convirtió por unos meses en una corporación empresarial (Fuente: Archivo personal de Luis Garrido-Lecca).

Primero, Garrido-Lecca dejó las múltiples funciones para dedicarse a las labores de manager, administrador y representante artístico, recibiendo apoyo de algunos profesionales que ayudaban a hacer más manejable el trabajo. Segundo, mientras que los ensayos y creaciones artísticas siguieron recayendo en Ronaldo, Leslie Lee se encargó de la coordinación escénica y dirección artística. Tercero, la formalización y rutinización de los ensayos que convirtió a los bailarines y músicos en empleados de la nueva empresa en formación, pues todo esto persiguió precisamente ese nuevo horizonte: pensar al grupo como una empresa que requiere ser sostenible y autofinanciada.

Dicha capitalización del trabajo de Perú Negro comenzó por el propio financiamiento de Banhero Rossi, dotándolos de un fondo económico con el cual la condición de “autoempleados” tuvo dos características principales: a) la implementación de horarios y rutinas de trabajo con las cuales sistematizar mejor los ensayos; b) la dedicación a tiempo completo a las distintas labores de la compañía, así en el caso de

los artistas el sueldo mensual les quitaba la preocupación de buscar trabajo y/o presentaciones. Así, la colaboración de los distintos actores artístico-culturales que habían colaborado gratuitamente, con la entrada de Banquero empiezan a recibir también un sueldo por su trabajo (Garrido-Lecca 2014).

He aquí que pasamos a la otra importancia de Banquero como actor social, la dimensión artística. Se tomaron nueve decisiones fundamentales:

- 1) Durante todo el periodo que duró el apoyo de Banquero —aproximadamente seis meses— los artistas de Perú Negro no se hicieron presentaciones, pues era tiempo de “preparación” y “afianzamiento” de su arte (*capital cultural*).
- 2) Cambio de algunos músicos y bailarines. Por distintos motivos, cuyo desarrollo escapa a la especificidad de esta investigación, Perú Negro experimentó una mínima pero considerable variación entre sus músicos y bailarines (Ver Programa de la presentación de 1971).
- 3) Financiamiento para viajes de investigación al interior del país en búsqueda de los rezagos de la herencia africana. Con la intención de documentar sus obras, César Calvo, Luis Garrido-Lecca y otros actores artístico-culturales acompañaron a parte de los miembros de Perú Negro —no todos iban— para conocer mejor las tradiciones musicales que sobrevivían en Chincha y Cañete³⁶. En esos viajes tomaron contacto, por ejemplo, con José Lurita y Amador

³⁶ Aunque Lalo Izquierdo (2014) ha afirmado que también se han documentado sobre las danzas afroandinas, en la entrevista no nos dio datos precisos para consignar en este estudio.

Ballumbrosio y el tema principal de lo que sería su segunda obra, la *Navidad Negra* (1972) en la que utilizan elementos del hatajo de negritos y distintos ritmos musicales.

- 4) Financiamiento para la renovación total del vestuario de Perú Negro. En esta etapa se culmina el desarrollo del nuevo vestuario para Perú Negro a cargo de Leslie Lee y Carmen Marina García Sayán. Ambos ya habían colaborado con la presentación que en 1970 Perú Negro realizó en el Teatro Municipal de Lima y en la Embajada del Perú en México en 1971 (con su reposición a la semana siguiente en Lima). Hablamos de la culminación de un proceso que desarrolló importantes detalles escénicos como el vestuario para la segunda obra *Navidad Negra* (Garrido-Lecca 2014; Lee 2000).
- 5) Adquirieron nuevos instrumentos, renovando los antiguos.
- 6) Contrataron historiadores e intelectuales para “informar” a los miembros de Perú Negro sobre la historia de sus antepasados. De los testimonios recogidos, nadie recuerda los nombres o presencia de los personajes con quienes fueron contactados. Lalo Izquierdo mencionó a Wilfredo Kapsoli, historiador peruano que tiene importancia para el quinto capítulo de nuestro estudio, pues a partir de un libro suyo surgió la tercera obra del grupo (Kapsoli 2015). No nos detendremos en él aquí porque en la entrevista realizada él niega haber participado durante esta segunda etapa. Tras considerar todas las posibilidades (falla de memoria de cualquiera de las partes y/o acomodar el

relato del pasado para hacerlo más interesante) decidimos exponer aquí el testimonio de esta ayuda específica por considerarlo relevante a pesar de que no podemos citar datos más exactos.

- 7) Para “profesionalizarlos” se contrataron³⁷ algunos músicos profesionales para que los instruyan y/o compartan algunos “tips” sobre detalles técnico-musicales a los miembros de Perú Negro. Aquí hay tres nombres que rescatar: los músicos Enrique Iturriaga³⁸ y Celso-Garrido Lecca³⁹ y la profesora de canto lírico Nelly Suárez. En la conversación que tuvimos con los dos primeros, afirmaron ellos que no se trató de “enseñarles algo” como si fuese una consigna estética, sino de “una o dos reuniones en las que sugirieron” algunas posibilidades sonoras para complementar lo que hacían (Iturriaga 2014; Garrido-Lecca 2015). Ellos mismos han remarcado en las entrevistas que su participación fue “mínima” y que “en verdad ellos [los artistas] sabían lo que hacían” (Garrido-Lecca 2015).

Asimismo, llamada por Iturriaga para colaborar con el grupo, Nelly Suárez⁴⁰ enseñó la “técnica vocal del canto” a los bailarines para que aprendan a

³⁷Apuntemos aquí lo señalado por los tres músicos entrevistados. Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca y Nelly Suárez han afirmado que la ayuda que dieron a Perú Negro en ese periodo fue por “buena voluntad” pues no había dinero de por medio. Luis Garrido-Lecca, quien nos ha informado de los detalles de este proceso aquí descrito, afirmaba que a todos se les pagaba por la ayuda. Consideramos importante anotar esta contradicción.

³⁸ Enrique Iturriaga Romero (1918), limeño. Importante músico peruano que estudió en la UNMSM y en el Conservatorio Nacional de Música. Entre la enseñanza y composición en dicha institución. Fue ahí cuando, a través de Celso Garrido-Lecca, conoció a Perú Negro (Iturriaga 2015).

³⁹ Celso Garrido-Lecca Seminario (1926), piurano. Reconocido compositor peruano que estudió en el Conservatorio Nacional de Música y tuvo una participación activa en Chile con el movimiento de Canción Popular. Volvió al Perú en 1973, tras el golpe de Estado de Pinochet a Salvador Allende (Garrido-Lecca 2015) y, para nuestro caso, creó Tiempo Nuevo en la OCI.

⁴⁰ Nelly Suárez de Velit trabajó en el Conservatorio Nacional de Música desde 1958, cuando ingresa como profesora de canto y técnica vocal, hasta 1999, cuando se retira de la institución. En ella desempeñó distintos cargos, administrativos y de profesora, durante esos años (Suárez 2014).

controlar sus movimientos con ejercicios de respiración. La intención era comenzar a desarrollar profesionalmente las capacidades técnicas del diafragma y así poder emitir mejor los sonidos en los bailes que ellos hacían (Suárez 2015). Es difícil saber cuánto del aprendizaje técnico realmente utilizaron los artistas de Perú Negro en sus futuras presentaciones. Además de la brevedad de la preparación, tras la muerte de Banchero se desvincularon totalmente, pero hemos registrado la participación de estos músicos profesionales para acercarnos mejor al grado de complejidad social y compromiso con el que Perú Negro fue apoyado.

- 8) Todas estas actividades se realizaron en el local fijo que alquilaron durante el periodo. Todo lo relacionado a lo gerencial tenía como centro oficial la casa de Garrido-Lecca, pero la producción artística (ensayos y/o reuniones) se realizaba casi siempre en un espacio amplio del local en el Centro de Lima. Así, por ejemplo, el trabajo de “gimnasia respiratoria” se practicó en este local aunque a veces también en la casa de Nelly Suárez (Suárez 2015). Además, mencionemos aquí que el financiamiento cubría los distintos implementos y utensilios para el local —papeles, objetos de limpieza y/o materiales logísticos— (Garrido-Lecca 2014).

Dicho esto, ¿cómo se desarrolló el apoyo de Banchero a Perú Negro? En todas las entrevistas han señalado el compromiso de Banchero con el grupo: que no se trataba de “favores” para con “los pobres” ni de un intento de apoderarse del grupo o conducirlo para sus propios intereses. Todos lo recuerdan como alguien que los

condujo para que obtengan su propia independencia económica en base a lo que buscaban: dar a conocer su propuesta de lo africano en el Perú (Izquierdo 2014; Ponce 2014, Garrido-Lecca 2014). Pero el desarrollo de dicho apoyo no hubiera sido posible sin los lazos interpersonales entre Garrido-Lecca y Banchemo. Como hemos visto a lo largo del capítulo, parte de las condiciones fundamentales para el funcionamiento de la compañía fueron la confianza y respeto mutuo entre Luis Garrido-Lecca y Ronaldo Campos. Con Banchemo Rossi fue similar, pues el rendimiento de cuentas que cada mes le hacía Garrido-Lecca requirió no de la amistad sino de la confianza y, sobre todo, del componente ético, la honestidad. Para acercarnos a ella debemos volver a dos muestras del anecdotario de Perú Negro de 1971.

En el transcurso de los meses de preparación Garrido-Lecca le solicitó préstamos para dos proyectos que repercutirían en la trayectoria del grupo. El primero de ellos fue, en dos momentos distintos, para la grabación de dos discos con sus mejores éxitos. Aunque inicialmente sólo se pensó en uno, años después se realizó el segundo que trajo un relativo beneficio económico al grupo. Fue el trasfondo del préstamo para el primer disco (Ver Imagen 5) lo relevante para nuestro estudio: la puntualidad con que Garrido-Lecca⁴¹ cumplió la devolución del mismo significó el primer paso en el afianzamiento de la “rigurosidad empresarial con la que trabajaba

⁴¹ Extendemos aquí un poco más la anécdota. El día en que Garrido-Lecca había acordado devolver el dinero este Banchemo se encontraba en una reunión sobre sus empresas de Europa, por lo que su secretaria decidió recibir el dinero para no interrumpirlo. Sin embargo, ella terminó por olvidarse de informarle a su jefe. El día que le solicitó el préstamo para el segundo disco lo primero que Banchemo le dijo a Garrido-Lecca fue: “¿Y el dinero?”. Habiendo llamado a la secretaria Sessarego para cerciorarse de la devolución del dinero, Banchemo le dice: “Que no vuelva a pasar esto. Lo de Perú Negro es tan serio como cualquier empresa”. Garrido-Lecca termina la anécdota: “Ahí me gané su confianza. Entendía su manera de trabajo. Revisaba hasta el último centavo en los préstamos para ver que todo esté en orden. Y no por tacaño, sino por seriedad” (Garrido-Lecca 2014).

Banchero” y la honestidad del grupo. De lo contrario “podría haber pensado que nosotros [Perú Negro] queríamos aprovecharnos de él por ser millonario y robarle” (Garrido-Lecca 2014). Esta primera muestra de honestidad hizo posible el préstamo para el segundo disco y, sobre todo, la confianza en querer seguir trabajando juntos. Fue precisamente esa confianza la que abrió la oportunidad para el segundo préstamo.

La segunda propuesta presentada a Banchero fue la de crear la “Casa Perú Negro”. Ideada de manera distinta a sus pares limeñas, Garrido-Lecca tenía como referente a la Peña Parra, icónico establecimiento de la familia Parra dedicado al rescate y difusión de la cultura popular. Con la intención de copiar su estilo, ese clima intimista marcado por la cercanía y trato personal con los propios artistas, Garrido-Lecca lo propuso aunque inicialmente no fue comprendida ni por Banchero ni por los propios artistas de Perú Negro.



Imagen 5: Carátula del Lp *Gran Premio del I Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción*.
Lima: El Virrey, 1978

Estos últimos la recibieron con extrañeza pues pensaban que se trataba de uno más de esos trabajos que los reducían a la condición de “servidumbre”. “No comprendían el valor que tiene para un cliente ser recibido [y atendidos] por los propios dueños [...] No se trataba de servidumbre sino de calidad y confianza en el trato” (Garrido-Lecca 2014). Más allá de las diferencias de apreciación, interesa anotar que consistía en crear en Lima un local destinado no sólo al acompañamiento musical o de espectáculo para las comidas y bebidas ahí servidas sino para “conocer como personas” a los artistas.

En ese sentido, se trataba de un local que diese la impresión de ser “la verdadera casa de Perú Negro”. Es decir, idear un espacio propio en el que los artistas rompieran con el clásico formato y “barrera” con el público y pasasen a interactuar no

dentro de la lógica del espectáculo sino como si fuesen “amigos que pasan a conocer nuestra casa” (Garrido-Lecca 2014). No entraremos en detalles de las distintas complejidades sociales que implican esa idea ni cómo se sitúa frente a sus pares de la época (Ver Rohner 2013). Bastará anotar aquí que con el paso del tiempo Ronaldo Campos comprendió la idea y, luego, también Banchemo Rossi, pues se trataba del local propio para la realización de todas las actividades del grupo (ensayos, guardar vestuario, etc.).

Lo anecdótico de este hecho radica en que dada la naciente amistad con Garrido-Lecca este fue llamado por Banchemo la tarde del 31 de diciembre de 1971 para darle “con carácter de urgencia una buena noticia”. Por ser día de fiestas le “resultaba imposible movilizarse” por lo que decidieron posponer la reunión para el 02 de enero, pero Banchemo Rossi fue asesinado esa misma noche. Lo fundamental de todo esto recae en que ese día Banchemo iba a financiar la “Casa Perú Negro”. Esta certeza que Garrido-Lecca la veía venir como única gran posibilidad para esa “buena noticia” fue confirmada⁴² días después por Sessarego, la secretaria privada del empresario, al propio Ronaldo Campos (Ponce 2015). Dicha reunión hubiera cambiado considerablemente la historia del grupo; por eso mismo hemos mencionado con un mínimo tono de ucronía la importancia de este anecdótico.

⁴² Tuvimos la confirmación de este dato en la entrevista realizada a Bertha Ponce, viuda de Ronaldo Campos. Antes de que viajara al extranjero, el mismo 31 de diciembre Ronaldo Campos fue a la oficina de Banchemo porque este se iba a pasar Año Nuevo a EE.UU. El empresario le había pedido diez discos para llevar y promocionar en el exterior y se despidió anunciando su regreso para “máximo el 02 de enero”. “Te tengo un regalo a ti y una sorpresa a Lucho [Luis Garrido-Lecca]”, le dijo Banchemo a Ronaldo. La sorpresa era la Casa de Perú Negro, le confirmó Sessarego, amiga también de Ronaldo Campos (Ponce 2015).

La muerte de Banchemo tuvo una gran repercusión a nivel nacional y también dentro del grupo. A la desaparición de su primer mecenas se le suma el desmoronamiento de la efímera complejidad organizativa que adquirió saliendo de la autogestión popular-familiar para pasar por unos meses a la de una corporación empresarial. Aunque Garrido-Lecca siguió trabajando con el grupo hasta 1973, la pérdida principal para el grupo fue la expansión y/o desarrollo de su capacidad administrativa, pues ejemplos como la de la “Casa de Perú Negro” lo ilustran bien. A nivel artístico, el grupo ya venía experimentando la profesionalización con los primeros cambios —disciplina, orden, rutinización de ensayos— en su cultura laboral por parte de Garrido-Lecca.

Consideramos que en este ámbito el cierre de las posibilidades económicas que los impulsaron no redujo su capacidad creadora; simplemente volvió a los límites de antes que condicionaban su dedicación a tiempo completo por preocuparse en atender las necesidades materiales inmediatas. Tal como hemos visto, este intervalo de trabajo interno significó no sólo atender una necesidad, sino también un compromiso y obligación que tenían los miembros de la compañía con su arte. Lo que en términos teóricos sería la búsqueda por más *capital cultural* y el regreso a las “fuentes” para seguir replanteando el orden del *campo artístico afroperuano*.

Otro resultado principal de todo este proceso de 1971 fue *Navidad negra*, la segunda obra del grupo presentada en Lima en 1972. Esta presentó la ritualización del nacimiento de un Cristo negro y la de un esclavo que se revela y asesina a su amo, simbolizando en dicho acto la venganza contra el sistema opresor. Escrita por César

Calvo y con distintas participaciones fue su segundo éxito. No nos detendremos a analizar la obra; sólo a señalar la gran aceptación y reconocimiento que la prensa local le dio (Izquierdo 2014; Ponce 2014, Garrido-Lecca 2014). Perú Negro ya se encontraba *haciendo época* en el *campo* sin tener contrincantes en “el juego”. Tanto con esta segunda obra como con las presentaciones no-conjuntas, entre 1972 y 1973 el grupo tuvo varias entre internacionales y locales.

Nos detendremos brevemente en tres de ellas. La primera, la presentación de *Navidad Negra* en diciembre de 1972 en Lima recibió muchas ovaciones. Así lo recuerdan la prensa local (Comercio y Expreso), nos dicen los propios miembros fundadores en las entrevistas. Para esta presentación es innegable el alcance y repercusión que tenía una obra de Perú Negro. Esta no sólo se aprecia en los teatros consagrados, sino también en la segunda presentación importante que el grupo hizo ese año, en el Club Nacional. En una entrevista, Garrido-Lecca nos dijo que a pedido de una familia-socia Perú Negro se presentó en el local con un éxito rotundo. Inicialmente pidieron que no se cante una canción por la crítica social que contenía —se referían a *Pobre negrita*— pero el desarrollo del espectáculo fue tan bien recibido que “se olvidaron de ese detalle” (Garrido-Lecca 2014).

Asimismo, su éxito siguió extendiéndose a nivel internacional, por ejemplo, con las presentaciones que hicieron en Chile, Cuba y España. Tras la visita de Allende a Lima el 01 de septiembre de 1971 (Pease & Verme 1974: 305), Perú Negro es invitado⁴³ a Chile a presentarse en distintos escenarios (teatros y colegios) en cuyos locales el

⁴³ Ignoramos si fue un empresario o un evento político bajo el cual fueron invitados.

arte era visto como un medio de integración social. La participación del grupo en este “arte colectivo” fue meramente ocasional, aunque nos da pie para considerar este ejemplo como parte de la peculiar *homología social* entre el grupo y su público al final del capítulo.

A nivel internacional, la otra presentación importante fue en Cuba en 1972. Desde febrero de 1970 Velasco se había manifestado a favor de la reintegración de Cuba a la OEA (Pease & Verme 1974: 314). Sin embargo, fue recién tras la visita de Fidel Castro al Perú, el 05 de diciembre de 1971, y la decisión de Velasco de sobreponerse a los mandatos de EE.UU. que el Perú decidió restablecer las relaciones diplomáticas con la isla. El 02 de septiembre de 1972 partió a Cuba una delegación que junto a los principales representantes⁴⁴ del Estado, como Carlos Delgado, jefe de SINAMOS, tuvo a Perú Negro como el grupo elegido a representar artísticamente los lazos de hermandad entre ambos países (Pease & Verme 1974: 398). Su éxito fue tal que, tras la presentación oficial, el propio Fidel Castro solicitó una ampliación en el permiso de los artistas para que se presentase en otras ciudades. Recibidos por Castro, éste los acompañó en dos ciudades pidiendo la mitad de las entradas para “sus obreros” y procurando en el grupo la cercanía del pueblo con los artistas (Izquierdo & Ponce 2014).

⁴⁴ La delegación estuvo encabezada por el embajador fue Joaquín Heredia Cabieses e integrada por el ministro de pesquería (Tantaleán Vanini) el General José Graham Hurtado (Jefe de la COAP) y Carlos Delgado (Jefe del SINAMOS), dos empresarios privados y dos trabajadores del sector pesquero. Se entrevistaron con Oswaldo Dorticós, presidente cubano y con Fidel Castro otras autoridades sobre pesca, educación y reforma agraria (Pease & Verme 1974: 398).

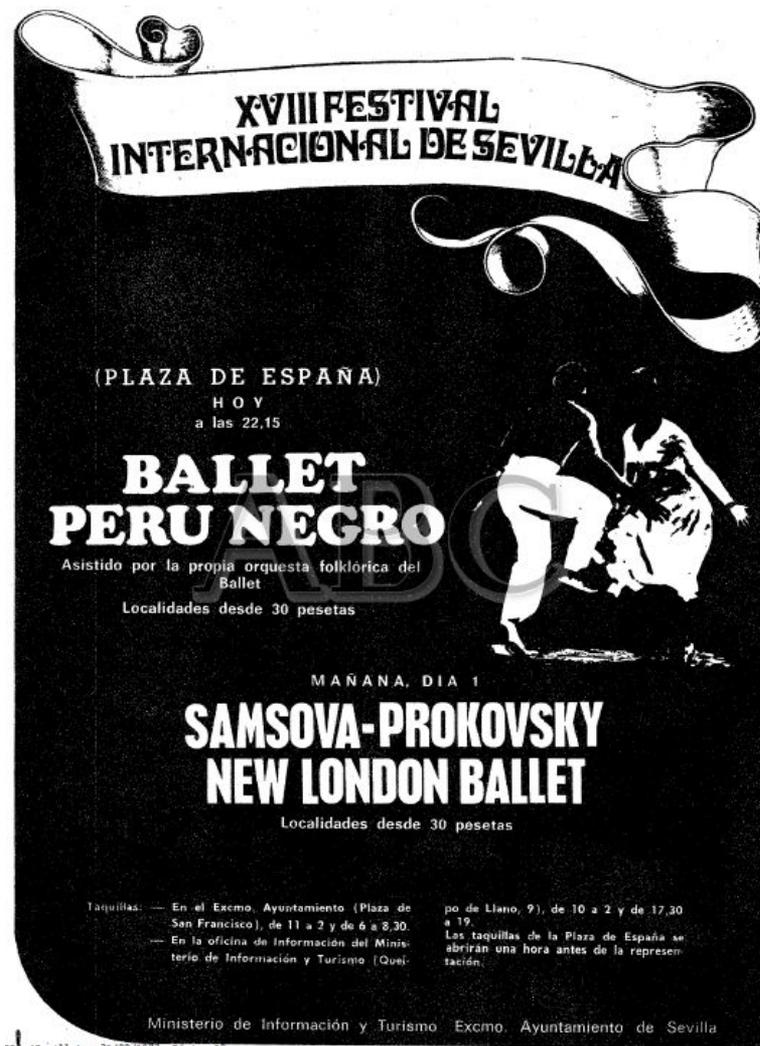


Imagen 6: Anuncio de la presentación de Perú Negro en el “XVIII Festival Internacional de Sevilla” del 31 de agosto al 12 de septiembre (Fuente: ABC, 31 de agosto de 1973, edición de Andalucía, p. 12)

Finalmente, las últimas presentaciones a comentar fueron las realizadas en España. Parte de ellas fue en el “XVIII Festival Internacional de Sevilla” del 31 de agosto al 12 de septiembre y otras en el “II Festival Internacional de Ballet” de Madrid del 16 al 21 de octubre de 1973. En las ediciones de los periódicos locales que hemos podido recopilar, encontramos promociones específicas y de páginas completas a las presentaciones de Perú Negro. Además, se escribieron crónicas elogiosas que daban cuenta de la repercusión que el grupo tuvo en España en distintas fechas (Autor desconocido 1973a: 12; 1973b: 49; 1973c: 16). De ahí que no extrañe que años

después, en 1975 y 1976, volviera a presentarse varias veces en distintos festival y siempre con gran recibimiento del público (Autor desconocido 1976: 33).

Los miembros fundadores nos cuentan que el recibimiento, desarrollo de las presentaciones y estadía en cada uno de los casos descritos fueron memorables por distintas razones. Para nosotros dichas presentaciones nos permiten hacer dos afirmaciones. Primero, la trayectoria artística de Perú Negro ya se había consolidado en el transcurso de su segunda etapa (1970-1973). Tanto en lo en lo artístico como en lo organizativo el grupo redefinió el *campo artístico afroperuano* tras experimentar una serie de reconocimientos progresivos por diversas entidades consagratorias e *intermediarios* que colaboraron en su constitución como uno de los mejores representantes de la herencia africana en el Perú. Segundo, a diferencia de 1969, en esta segunda etapa el efecto del *capital simbólico* tuvo una mayor relevancia para la *trayectoria artística* del grupo. Tras haber triunfado en Argentina, paulatinamente se consolidaran las expectativas colectivas que devinieron en el reconocimiento en los distintos escenarios, nacionales e internacionales.

Con su creciente poder simbólico, también producto de sus diálogos con los distintos *intermediarios*, Perú Negro poco a poco consiguió “hacer ver” y “hacer creer” a su diverso público. Incluso, también podríamos sugerir que el apoyo que Banchemo Rossi dio al grupo fue producto no sólo del reconocimiento artístico que experimentaba Perú Negro, sino también de ese poder simbólico con el cual lograron imponerse y “hacerse ver” a sí mismos como grandes representantes del *campo artístico afroperuano*. Tercero, casos tan diferentes como los mencionados, nacional e

internacionalmente, nos sirven para ilustrar la *homología social* de Perú Negro con su público.

Si bien a nivel nacional el público mayoritario de Perú Negro eran las clases socioeconómicamente más altas, en el extranjero esto tuvo mucha mayor posibilidad de variar. Los ejemplos aquí citados, aunque no del todo representativos, evidencian que su público internacional no respondía necesariamente a grandes posibilidades de acceso económico sino a la particularidad y especificidad de cada viaje. Así, no podríamos dar una única clasificación social de las procedencias políticas, ideológicas o culturales de los públicos del grupo; tan sólo sugerir que su diversidad respondió a un conjunto de posibilidades que no estudiamos aquí.

Capítulo 5: Una negritud en el Estado pluricultural: la élite política y el canon de lo afroperuano (1974-1975)

En el presente capítulo damos tres argumentos importantes en este periodo de la trayectoria y reconocimiento de Perú Negro. Primero, la participación de Perú Negro en el gobierno militar tuvo rasgos asistenciales por haber formado parte de un grupo mayor de artistas (entre otros, Tiempo Nuevo y Kiri Escobar) que “informalmente” recibieron apoyo de la OCI. En 1974 se creó una “plataforma cultural” bajo el nombre de “Talleres de la Danza y la Canción” que buscó promocionar y darle un espacio en el mercado musical al arte popular. Esto nos permite acercarnos a tres dimensiones importantes de este estudio: A) Una nueva experiencia organizativa de una compañía afroperuana que trabajó apoyada por el Estado durante el gobierno militar (1974-1975). Bajo un nuevo formato organizativo, parte de las posibilidades laborales del grupo surgieron no de trabajar “para el” Estado, sino “apoyados por” el mismo.

B) La inserción del arte afroperuano en la cultura nacional. A diferencia de la música andina y criolla, en su momento ambas usadas con diversos fines políticos (Lloréns 1973), el carácter circunstancial y a veces casi anecdótico enmarcaron la propuesta afroperuana de Perú Negro bajo otros espacios sociales. Impulsados por esta plataforma, se les facilitó el acceso a algunos locales y medios de comunicación limeños. Asimismo, de los datos recogidos, la relación con las autoridades no pasó por emplearlos estratégicamente en eventos políticos en los que se priorice la

promoción del gobierno, sino en convocarlos para animar fiestas y/o reuniones privadas. Aunque hubo algunas veces que se hizo lo primero, cuando se los convocaba solía ser para lo segundo.

De ahí que no resulte adecuado hablar del “uso político de la cultura afroperuana” en el caso de Perú Negro. En su momento compararemos con los representantes ya conocidos de lo afroperuano que participaron en el mismo gobierno (los hermanos Santa Cruz y José Durand), estableciendo con nuestro caso las condiciones materiales de trabajo. C) Nunca se idearon políticas sociales dirigidas hacia la población negra. Ejemplos como el de Perú Negro ejemplifican el “favoritismo” por el grupo aunque sin caer en el caso específico del uso político de la cultura. Citaremos testimonios que mostraron las intenciones de Velasco por apoyar materialmente a los miembros de Perú Negro. Pero esto, matizado por medidas aisladas y no por políticas públicas que le den importancia y reconocimiento a este sector de la población en el marco de la reconciliación social que el Estado había iniciado con la Nación en octubre de 1968.

Segundo, la participación del Estado tiene una relativa importancia en la trayectoria del grupo. Como hemos visto al inicio de este estudio, desde 1956 el reconocimiento de lo afroperuano comenzó en los sectores socioeconómicos más altos de la sociedad limeña, expandiéndose luego por distintos medios a la población en general (Feldman 2011). Además de ser su público principal (*homología social del público*), a parte importante de esos sectores altos estaban dirigidos los mensajes con los que los negros buscaban redefinir su identidad como “afro-peruanos”.

Así considerado, aunque eventualmente los representantes del *campo* participaron en eventos internacionales, algunos de ellos a nombre del Perú, históricamente el papel fundamental fue el de los sectores de la clase alta aristocrática (blancos) y no la del Estado. Para nuestro caso, el reconocimiento de Perú Negro empezó en el transcurso mismo de 1969 cuando un sector de la élite cultural encabezado (Chabuca Granda, César Calvo, Guillermo Thorndike y Luis Garrido-Lecca) decidieron apoyarlos. En 1971, la élite económica (Banquero) hizo lo mismo y, finalmente, entre 1974 y 1975, la élite política (la política cultural implícita del Estado en la OCI).

Tercero, hacia 1975 Perú Negro terminó de consolidar su dominio en el *campo artístico afroperuano* y redefinir el canon del mismo. Recordemos que en los términos de esta investigación ese año culminó su “periodo fundacional” (1969-1975); es decir, el intervalo temporal en el cual las distintas *tomas de posición, intermediarios e instancias de reconocimiento* confluyeron en la instauración de su propuesta como la legítima y representante máxima de su campo. En ese sentido, afirmamos que el reconocimiento del Estado fue sintomático pues el propio presidente Velasco mandó pedir que se les apoyara (Garrido-Lecca 2014). Y esto por la propia trayectoria y reconocimiento que la compañía había ganado en el extranjero desde 1969, en Buenos Aires.

Para efectos de este capítulo, resulta muy interesante el apoyo y reconocimiento que los distintos *intermediarios* (élite cultural, económica y política) sostuvieron, siendo los únicos que lo hicieron de manera permanente la élite cultural. Además, debemos

considerar los propios méritos estéticos de los artistas de Perú Negro en sus obras (como *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo* correspondiente a este periodo) y la constante cobertura de la prensa nacional e internacional, pues la confluencia de todo lo anteriormente expuesto lo consolidó como referente dominante de su campo. Asimismo, anotemos un detalle importante. Ha sido difícil establecer el lapso temporal que comprende la presencia de Perú Negro en la OCI. Recordando que hemos tomado testimonios de lo ocurrido hace más de cuarenta años, no ha habido mucha concordancia entre los entrevistados sobre este punto.

Por una parte, los miembros fundadores (Lalo Izquierdo y Bertha Ponce) dicen que el apoyo duró entre año y medio y dos años. Por otra parte, Luis Garrido-Lecca no recuerda con exactitud y Carlos Urrutia sugiere que poco más de seis meses. Frente a esto hemos optado por establecer el intervalo de poco más que un año —quizá 13 meses—, pero no como promedio entre los testimonios sino tras el análisis documentario de los “Legajos de personal”, la “Planilla de haberes” y las “Resoluciones jefaturales” de la OCI entre 1974 y 1976. En la revisión de estos archivos encontramos un punto de partida para la periodización de esta tercera etapa: el ingreso de Luis Garrido-Lecca a la OCI como Director General del Área de Cine en agosto de 1974. Y culmina con el golpe de Estado, el “Tacnazo”, con el que entró Morales Bermúdez el 29 de agosto de 1975 quien da fin a cualquier apoyo cultural desde la OCI. Como veremos más adelante dicho intervalo comprende los cambios que aquí describiremos.

Comencemos por mostrar cómo Perú Negro entra en contacto con el gobierno militar en 1974. Hacia mediados de ese año Luis Garrido-Lecca, pieza clave en la historia del grupo, dejó la compañía y pasó a trabajar en la OCI como Director General de Cine. Habiendo participado del concurso público para la creación de la Dirección de Cine en dicho organismo fue elegido por su formación de cineasta, colaborador escénico en Perú Negro y experiencia previa haciendo documentales nacionales e internacionales. Al poco tiempo de haber ingresado, “por intermedio del jefe de la OCI [General E. Segura Gutiérrez] recibo el encargo del presidente Velasco” de idear ‘algo’, ‘una fórmula’ para que “Perú Negro tenga una entrada y pueda vivir mejor económicamente” (Garrido-Lecca 2014).

Aunque nunca conoció a Velasco, Garrido-Lecca nos sugiere que dicha intención de darle una estabilidad económica respondía a una razón. Llegó a oídos del presidente el escándalo que hizo en el Ministerio de RR.EE. en 1972 cuando no se le quería pagar a Perú Negro por representar al Perú en las Fiestas Patrias que se realizaron en México. Como obligó a que los militares fueran a la casa de los artistas, posiblemente ahí se le informó a Velasco de su pobreza ya que se les pagó por dicha representación (Ver capítulo 4). Garrido-Lecca nos dice que siempre hizo “hincapié sobre las condiciones económicas en las que vivía Perú Negro”. Tanto en las presentaciones como en la firma de contratos el reconocimiento al grupo iba acompañado de la razón por la cual cobraban “caro”: la enorme pobreza en que vivían (Garrido-Lecca 2014; Ponce 2015). La cual, no ha de extrañarnos, fue también una de las razones del apoyo de Banchemo en 1971.

Así, tras el recibimiento de la noticia Garrido-Lecca —“me extrañó y me encantó”, dijo— emprendió la tarea de idear lo que sería el apoyo del Estado a Perú Negro. Lo que inicialmente consistía en brindar apoyo a este grupo terminó siendo la realización de una “plataforma cultural” para la promoción del arte popular: los Talleres de la Danza y la Canción⁴⁵⁴⁶. La realización burocrática de estos Talleres tiene dos aspectos a ser mencionados. Primero, no ha de llamarnos la atención que la creación de estos talleres fuese en la OCI, que formaba parte de la Inteligencia del gobierno, pues era algo “informal” y “sin registro” en el organigrama de dicha institución. Aunque sospechábamos que no encontraríamos ninguna “huella” o “evidencia” en los documentos de la OCI buscamos en sus archivos para cerciorarnos de que, efectivamente, la creación de los Talleres respondía al “detrás de cámaras” o parte “no oficial” de la política velasquista. Esta idea se refuerza cuando el único que encontramos en los “Legajos de personal” fue Garrido-Lecca como trabajador de la OCI en la Dirección de Cine.

Segundo, dado que Garrido-Lecca se dedicó a trabajar en dicha Dirección, su participación más importante en esta etapa fue la de idear los Talleres, dejando a

⁴⁵ Anotemos aquí un detalle bibliográfico que consideramos interesante registrar aquí. En la última edición de la poesía completa de César Calvo, *Pedestal para nadie*, la dedicatoria de la sección “Canciones” [1967] dice: “Algunos amigos musicalizaron las páginas que siguen, buscando convertirlas en poemas. A ellos, mi reconocimiento. Y a Eduardo Segura Gutiérrez —de cuya sensibilidad naciera el Taller de Canción Popular— mi palabra fraterna” (Calvo 2010: 214). Ignoramos si Calvo se refiere sólo a permitir que existan burocráticamente hablando, como subdirección de la OCI o si en realidad se refiere a idearlo y ejecutarlos.

⁴⁶ Registremos parte del anecdotario de esta tercera etapa. Garrido-Lecca nos dice que cuando presentó inicialmente a los generales de la OCI estos se negaron a aceptar el proyecto porque “sólo se había pedido una ayuda a Perú Negro” y porque “se estaba interfiriendo en las funciones del INC”. En esa época Martha Hildebrandt era directora del INC a quien los militares le tenían miedo: “Esa mujer tiene huevos; nos saca la mierda”. Este temor hizo que los militares pidieran a Garrido-Lecca que hablara con Hildebrandt —“sin mencionarlos”— y le informe sobre el conjunto de actividades que pensaba realizar para que no hubiese problemas. Tras la conversación, Garrido-Lecca pidió que no se interponga en el despliegue de actividades que ideara para los Talleres (Garrido-Lecca 2014). A partir de ese momento es que recién podemos hablar de los Talleres como una posibilidad a realizar, pues Hildebrandt nunca se interpuso ni intervino de forma alguna (Urrutia 2014).

cargo como funcionario principal a Carlos Urrutia Boloña (1939). Trujillano, estudió psicología en la Pontificia Universidad Católica de Chile y luego un hizo doctorado en Psicología-social en la Universidad de Lovaina, Bélgica. Entre 1970 y 1974 trabajó para el gobierno en la Comisión de Reforma de la Educación, participando en la elaboración del recordado “Libro azul”, y luego en el Instituto Nacional de Cultura (INC) como Director de Promoción Cultural donde laboró con diversos grupos y sectores culturales del Perú (teatro y música). Años después, su vida estaría más ligada a la política al ser embajador en Venezuela entre 2002 y 2006. Para nuestro estudio partiremos desde su paso del INC a la OCI, a finales de 1974 hasta el 01 de mayo de 1975 cuando pasa a trabajar como subdirector al diario Marca (Urrutia 2014). Su participación fue muy importante en la tercera etapa de Perú Negro al ser el Coordinador General de los Talleres de la Danza y la Canción.

Desde su paso por el INC el trabajo de Carlos Urrutia se relacionó con la promoción del arte y creación popular quedando en él un entusiasmo propio y colectivo, junto a otros izquierdistas, por el surgimiento de movimientos musicales en América Latina. Al terminar su periodo en dicha institución Urrutia trabajó unos meses con grupos culturales (teatro y música) con quienes veía que las distintas expresiones populares (trova y/o canción popular) eventualmente tendrían un “movimiento popular” en el Perú (Urrutia 2014). Como señaló el propio Urrutia en la entrevista: “La cultura son formas de vida. La cultura es algo que encamina una manera colectiva de vivir; es algo que demuestra opciones; tampoco es una sola” (Urrutia 2014).

Eran, precisamente, esas otras “formas de vida”, otras “opciones” las que querían

rescatar y poder, así, apoyar dicha diversidad; que dejasen de ser tratadas como “arte bajo” (Urrutia 2014). Al igual que los otros colaboradores de Perú Negro, Urrutia manifestó en la entrevista que la década de 1970 fue una época llena de “mucha buena voluntad” y “ganas de apoyar” lo popular (Garrido-Lecca 2014; Urrutia 2014; Suárez 2015, Garrido-Lecca 2015; Izquierdo 2014; Ponce 2015). Todas las colaboraciones antes descritas y las de este capítulo compartieron la visión de la reivindicación y democratización cultural.

Esta “visión” se asemeja mucho a los lineamientos de la “pluriculturalidad” que el Estado presentó oficialmente en 1977 con la publicación de las *Bases para la política cultural del Gobierno Revolucionario*. Tanto en lo ideológico como en lo programático, que procuraban la apertura de oportunidades a la diversidad, Urrutia implícitamente sugiere las posiciones frente a la cultura que luego se defendieron en aquel documento oficial (Ver Ansión 1986). Aunque la primera etapa del gobierno militar estuvo marcada por la ausencia de una posición oficial del Estado, mencionemos que hubo hitos importantes: promover la Casa de la Cultura a Instituto Nacional de Cultura en 1973 y la creación del festival Inkarrí iniciado en 1972 con el SINAMOS que en el Campo de Marte tenían grandes presentaciones dancísticas de diversas regiones (Lituma 2011; Vásquez 2013).

Las manifestaciones culturales andina y criolla fueron los emblemas de la reivindicación nacional desde abril de 1969. Se difundieron en diversos espacios, siendo uno de los más concurridos la dinámica de los pequeños festivales realizados en Lima con una gran asistencia de diversas poblaciones y de participación abierta a

todos (Casa de la Cultura del Perú 2001). Así, haber “ideado” y “realizado” los Talleres muestran una gran proximidad entre la política cultural implícita a nivel general y casos como el aquí estudiado en este capítulo: el apoyo a la pluriculturalidad de la nación.

Cuando Garrido-Lecca convoca a Urrutia para dirigir desde la OCI este apoyo “no oficial” del Estado a estas “opciones populares” lo hace pensando en su experiencia previa en dicho sector y en dicha visión compartida de reivindicación cultural (Garrido-Lecca 2014; Urrutia 2015). Considerando el conjunto de información recogida presentaremos esquemáticamente las ocho medidas organizativas y/o aspectos del funcionamiento de los Talleres:

- 1) Creación de la OCI. Según el Decreto Ley N° 20550 el 05 de marzo de 1974 se creó el Sistema Nacional de Información (SINADI), con “la finalidad de apoyar la Política General del Estado”. Sus funciones más importantes fueron crear y normar el cine como industria, la radiodifusión, la publicidad y propiciar los contenidos que “estén al servicio de la cultura, la educación y el entretenimiento para estimular el desarrollo de su capacidad creadora y crítica” (D.L. N° 20550). Su organismo principal fue la OCI que era la encargada de regir y controlar la información en el país. La cabeza de su estructura orgánica era la Alta Dirección estuvo compuesta por el Jefe de la OCI seguido del Director Superior, teniendo el primero rango de Ministro de Estado y con dependencia directa del presidente.

De la documentación obtenida en la PCM, el General de Brigada EP Eduardo Segura Gutiérrez fue el Jefe de la OCI principal desde 03 de junio de ese 1974 hasta más o menos la caída de Velasco, en agosto de 1975. Asimismo, sólo hemos podido reconstruir algunos nombres de la directiva principal de ese periodo en la OCI: el coronel EP Óscar Torres Llosa fue el Director Superior de la OCI y un tercero —ocasionalmente importante para nuestro caso— el teniente coronel EP Héctor Salmón Salazar fue el Director General de la Oficina de Administración. Aunque los dos últimos puestos pueden haber variado a lo largo del periodo en que Perú Negro entra a la OCI es importante señalar que estos fueron los militares directivos que estuvieron cuando se inició el proceso aquí estudiado. Finalmente, en este marco las funciones de la OCI también comprendieron la coordinación de las actividades culturales del INC con la OCI a realizar (D.L. N° 20550).

- 2) Objetivo. El objetivo de los Talleres fue crear una plataforma cultural⁴⁷ que promoció y genere un espacio propio en el mercado nacional para el arte popular. Fue “un proyecto” de búsqueda en el “que la creación popular tuviera [...] un espacio para surgir” (Urrutia 2014).
- 3) División burocrática. El Coordinador General de los Talleres de la Danza y la Canción fue Carlos Urrutia quien respondía directamente a un alto funcionario del gobierno que tenía a cargo. En la parte administrativa trabajó con un

⁴⁷ El fraseo “plataforma cultural” la hemos acuñado nosotros a partir de la investigación hecha. No forma parte de la declaración de ninguno de los participantes.

pequeño grupo de “apoyo secretarial” porque “además de ser pocas personas⁴⁸, tampoco había un presupuesto muy grande” (Urrutia 2014). En general eran un equipo reducido aunque señala que Celso y Luis Garrido-Lecca y otras personas lo apoyaron en idear las medidas a tomar del proyecto en la oficina. Mencionemos que Luis Garrido-Lecca era el encargado “oficial” de los Talleres ante el gobierno, pero participó relativamente, pues delegó las funciones a Urrutia porque quería trabajar en el cine (Garrido-Lecca 2014).

- 4) Método de trabajo. No existía un método de trabajo estrictamente hablando, sino un conjunto de procedimientos más o menos organizados. En total fueron tres las decisiones fundamentales para el desarrollo de las funciones. Primero, se alquiló un local amplio en la Av. Salaverry⁴⁹ con dos áreas principales de trabajo: la burocrática-administrativa que sirvió como oficina principal y la artística, donde se realizaron los ensayos y reuniones de la sección artística. Segundo, una o dos veces al mes se hacían reuniones para discutir los contenidos y presupuestos teórico-sociales de la cultura que podrían mejorar la focalización del trabajo que realizaban. Iniciadas en el INC, Urrutia las implementó en la OCI dirigidas a las dos alas de la oficina, implicando a los propios directivos y a los artistas apoyados.

Como coordinador general Urrutia se encargó de dirigir todo ese esfuerzo por promocionar “el talento que se perdía” dado que los principales mercados

⁴⁸ Registramos aquí que Urrutia no recordó con certeza el dato; posiblemente hayan sido cuatro personas (Urrutia 2014).

⁴⁹ Anotamos aquí que Urrutia no recordó con certeza la ubicación del local; sólo lo sugirió (Urrutia 2014).

estaban copados mayormente por el “sector” no-popular. Según nos dice, lo “popular” era visto como “arte bajo”, lo cual le daba menos “valor comercial”; por ende “le era difícil ascender, [...] llegar a los escenarios, a los teatros; siempre el trato económico era desfavorable a ellos” (Urrutia 2014). Si bien desde antes de 1969 la música “popular” constituyó una opción permanente en los espectáculos limeños, entendemos que procuraban ayudarles a conseguir fuentes más permanentes y/o estables de empleo. Dicho diagnóstico sobre el arte popular y la voluntad compartida de apoyarlo era producto de diálogos ideológicos entre los miembros del taller.

Aunque en las reuniones participaban ambas partes, sospechamos que el protagonismo era de la parte directiva tanto por las funciones que desempeñaban como por las propias personas que los acompañaban: Luis y Celso Garrido-Lecca y César Calvo⁵⁰. Como el propio Urrutia señala, “eran los temas de la época” que se empezaban a discutir: “¿se puede hablar de culturas menores y culturas mayores? ¿O ese es un concepto discriminatorio?” (Urrutia 2014). En esa línea, se procuraba que “se encontraran” un conjunto de “escritores, compositores y artistas” (Urrutia 2014).

Tercero, hubo una la dinámica procesual de trabajo con los artistas en el local. Inicialmente se convocaba gente de los grupos para conversar. “Era un intercambio conceptual, en qué perspectiva estaban y, luego, entrado a la posibilidad de usar el recurso de la casa donde estábamos, como un sitio para

⁵⁰ Anotamos aquí que Urrutia mencionó también a Arturo Corcuera y César Calvo, pues posiblemente se reunió con el primero en el INC (Urrutia 2014).

ensayar, para dar facilidades”. Refiere a toda la gama de procesos y posibilidades creativas que se desarrollaron en el local alquilado: ensayos, composición de canciones y apoyo técnico. Seguidamente, “le abríamos las posibilidades de ir al mercado a buscar lugares donde trabajar” (Urrutia 2014).

- 5) Medidas concretas de promoción pública para apoyar al arte popular. Tras haber sido incorporados en la “dinámica procesual” antes descrita, a nivel público el trabajo proseguía en la promoción sistemática de los grupos. Hubo dos maneras, a nivel técnico y a nivel de medios de prensa. Primero, “los relacionábamos con artistas importantes” que apoyaban en la creación de las propuestas artísticas⁵¹ y luego, a partir de contactos personales con los dueños de algunos medios de prensa, los hacían figurar en diarios y televisión. Algunos de esos medios fueron los diarios Expreso, La Prensa, El Comercio y Canal 5 (Urrutia 2014).

A esto, recordemos que en 1974 el gobierno militar confiscó los medios de comunicación entre los cuales figuraban los ya mencionados (Ansión 1986; Contreras & Cueto 2007). Como director, recuerda que fue muy intenso este trabajo durante los meses que duró: “verlos ensayar, preparar materiales para ello, preparar funciones, preparar nosotros [directivos] el periódico [para] que los entrevisten” (Urrutia 2014). Las notas de prensa y espacio otorgado en los periódicos eran pequeños, pero contribuían eficientemente.

⁵¹ Según Urrutia: “Había un grupo de gente que hacía esto, que tenía que ver con el arte, sobre todo para dotar a ese sector popular de un material mucho más elaborado” (Urrutia 2014).

Urrutia señala que ese contacto con los medios fue una contribución que no formaba “estrictamente hablando” parte de sus funciones: “yo consideraba como parte de mis funciones y lo realizaba porque trabajaba ahí. Porque yo estaba buscando mejores horizontes [...] para los artistas populares; [...] ayudé a que llegaran a los medios” (Urrutia 2014). Haber aprovechado los contactos (amigos periodistas y/o artistas progresistas) reforzaba los propios vínculos con la cultura y ayudaba al afianzamiento del apoyo brindado por los Talleres. Asimismo, anotemos, que por la premura de las cosas y por el tiempo que estuvo Urrutia (hasta el 01 de mayo de 1975), todas estas medidas llegaron a implementarse con “mucho intensidad”. De mayo a agosto ignoramos quién fue el director y cómo se desarrolló la promoción del arte popular (Urrutia 2014).

- 6) Grupos participantes. ¿Existían criterios para la selección de los grupos? Como señalamos páginas atrás, la propia existencia de los Talleres respondió a la idea de Garrido-Lecca de extender el apoyo a Perú Negro en una acción sistemática que beneficie lo más posible a otros creadores populares. Por eso, era esperable la ausencia de “criterios mínimos” bajo los cuales determinar alguna “decisión objetiva”. Tampoco podemos afirmar que los Talleres tenían el objetivo de formar grupos nuevos ni la de apoyar grupos ya formados de modo estricto porque los casos registrados estuvieron enmarcados por la premura de los hechos y los pocos recursos con los que contaban para realizarlo.

Fueron tres las agrupaciones participantes de los Talleres: Tiempo Nuevo,

Taller de Danza Wanka⁵² y Perú Negro, el único con una sólida trayectoria anterior. Tiempo Nuevo fue creado en los Talleres bajo la dirección de Celso Garrido-Lecca con una propuesta de izquierda y gran influencia de la canción popular chilena en su forma y contenido.

Recién llegado, tras el Golpe de Pinochet en 1973, Celso participó activamente de las propuestas sociales de Víctor Jara y otros cantantes importantes (Garrido-Lecca 2015). No es nuestro objetivo estudiar este grupo (Ver Martínez & Vásquez 2000); bastará con anotar aquí que una de las trascendencias de los Talleres fue haberlo creado y promocionado. Urrutia recuerda bien el caso: “iban tomando un cariz cada vez un poco más serio, más importante y con más presencia en el mercado” presentándose con mucha frecuencia, por ejemplo, en la Estación de Barranco (Urrutia 2014). El caso de Perú Negro lo desarrollaremos más adelante.

- 7) Condiciones de trabajo. ¿Podemos hablar formalmente de un “trabajo” o condiciones de trabajo para estos grupos? Urrutia dice: “habían facilidades”. A nivel material estas eran: local de ensayo, instrumentos musicales y en muchos casos sueldo mensual recibido. El director señala que sólo las personas del área administrativa lo recibían por trabajar en su ejecución a tiempo completo y que a los músicos “simplemente se los ayudaba” (Urrutia 2014). Sin embargo, considerando la genealogía “no oficial” de los Talleres y aunque Urrutia u otros

⁵² Anotamos aquí que los ‘Talleres de la Danza Wanka’ fueron dirigidos por una profesora de danza y cancelados al poco tiempo por el mal desarrollo de los mismos (Garrido-Lecca 2014). Así, en las entrevistas e información contrastada hemos considerado más importantes a los otros dos grupos: Tiempo Nuevo y Perú Negro.

participantes no lo supieran, es muy posible que los artistas del grupo en verdad sí recibieran un pago mensual. Recordemos que la existencia de los Talleres en sí responde a la búsqueda de la “fórmula” para darles apoyo económico a Perú Negro.

Ya Lalo Izquierdo ha declarado que todos los miembros de su grupo afroperuano recibían siete mil soles mensuales (Feldman 2011) para poder dedicarse a su arte (Garrido-Lecca 2014; Izquierdo 2014). Ignoramos si ocurrió lo mismo con los miembros del Taller de Danza Wanka o con los de Tiempo Nuevo, aunque Celso Garrido-Lecca, director de este último, niega haber recibido uno (Garrido-Lecca 2015). Por su parte, Luis Garrido-Lecca señaló que además de proporcionar el sustento económico, la ejecución de los Talleres comprendía la dedicación casi completa de los artistas para aprovechar lo más posibles estas facilidades. No hablamos, entonces, de horarios de ensayo⁵³ (en los que eran asistidos) para ellos en tono restrictivo, sino del uso libre y disposición total del local para los mismos. De los datos obtenidos, Perú Negro fue el único grupo que obtuvo todas esas facilidades.

- 8) Relación con “los militares” en el desarrollo de funciones en los Talleres. Debemos señalar ocho puntos. Primero, como el propio Urrutia señala, “no se puede hablar de los militares en general”, pues algunos estaban a favor y otros en contra del apoyo a la cultura. Consideramos más adecuado hablar de un

⁵³ Anotamos aquí el comentario de Bertha Ponce. Ella nos dijo que Perú Negro trabajaba con horarios “de las 3pm a 8pm” (Ponce 2015) pero hemos optado por colocar horario abierto por varias razones. Primero, ese intervalo de cinco horas era el tiempo de ensayo del grupo y, dos, no había una restricción temporal en el uso del local para los artistas participantes, pues “había que aprovechar la ayuda lo más posible” (Garrido-Lecca 2014).

“grupo menor” de los militares que apoyaron y se manifestaron a favor del desarrollo de los Talleres. Siendo consciente de que no era una política oficial del gobierno, a Urrutia le llamó la atención —“para mí era el descubrimiento de algo nuevo”— que hubiera un sector interesado en apoyar la cultura popular. “Creo que el gobierno de Velasco era mucho más sensible con lo popular” (Urrutia 2014). Ese sector era el encargado de administrar lo burocrático: “eran los encargados de que hubiera fondos”. Y, también, de haber convencido “a las autoridades del Ministerio de Educación de la importancia” de dicho apoyo⁵⁴, consiguiendo así “una relación estrecha, muy positiva entre educación y todo esto del arte popular” (Urrutia 2014).

Segundo, al igual que con los detalles de la promoción pública, es necesario registrar que los grupos no “trabajaban para el Estado” sino “apoyados por” el mismo. “Lo que te quiero decir es que Tiempo Nuevo no pertenecía a la OCI. Perú Negro no pertenecía a la OCI. Tenían la libertad de hacer todo lo que querían en el mercado. Nosotros promocionábamos su nombre todo lo que podíamos. Pero, además, teníamos un debate sobre cultura, política, pueblo, sociedad” (Urrutia 2014). Aunque los artistas eran funcionarios públicos, en el sentido de trabajar en cultura desde el Estado, no encontramos aquí la figura del uso político de la cultura en lo ideológico ni en lo propagandístico.

En las presentaciones: “cuando iba Tiempo Nuevo a Cantar, iba Tiempo

⁵⁴ Ignoramos los pormenores de esa “justificación” y/o “convencimiento” de un sector de la OCI a las autoridades del Ministerio de Educación, pero, intuimos, se trató de alguna discusión entre las partes por el financiamiento a los Talleres aquí descritos.

Nuevo; no iba la OCI. Cuando iba Perú Negro, iba Perú Negro; no iba la OCI". El coordinador general prosigue: "Se trataba de que [...] [los grupos] tuviera[n] un mercado, tuvieran ingresos. Es una forma de contribuir a la cultura. Pero la idea de que la presentación de Tiempo Nuevo fuera presidida por la OCI, ni pensarlo [...] Yo no hubiera aceptado, además, que alguien, un grupo artístico, [estuviese] trabajando para el Estado" (Urrutia 2014).

Así entendido, lo que la OCI promocionaba era una mayor visibilidad sin fines políticos directos. Cuando los grupos eran convocados oficialmente para algún evento del gobierno (aniversario y/o festividades) estos eran contratados como cualquier otra agrupación, pues "no eran grupos que promocionaban al Estado; eran grupos que promocionaban el arte popular" (Urrutia 2014). Es decir, no había algún compromiso previo o requisito bajo los cuales estuviesen condicionados. Por otra parte, como tercer punto, Urrutia manifiesta que no había restricciones, censuras ni control de algún tipo: "Creo que a Celso Garrido-Lecca no puedes pensar que lo controló el Estado, ¿no? Era un musicazo" (Urrutia 2014). Podríamos considerar lo mismo sobre Luis Garrido-Lecca, César Calvo y demás miembros de la izquierda progresista que encontraron en iniciativas como los Talleres apoyo gubernamental y no mecanismos utilitaristas que sirvieran para promocionar directamente al Estado. Más adelante desarrollaremos el caso de Perú Negro que ilustra bien su condición peculiar bajo estos dos últimos puntos.

Asimismo, complementando el punto anterior, es importante señalar que la

labor de los Talleres no comprendía la promoción internacional. Si acaso un grupo conseguía un contrato en otros países eso respondía a su propio reconocimiento, por lo que no se les restringía de modo alguno las posibilidades de alcance en su trayectoria: “tenían la libertad de hacer todo lo que querían en el mercado” (Urrutia 2014). Eso implicaba asumir los riesgos (todo por su cuenta), recibiendo el único apoyo, “por si necesitaban algo de visas o algo de eso” (Urrutia 2014).

Quinto, en esa misma línea, anotemos que los militares no tomaban parte de las discusiones sobre contenidos y/o temáticas de la cultura popular; se realizaban sólo entre los “civiles”. Como vemos, no había mucha cercanía entre los miembros de los Talleres y los militares: no asistían a las actividades realizadas en el local alquilado, aunque sí a las funciones en los distintos escenarios como el Teatro Municipal. Urrutia cuenta que los invitaba porque “la idea de no crear una muralla sólida y gruesa entre militares y civiles por la cuestión cultural me parecía que era fundamental (Urrutia 2014).

Similar fue el caso del presidente Velasco quien no conoció personalmente a ninguno de los miembros directivos⁵⁵ del Taller ni fue al local, pero tenía una opinión positiva de lo que allí se hacía. Años después, en una conversación con un general del alto mando militar “me dijo que le habían preguntado a él por nosotros y que la expresión que había expresado [sic] Velasco era buena”

⁵⁵ Carlos Urrutia y Luis Garrido-Lecca manifestaron no haber conocido a Velasco Alvarado. Los que sí lo conocieron fueron los miembros de Perú Negro, caso que desarrollaremos más adelante (Izquierdo & Ponce 2014; Garrido-Lecca 2014; Urrutia 2014; Ponce 2015).

sobre dichos talleres (Urrutia 2014). Sin embargo, como dijimos páginas arriba, la actitud militar cambió totalmente al cerrar el proyecto en agosto de 1975 con la llegada de Morales Bermúdez. Con él no sólo se cierran los Talleres sino también la serie de reformas simbólicas y culturales que como la Comisión de Reforma de la Educación y una visión claramente pluricultural. “El modelo de Morales Bermúdez era mucho menos sensible con lo popular” (Urrutia 2014).

Presentada la organización y funcionamiento de los Talleres, ¿cómo se desarrolló el apoyo de la OCI a Perú Negro? Al igual que con los otros grupos, Urrutia se reunía con Ronaldo Campos e integrantes todos: presenciaba sus ensayos, discutían “conceptualmente para tener la misma orientación [finalidad cultural]” en una relación muy dinámica, procurando una “hermandad” en el trabajo, basada en la camaradería. Como él señala: “Había, también, mucha relación de amistad. La idea era no ser burócratas. Yo no soy la OCI; tú eres... No, no, no. Éramos amigos; hacíamos cosas juntos” (Urrutia 2014).

En la cercanía⁵⁶ de esta relación laboral, Urrutia les hablaba de la relación entre política y arte: “siempre me escuchaban con atención, con mucho respeto. Y opinaban porque era como esta reunión [esta entrevista]. O sea, lo interesante de esta cosa es que se había dado una suerte de intereses comunes, sociales y radicales” (Urrutia 2014). Esta relación de camaradería y grado de integración entre la parte directiva y

⁵⁶ Anotemos aquí que dicha camaradería y grado de integración llegó al punto de que Urrutia se animó a escribir una canción que figura en la tercera obra del grupo; esta fue bien recibida, “corregida por [César] Calvo e integrada (Urrutia 2014).

los propios miembros fundadores del grupo es recordada con mucha gratitud por estos últimos en las entrevistas (Ponce 2015; Izquierdo 2014).

Por otra parte, a diferencia de la parte administrativa, sí hubo una relación directa entre Perú Negro y Velasco. A esto varios testimonios. El primero, Velasco fue a verlos ensayar algunas veces al local por un momento e iba a los palcos a ver las obras (Izquierdo & Ponce 2014; Ponce 2015). Pero donde más vemos esto fue en la serie de presentaciones que hizo Perú Negro en el periodo que era apoyado por la OCI. Leslie Lee, pintor encargado de la dirección artística y administrativa del grupo, califica al periodo como “los buenos tiempos” por la gran cantidad de presentaciones que tuvieron (Lee 2000).

Parte de esa demanda la encontramos, según Guillermo Calvo, en los dos programas de televisión que tuvo César Calvo en la época militar, pues los convocaba para que bailen ahí muchas veces (Calvo 2015). Considerando que el grupo ya era reconocido desde antes es difícil distinguir entre las presentaciones realizadas por motivos meramente artístico-civiles de las hechas por invitaciones oficiales (públicas o privadas). Sin embargo, el testimonio de los miembros fundadores nos permite afirmar que parte importante de dicha demanda fue para animar fiestas y/o reuniones privadas de los militares (Izquierdo & Ponce 2014). Junto a algunas otras agrupaciones, Perú Negro frecuentó esta opción laboral por la que recibía un pago como si fuese una presentación normal: es decir, no era “gratis” ni “a cargo de la OCI”, sino un trabajo remunerado (Izquierdo & Ponce 2014).

Fue en este tipo de reuniones, públicas y privadas, donde se dieron dos de las interacciones sociales más relevantes del anecdotario artístico del grupo para este periodo. Además de presenciar las funciones e invitarlos a presentarse en distintos eventos —por ejemplo, en el Día de la Aeronáutica— los fundadores del grupo comentan que en esas presentaciones interactuaron con el presidente jovial, amena, cordialmente sintiéndose en todo momento “partícipes de ello [el evento]” (Izquierdo 2014). Junto a personajes públicos, civiles y militares, los artistas participaron de las festividades sin ningún trato discriminador como “mandarlos a comer a la cocina” o una “barrera” entre ellos y los presentes.

Pero, consideramos aún más importante la siguiente interacción. Lalo Izquierdo nos cuenta que en una celebración conversó con Velasco y este le comentó que “quería hacer un complejo habitacional en San Borja para los Talleres” (Izquierdo 2014). Garrido-Lecca, su creador, complementa: “Dentro de las cosas que recuerdo estaba propuesta darles casa a Perú Negro. No recuerdo del todo bien la reunión [en la OCI] [...] Al principio se alquilaba local, sí, pero luego como una ayuda [...] hubo la propuesta de darle hogar a todos [los miembros del grupo]” (Garrido-Lecca 2014). Es decir, dos testimonios coinciden en que, directa (en el primero) e indirectamente (en el segundo), Velasco dio muestras de querer otorgar vivienda e infraestructura permanente al grupo que, dicho sea de paso, fue lo que quedó pendiente en el segundo periodo, tras el asesinato de Banchero en diciembre de 1971.

¿A qué respondía el interés de Velasco por Perú Negro? Advertimos algunas razones tentativas relacionadas directamente con el grupo. La primera fue la influencia de

César Calvo quien fue amigo cercano⁵⁷ del presidente y de su secretario, Carlos Delgado, desde antes que este último obtuviera ese cargo. Poeta de izquierda, cuando Velasco toma el poder, estuvo de acuerdo con la ‘nueva’ opción de gobierno que surgía. Mantuvo su apoyo a lo largo del tiempo de muchas formas, siendo una de ellas como “creador de las ideas del mensaje [del grupo] por su relación personal con el presidente” (Calvo 2015).

Como señala su hermano Guillermo, los valores políticos y el nuevo horizonte social difundido por Velasco era el mismo que César sincronizó en las obras de Perú Negro. El ejemplo más significativo es la interpretación que Guillermo hizo sobre el título de la primera pieza teatral: “Le puso *La tierra se hizo nuestra* porque la tierra se estaba haciendo nuestra por Velasco” (Calvo 2015). Tanto Guillermo como Luis Garrido-Lecca piensan que Calvo influyó en el presidente al comentarle sobre el talento de Perú Negro, su participación y la pobreza económica del grupo (Calvo 2015; Garrido-Lecca 2015).

La segunda es una idea en la que Luis Garrido-Lecca ha insistido a lo largo de la entrevista. Que toda este apoyo a Perú Negro debe ser entendido no como una “ayuda a los pobres”, sino como “un reconocimiento a la trayectoria” y “el prestigio del grupo” (Garrido-Lecca 2014). Sostiene él que un hecho fundamental que influyó en la toma de decisiones fue el “escándalo que armó” en el Ministerio de RR. EE.

⁵⁷ Guillermo Calvo afirma que en esa relación “había cariño” entre ellos producto de una gran amistad. Esto lo podemos encontrar en dos escritos de su obra poética: el famoso poema-canción dedicado a Velasco, *Los ojos de Juan* (fechado el 03 de octubre de 1975) en el libro *Cancionario* [1967] (Calvo 2010: 244) y la mención al presidente como uno de los motivos —“y para que el general Velasco lea estas líneas”— de un poema en un discurso sobre su creación artística, “El escritor ante el público” de 1974 (Calvo 2010: 264).

(explicado en el capítulo 4) y que a través de los generales del alto mando el presidente se enteró de que “el talento de estas personas” no se desarrollaba adecuadamente por “la pobreza en que vivían” (Garrido-Lecca 2014). Todo esto se refuerza con una conversación realizada entre Carlos Urrutia y funcionarios del gobierno en la que encontramos el conocimiento y apoyo de Velasco a Perú Negro:

“MB: ¿Recuerda o sabe si Velasco alguna vez se reunió con ellos [miembros de Perú Negro], que Ud. haya presenciado?

CU: No. Lo que sí sé es que Velasco vio mucho, con muy buenos ojos a Perú Negro y que siempre apostó mucho por eso. Pero eso era lo que me contaban a mí.

MB: Cuénteme, por favor, sobre eso.

CU: O sea, yo he conversado la experiencia de esto [los Talleres de la OCI]. Como yo había trabajado desde el año 69', en realidad, hasta el año 75' con el Ministerio de Educación y el INC, tenía muchos amigos ahí. Y les comentaba lo que estaba haciendo [en la OCI] y me comentaban, también. Entre ellos, recuerdo que me han dicho altos funcionarios que el Presidente veía con muy buenos ojos a Perú Negro. Que ganó un premio, además, en Argentina. Y que, por lo tanto, tenía mucho prestigio. Y que la idea de mostrar un país diverso culturalmente a Velasco le parecía muy positiva. Creo que Velasco era un hombre muy sensible a las cuestiones populares” (Urrutia 2014).

A otro nivel de análisis, ¿qué significó para Perú Negro trabajar apoyados por el Estado? Bertha Ponce afirma que lo más importante fue el apoyo económico brindado por Velasco, el sueldo (Ponce 2015) y la consecuente estabilidad económica. Pero agregadas a ellas, podemos inferir otros alcances y relevancias productos de esta relación. Tanto por los años de oficio acumulados como por la profesionalización experimentada en su segundo periodo, dicho cambio organizativo no significó un proceso de “gran dificultad” de adaptación para el grupo.

Es decir, hemos registrado otra experiencia organizativa, pero la “formalización” de su

trabajo, como hito interno en la trayectoria de Perú Negro, tuvo su periodo principal en 1971. De igual manera, así como tener el local de los Talleres, la disponibilidad casi total del mismo y el apoyo técnico comprendió el repotenciamiento artísticos de la compañía (a nivel de recursos estéticos), ser favorecido por la promoción en varios medios de comunicación significó la ampliación de los canales de la difusión de la propuesta de Perú Negro. En esta etapa apreciamos lo primero en la presencia de varios de sus actores culturales (Leslie Lee y César Calvo), sumándose en los Talleres el poeta Reynaldo Naranjo.

Lo segundo nos lleva a otra dimensión fundamental, la inserción de la propuesta de Perú Negro en la cultura nacional. Comprendió esta dos aspectos a explicar: ¿cómo se ubica en el umbral de apoyo velasquista a la pluriculturalidad nacional? y, pensando en otros casos afroperuanos, ¿cuál fue la importancia del apoyo a Perú Negro frente a los pares de su propio *campo artístico*? Como ya hemos señalado anteriormente Velasco apoyó “la producción y distribución de la música popular nacional” como símbolo de la diversidad y como medio para resguardar la soberanía cultural frente a la presencia de la música de EE.UU. y Europa (Lloréns 1983: 80).

Tratando de oponerse al imperialismo cultural se revalorizaron las artes y el folklore nacional: por ejemplo, la cuota radial de difusión que limitó la música europea y “yankie”. En este marco lo andino y lo criollo tuvieron un papel protagónico pues en torno a ellos se establecieron los vínculos más importantes de la relación músico-social entre el Estado y la Nación. Además de ser el grupo social más importante a redimir históricamente para Velasco, lo andino fue un interlocutor cultural

permanente a distintos niveles: instauración del quechua, Túpac Amaru, himno nacional en quechua, ampliación de la educación rural y la difusión de expresiones no urbanas en la radio. (Lloréns 1983: 126-130).

Igualmente, durante la primera fase del gobierno militar, la herencia africana tuvo otro protagonismo cultural. El ejemplo de *Y se llama Perú* ilustra muy bien la “imagen musical de integración popular” que procuró establecer el gobierno. Institucionalizó lo criollo al utilizar algunos compositores, como Augusto Polo Campos, como difusores de propaganda política (Lloréns 1983: 80). El espectro de la pluriculturalidad y amplitud de posibilidades sociales a incluir encontraron en el criollismo la enunciación de los principales referentes como medio musical más importante. Aunque lo andino fue el foco central del nacionalismo en las políticas sociales, la forma estética del gobierno fue la del criollismo (Lloréns 1983: 80).

Por otra parte, la parte afroperuana tuvo tres representantes en el Estado: José Durand Flores, Victoria y Nicomedes Santa Cruz. El primero tuvo un programa de televisión, *El festejo de Belén*, en el que difundió las tradiciones musicales y dancísticas de la costa peruana⁵⁸. Nicomedes, de ideas nacionalistas, americanistas y africanistas, tuvo programas radiales y televisivos, por ejemplo, dirigiendo *Danzas y canciones del Perú*. A favor de las medidas del gobierno, tuvo un espacio permanente como agente de lo nacional y lo afroperuano (Feldman 2011; Aguirre 2013). Por su

⁵⁸ Sólo tenemos registros de del programa hacia 1979, pero ignoramos si existió desde la época de Velasco, lo cual, culturalmente fue muy posible. Aunque también hubo otros programas televisivos como el de Calvo anotamos el de Durand por haber sido el inaugurador del campo afroperuano (Calvo 2015; Vásquez 2013).

parte, Victoria fue la única que siguió trabajando en el teatro afroperuano al ser nombrada Directora del Conjunto Nacional de Folklore en 1973 (Feldman 2011).

Con estos referentes hasta ahora conocidos se reconocía implícitamente a la herencia africana en su versión moderna, lo afroperuano. Sin embargo, nunca hubo una política pública ni cultural explícita que la reconociera como tal (Ansión 1986); tan sólo era vista como una expresión más dentro de la pluriculturalidad nacional. Aunque esto significó un paso más en la historia del reconocimiento progresivo que emprendió lo afroperuano desde 1956, no podemos hablar estrictamente de “reconocimiento” por su especificidad cultural como sí fue con lo andino o lo criollo. En otros términos, en el gobierno velasquista lo afroperuano no experimentó el umbral de la institucionalización a nivel estético-cultural ni a nivel de política social focalizada. Esto se aprecia claramente en nuestro estudio de Perú Negro.

Los tres casos antes mencionados fueron personajes públicos en los medios de comunicación (Durand y Nicomedes) y/o en una institución oficial (Victoria). Por el contrario, Perú Negro se circunscribió a un apoyo no oficial, circunstancial, marcado por el interés especial del presidente en la agrupación. Como hemos visto en este capítulo, en la decisión de apoyarlo confluyen tanto lo estético —reconocimiento a su trayectoria artística—, lo socio-cultural —propuesta enmarcada en la pluriculturalidad nacional— y lo personal —gusto personal por y/o afinidad con el grupo—. Por eso mismo lo consideramos un apoyo marcado por rasgos asistenciales: sostener económicamente un grupo para que pueda seguir manteniendo el gran alcance de su trayectoria artística.

Es innegable que “el progreso de Perú Negro está vinculado al encumbramiento de las artes folklóricas como emblemas de la identidad nacional” (Feldman 2011: 151). Pero ello es cierto sólo como consecuencia del reconocimiento y apoyo previo recibido por sectores de las élites cultural (1969) y económica (1971), respectivamente. De la información recogida, desde agosto de 1974 hasta fines de agosto —y quizá un poco más— de 1975 el grupo fue apoyado por la política cultural implícita del gobierno militar, recayendo en la faceta de promoción artística la materialización de Perú Negro como un agente, directa o indirectamente, de la pluriculturalidad nacional. Bajo esta óptica, la importancia social del grupo se amplía también al carácter político de las presentaciones de esos años.

Como señala Lee, su administrador general de entonces, parte de la demanda permanente de la compañía eran presentaciones para los visitantes extranjeros a eventos importantes (Lee citado por Feldman 2011: 156). Pero la especificidad de las causas nacionalistas se encontraron también en la “serie de eventos auspiciados por el régimen velasquista, en los cuales la compañía interpretaba canciones de poetas peruanos cuyas letras tenían que ver con los héroes nacionales” (Casaverde citado por Feldman 2011: 156). Igualmente, a nivel simbólico el papel del grupo tuvo connotaciones nacionalistas. En el desarrollo de los espectáculos auspiciado, Leslie Lee, también diseñador de luces del grupo, da un comentario sobre el potencial simbólico de los colores del vestuario.

Lee “recuerda que en una actuación para la reunión en Lima del Congreso de Países No Alineados en 1972, PN presentó un emocionante final en el que se bailaba la zamacueca con pañuelos rojos y blancos, simbolizando los colores de la bandera peruana” (Lee citado por Feldman 2011: 157). Esto último también nos recuerda los trabajos realizados para el Estado previos a esta tercera etapa, pues no sólo entre 1974-1975 debemos pensarlos como actores políticos. En 1971 se presentaron en México para celebrar las Fiestas Patrias, en 1972 fungieron de embajadores musicales en Cuba cuando se restablecieron las relaciones diplomáticas con dicho país.

Asimismo, a nivel social encontramos otro alcance del nacionalismo cultural ejercido por el gobierno. Una de las consecuencias a mediano plazo del reconocimiento de Perú Negro y la gran aceptación de su propuesta fue la manera en que se instauró el canon afroperuano en las zonas rurales de la población negra. Sumada a su trayectoria previa, el reconocimiento de las élites cultural y económica, el éxito en las presentaciones nacionales e internacionales, consideramos que la presencia estratégica que experimentó en los medios de comunicación hizo de Perú Negro la compañía teatral afroperuana mejor posicionada, con mejores recursos e intermediarios hacia octubre de 1975.

Esto lo podemos ejemplificar con la experiencia registrada por el musicólogo William Tompkins en su trabajo de campo que por esa misma fecha (1975-1976) realizaba para la elaboración de su libro *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* (2011). Producto de los distintos impulsos guiados, también, por “sentimientos

nacionalistas” devinieron en casos como los del Guayabo y Cañete: en 1975 parte de los habitantes más viejos “se quejaron” de que las nuevas generaciones bailaban imitando a los grupos modernos, en una forma “inspirada por la moda del renacer ‘afro’” (Tompkins 2011: 147-149). Esto comienza con un dato: ambos lugares fueron visitados en 1971 por Perú Negro en su periodo de investigación, tiempo en el que registraron y luego, en el escenario, reelaboraron las formas musicales y dancísticas ahí vistas.

Fueron estas reinvencciones las que “ya le habían sido devueltas” a través de los medios a las personas del Guayabo y Cañete cuando Tompkins los visitó en su trabajo de campo. Encontramos en este ejemplo dos dimensiones a la luz de nuestro caso, la confluencia del renacimiento afroperuano, iniciado en 1956, y el inicio del proceso de cambios sociales iniciado en 1969. Además de ser un ejemplo del grado de aceptación de las entonces “nuevas” generaciones a las propuestas del renacimiento afroperuano, consideramos que lo visto por Tompkins en menor medida es, también, un ejemplo de la soberanía cultural del velasquismo. Si bien el apoyo a Perú Negro corresponde a una breve etapa de su periodo fundacional (1974-75), dentro del marco implícito de la pluriculturalidad, la apertura de posibilidades hizo de Perú Negro un agente social indirecto.

¿Podríamos tomar este ejemplo de Tompkins como un resultado de las medidas implícitas para la soberanía cultural de Velasco? Sí, entendiendo que la diversidad afroperuana e impulso “afro” era anterior a Velasco, por lo que significó más un repotenciamiento a través de los festivales populares —1972, desde el SINAMOS—,

Nicomedes y Durand —televisión—, el Conjunto Nacional de Folklore —1973, con Victoria— y, luego, Perú Negro —1972 simbólicamente, desde la reunión de Países No Alineados⁵⁹—. Así, el grupo fue de uno de los agentes que influyó en las juventudes rurales y cultivó en ellos parte del gusto de interesarse por sus propias tradiciones locales, musicales y dancísticas, de una manera “moderna”.

Específicamente, Perú Negro legitimó parte de su repertorio afroperuano a través de sus reinvencciones, pues, siendo el mejor posicionado en el *campo artístico*, llegó a ser aceptado y difundido por los propios residentes de las comunidades rurales. En ese sentido, ya muchos investigadores han señalado la falta de base social —entendida como la libre reinención que correspondía más a lo inventado en el escenario que a las formas de ejecutar la danza y la música de las regiones de donde las aprendían (Tompkins 2011; Vásquez 2013)— de las propuestas de Perú Negro, como las de otras compañías. Sin embargo, estas redefinieron la identidad moderna de los propios agentes (los artistas) y la del público al cual decían representar (las zonas “rurales puras”) impulsándolos, incluso, a formar sus propias compañías⁶⁰ (Tompkins 2011: 57).

⁵⁹ Utilizamos este dato como primera fecha porque es la participación más antigua que, contratados por el gobierno y realizada en el Perú, tenemos de Perú Negro. Si bien hemos registrado en el capítulo 4 la presentación del grupo en México, con las consecuencias que tuvo, recuérdese que en esta fecha, 1972, el grupo aún no era apoyado por la OCI. Y es esto precisamente lo que lo vuelvo un agente social de lo afroperuano, enmarcado en el reconocimiento a la diversidad nacional.

⁶⁰ “Aunque Perú Negro y el Conjunto Nacional son los grupos que cuentan con mayor publicidad, existen numerosas compañías, incluyendo “Frejoles Negros” [sic], “Sol del Perú” y otras. Incluso algunos de los pequeños pueblos de la costa en los que existe una mayor concentración de población negra pueden presumir de tener sus propios grupos de bailes negros, como Chincha Baja, Chincha Alta y Cañete donde, por coincidencia, los tres grupos eran dirigidos por mestizos en el momento de mis visitas en 1975-76. Otros grupos tienen empleos en locales nocturnos para turistas en Lima o en programas folklóricos en la televisión” (Tompkins 2011: 57).

Haber iniciado la modernización del país en un sentido amplio también implicó para el gobierno asumir la responsabilidad del rescate e impulso de la pluriculturalidad nacional e, implícitamente, lo “afro” en lo peruano. Así, la reinención iniciada en 1956, en la que los negros buscaban ser reconocidos por la especificidad de su cultura, encontró un eco dentro del marco de la diversidad y soberanía cultural, teniendo en nuestro caso a un grupo —agente afroperuano y nacional— como uno de los máximos ejemplos de su confluencia histórica y sociocultural en los Talleres. Pero, precisamente por los rasgos antes descritos de ese reconocimiento —implícito, no institucional—, no se puede hablar estrictamente de un cambio en el *habitus* de lo *afroperuano* desde el gobierno velasquista. Las políticas de fomento cultural hacia lo “afroperuano” no respondieron a un cambio desde lo estructural que nos hagan pensar en una mayor visibilidad política o social. De ahí que la participación del gobierno también puede ser vista como la de repotenciador de las imágenes y repertorio de lo negro moderno (afroperuano) de Perú Negro en el periodo fundacional de su trayectoria artística.

Finalmente, otro de los resultados de ser ayudados por la OCI fue la tercera obra: *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo* (1975), cuya creación involucró a otras personas⁶¹⁶². Esta cuenta la historia de la revuelta social de la hacienda San Jacinto del Valle de Nepeña en el S. XVIII encabezada por Lorenzo Mombo. Tras un gran

⁶¹ Además de los ya mencionados estuvo el historiador Wilfredo Kapsoli que, tras enterarse de que César Calvo tomó su libro *Rebelión de esclavos en el Perú* (1975) para crear la tercera obra, dio varias charlas a los miembros de Perú Negro. Tratando los temas de la obra para hacerlos más conscientes de su condición histórica y aquello que iban a representar, Kapsoli colaboró de esta manera con la compañía en su tercera obra (Kapsoli 2015).

⁶² Según nos han dicho en las entrevistas, el guión de la tercera obra fue publicado en un diario local. No ha de extrañarnos tal afirmación, pues los medios de comunicación estaban, como ya hemos registrado, a favor de ellos, impulsándolos (Urrutia 2014).

éxito local en el Teatro Municipal, Perú Negro siguió con sus presentaciones y reconocimiento a nivel internacional (Urrutia 2014).

Hacia octubre de 1975, cuando la compañía volvía de una gira de España, un general de alto mando les informó que “la ayuda se había acabado”. Habiendo recibido una invitación⁶³ a nombre de Morales Bermúdez para una reunión en Palacio de Gobierno, Lalo Izquierdo asistió como representante del grupo. Ese día el general Héctor Salmón Salazar, al lado del nuevo presidente, le daba la noticia del fin de la ayuda y cierre de los Talleres, cerrándose así la tercera etapa (1974-1975) de la trayectoria artística de Perú Negro en su periodo fundacional. Como hemos visto entre 1969 y 1975 los actores sociales y culturales estudiados ayudaron al reconocimiento de esta compañía, pero sólo la élite cultural fue la que tuvo una participación constante.

Hemos afirmado que la ayuda del gobierno militar fue sintomática (a consecuencia de la trayectoria previa), pero sin la presencia de los actores culturales no hubiera sido posible el trabajo, dicho apoyo gubernamental ni el gran alcance que tuvo la compañía. Conscientes de esto, de su éxito y su propia trayectoria, los miembros de Perú Negro tomaron con calma la noticia del cierre de los Talleres. Aunque “solos”, en sus seis años y medio de existencia ya habían revolucionado el campo de lo afroperuano: “A seguir, no ma” (Izquierdo 2014).

⁶³ Anotemos aquí que Lalo Izquierdo nos dijo en la entrevista que fue el 04 de febrero, día de su cumpleaños, la fecha de esa reunión (Izquierdo 2014). Sin embargo, hemos optado por el testimonio de Urrutia quien, siendo coordinador de los Talleres, nos dijo como fecha última de su participación el 01 de mayo, agregando que el proyecto duró “unos pocos meses más” (Urrutia 2014). Habiendo recogido estas dos fechas tentativas que enmarcaron el intervalo de duración nos decidimos por fines de agosto o inicios de octubre de 1975 dado que el “Tacnazo” se dio en agosto de ese año.

Conclusiones

Pasamos a dar las diez conclusiones principales:

Primero, Perú Negro se consolidó como la compañía teatral más importante del campo artístico afroperuano durante el gobierno de Velasco. Si hemos de pensar en las cualidades y rasgos distintivos del periodo fundacional de Perú Negro (1969-1975) encontramos no sólo la “buena voluntad” manifestada por todos los entrevistados, sino sobre todo cómo ella evidencia la densidad social y las condiciones en la que se basaron dichas colaboraciones. Según el proceso aquí reconstruido, todos esos vínculos personales entre individuos de diferente condición confluyeron en un mismo campo. A diferencia de Nicomedes que fue un intelectual público y folklorista con programas de tv y radio durante el mismo periodo o de Victoria Santa Cruz que fue nombrada Directora del Conjunto Nacional de Folklore desde 1973 —convirtiéndose ambos en funcionarios “oficiales” públicos—, la trayectoria de Perú Negro trastocó con mayor amplitud y diversidad las distintas capas sociales de su tiempo.

Nos referimos al acercamiento entre las diferentes dimensiones sociales que, ejemplificadas o no en formas culturales, encontraron en la trayectoria artística del grupo actores económico (Bancharo) y político (la OCI). Todos ellos fueron movidos por el apoyo a una propuesta afroperuana y enmarcados en un tiempo de cambios sociales bajos los cuales vieron en el grupo a un representante del potencial de la cultura popular. Asimismo, y aunque hemos registrado algunas de sus participaciones

con aires nacionalistas, no vemos en Perú Negro, en sus distintos puntos de encuentro, el típico caso del uso político de la cultura que posiblemente se haya dado pero de modo indirecto y en menor grado de importancia en el marco de su trayectoria. Fue por todas esas razones, todo el conjunto de relaciones sociales aquí reconstruidas, que Perú Negro fue la principal compañía teatral afroperuana.

Por otra parte, resaltemos la especificidad de nuestra afirmación: Perú Negro se consolidó como la compañía teatral más importante del campo artístico afroperuano durante el gobierno de Velasco y no como el actor cultural más importante de lo afroperuano durante dicho periodo. No sería exacto afirmar lo segundo por razones que escapan al propio *campo artístico afroperuano* y su *autonomía relativa*. Hay que recordar que Nicomedes y Victoria son los dos representantes más relevantes en el campo por su papel como intelectuales públicos y actores político-sociales que llevaron a la dimensión social-activista la reivindicación de lo afroperuano. Como ya otros trabajos lo muestran, en ellos lo “afroperuano” fue un ejercicio de ciudadanía de mayor alcance social y que no sólo se remitió a lo estético musical o al teatro danza. Asimismo, no olvidemos que las grandes compañías de teatro-danza que fungieron de “adversarios” de Perú Negro fueron *Teatro y Danzas Negras del Perú* y el *Conjunto Nacional de Folclore*, ambas dirigidas por Victoria Santa Cruz. Sin embargo, frente a Perú Negro, tuvieron una relevancia relativa, tanto porque la primera duró poco tiempo, hasta 1972, como por su “reciente” creación para el contexto de nuestra investigación, en 1973.

Segundo, Perú Negro redefinió el canon de lo afroperuano al ser la compañía teatral mejor posicionada y con mejores estrategias en su campo durante su periodo fundacional (1969-1975). Si bien no nos hemos detenido a analizar las distintas complejidades y creatividades presentes en las obras de la compañía, por el reconocimiento y participación de los distintos actores e intermediarios advertimos que el grado de difusión de su propuesta muestra que llegó a *hacer época*. Su difusión y recepción en las propias comunidades como el Guayabo y el Carmen, en los medios y en los distintos públicos que asistían a sus espectáculos muestran que subvertió y ayudó a redefinir el capital cultural de lo afroperuano. Desarrollar esta idea implicaría otra investigación, por lo que queremos dejarlo anotado aquí como una consecuencia social de su importancia en el campo artístico.

Asimismo, la confluencia de intermediarios, contactos, progresivo reconocimiento, viajes e innovaciones artísticas condujo al grupo a una difusión nacional e internacional. El periodo fundacional comprendió, así, el surgimiento, desarrollo y consolidación de la compañía teatral como la dominante del campo artístico afroperuano. Anotemos, también, que en ningún momento fue un actor pasivo y/o meramente asimilador de los distintos procesos sociales en los cuales se enmarcó, pues de lo contrario sus propios conocimientos, inventivas y habilidades no hubieran podido corresponder al apoyo ni al trabajo que conjuntamente realizó en cada etapa. Desde febrero de 1969 hasta finales de agosto de 1975 Perú Negro pasó de ser una naciente agrupación a la compañía de teatro afroperuano con la trayectoria más compleja, intensa e irreplicable en la historia del renacimiento afroperuano.

Actualmente, eso se evidencia en sus más de cuarenta años de trayectoria artística.

Tercero, la consolidación de Perú Negro en el periodo fundacional de su trayectoria artística (1969-1975) perpetúa al campo y repertorio de lo afroperuano como una práctica cultural multiétnica. Si bien desde 1956 lo “afroperuano” empezó a diferenciarse frente a lo “criollo” tratando de establecer mejor los límites y fronteras de la herencia africana en el Perú, este surge y se desarrolla como tal por la participación de criollos y andinos. Desde un inicio fue un criollo blanco, José Durand, quien hizo posible el surgimiento del *campo artístico afroperuano* al mediar como director teatral de *Pancho Fierro* y, luego, bajo distintas colaboraciones e intermediaciones los criollos blancos continuaron participando en distintas compañías. Siguiendo con esa característica consustancial al campo afroperuano, Perú Negro estableció distintas relaciones con las élites culturales, muchos de ellos de clase media progresista. De ahí que, históricamente, consideramos que la consolidación del grupo es un proceso compartido por ambas partes que nos remite directamente a su relación entre 1969 y 1975 aquí reconstruida.

Si bien el principal beneficiado fue Perú Negro, junto a la camaradería, confianza, respeto y amistad entre las partes, la relación tuvo como horizonte principal las demandas sociales de reconocimiento a la diversidad cultural. Paralelamente a la consolidación de la compañía teatral, dicho sector encontró en Perú Negro una oportunidad para participar activamente de la reivindicación cultural y social que tuvieron los grupos populares en el marco de las transformaciones sociales iniciadas en 1968 y que fueron ideológicamente cercanas a las reivindicaciones que pedían.

Como señalamos en el capítulo 1, la formación y desarrollo de lo afroperuano significó la asimilación de distintas matrices y formas culturales con la intención de representar la reconstrucción de lo africano en el Perú. Por ello, lo afroperuano en Perú Negro también puede ser visto como una “nueva expresión del criollismo” entendida como un complejo sincretismo de readaptaciones donde participaron negros, andinos y, sobre todo, criollos (blancos).

Cuarto, en nuestro estudio confluyeron dos procesos: las demandas sociales y de identidad que desde 1956 caracterizó al teatro negro “afroperuano” y el proceso de cambios sociales iniciados en 1968 por Velasco. Es decir, la confluencia entre la experiencia histórica del teatro como consigna identitaria de auto-renovación cultural apelando a la herencia “africana” impulsada por los afroperuanos y la experiencia, también histórica, que redefinió la relación entre el Estado y la Nación en sus distintos estratos y niveles sociales. Según lo aquí reconstruido, la cercanía entre ambas partes estuvo mediada por un sector de la élite cultural que históricamente hablando fueron los primeros en reconocer lo afroperuano entre 1969 y 1975.

El ejemplo de la confluencia de los procesos lo encontramos precisamente en la participación de actores culturales que desde 1969 apoyaron transversalmente la propuesta de Perú Negro y, a través de ella, al *campo artístico afroperuano*. Fue a partir de dicha presencia y apoyo que la compañía, en un trabajo conjunto, redimensionó su propuesta y trayectoria la cual, eventualmente, atrajo el apoyo de sectores de las élites económica y política en distintos periodos. Afirmamos entonces, la importancia fundamental del sector de la élite cultural aquí estudiado, en su

mayoría clase media limeña. Además de apoyar técnica, organizativa y estéticamente hablando fue el principal actor que materializó la confluencia en distintas dimensiones entre los procesos antes descritos.

Quinto, el apoyo que un sector de la élite cultural brindó a Perú Negro respondió a dos razones. La primera y más importante, a un tiempo histórico marcado por la celeridad de los cambios sociales desde 1968, pero que tiene en sus antecedentes la principal orientación de las formas sociales de vida que buscaban reivindicar décadas atrás. Esto se debe a que parte importante de los actores culturales provenía de la clase media limeña (Urrutia, Garrido-Lecca, entre otros). Encontramos aquí la confluencia de otro proceso con la primera fase del gobierno militar: las propuestas, reivindicaciones y consignas que venía agenciando la clase media progresista, en su mayoría de izquierda, desde mediados del S. XX. Bajo diversas formas y en distintos frentes, dicho sector tuvo una participación muy activa en la sociedad procurando un nuevo horizonte histórico que encontró los primeros indicios de su realización en el gobierno de Velasco al impulsar este una visión de país próxima a sus perspectivas.

Desde el Estado se respondió a esos factores políticos que, además de atender a las necesidades históricas de las minorías, promulgó como medio de integración nacional la apertura de posibilidades sociales como el reconocimiento a la pluriculturalidad del Perú. Por otra parte, la segunda razón de su apoyo transversal fue la de participar activamente de la reivindicación sociocultural y en la gestión y organización que tuvieron los grupos populares para expresarse. Esto se debe a que parte importante de los actores culturales provenía de la clase media progresista (Urrutia,

Garrido-Lecca, entre otros). Así, además del reconocimiento al grupo, vemos la importancia del trabajo cultural —también empleado por la clase media limeña de los cincuentas— como un recurso para la reivindicación social de las minorías.

Sexto, es de resaltar la importancia de la heterogeneidad de los dos sectores aquí encontrados: el sector de la élite cultural y los miembros de Perú Negro. Al inicio de nuestro trabajo hemos mostrado la diversidad de la composición de los actores culturales que, a la luz de varias dimensiones sociales (género, edad y nivel socioeconómico), eran heterogéneos, pero todos tenían en común la visión progresista y reconocimiento a la diversidad de la nación. En sus distintas funciones y grados de participación, esta élite cultural que trabajó conjuntamente con Perú Negro tuvo en su heterogeneidad un rasgo trascendental por resaltar: teniendo sus propias agendas y metas personales antepusieron a ellas la colaboración transversal a un representante del teatro afroperuano.

Asimismo, debemos señalar que Perú Negro no fue en ningún momento un bloque homogéneo. Mencionemos tres rasgos. A) Aunque dirigido por el clan Campos de la Colina, tal como hemos desarrollado en el capítulo tres, hubo otros apellidos que participaron activamente⁶⁴ en la consolidación del grupo (Izquierdo, De la Cruz o Padilla, entre otros). B) No fue objetivo de esta tesis ahondar más en la complejidad de los lazos entre los familiares de la compañía ni en sus pugnas internas o externas, pero debemos señalar que si pensamos en diferencias de género, edad y oficio

⁶⁴ Anotemos aquí que aunque intentamos conseguir la lista completa de cada generación de artistas que integraron Perú Negro en el periodo estudiado no lo conseguimos, pues los propios miembros fundadores vivos no la recuerdan con exactitud.

quedan dimensiones por investigar. C) El surgimiento, la profesionalización y la consolidación de Perú Negro se logró a través de esa diversidad en el núcleo mismo de la compañía. Así, la importancia y trascendencia de las familias negras encuentra en su propia heterogeneidad y en la de los actores culturales una dimensión importante durante la consolidación de Perú Negro (1969-1975).

Séptimo, la importancia de las redes familiares que a través de la autogestión popular nos ayudan a entender la sostenibilidad de Perú Negro como compañía teatral. Dada la histórica ausencia del Estado frente a la condición social de los afroperuanos y la formación de un mercado musical relativamente “naciente”, desde 1969 lo que sostuvo a los miembros del grupo de Perú Negro fue la familia. Como hemos desarrollado en los dos primeros capítulos, este fue otro rasgo consustancial al campo artístico afroperuano que caracterizó a las compañías de teatro-danza. Si bien hasta el momento sólo sabemos de Perú Negro como la única compañía teatral que recibió la subvención directa del Estado (1974-1975), más allá de la especificidad de nuestro caso dicha autogestión popular permite ver una agencia colectiva muy compleja por lo imbricada que ha sido la relación entre la vida privada y la vida pública en los afroperuanos.

En otros términos, es a partir de la vida privada —amistad, respeto mutuo, camaradería— que fue posible la vida pública: que los miembros de Perú Negro puedan surgir y consolidarse como agrupación artística afroperuana. Al fin y al cabo, las familias o clanes eran quienes subían al escenario. Por otra parte, a nivel del trabajo conjunto con las élites, los mejores ejemplos de lo difusa de la separación

entre la vida privada y pública fueron la relación de Luis Garrido-Lecca con Ronaldo Campos y con Banchemo. En ambos casos fueron los mismos valores compartidos los que sustentaron y mantuvieron en el tiempo el trabajo conjunto entre Perú Negro y las élites cultural y política. Tal como analizamos en el capítulo cuatro, el trabajo realizado con Banchemo Rossi durante 1971 tuvo en los lazos interpersonales de esas personas el origen de ese trabajo conjunto.

Octavo, la participación política de Perú Negro como agrupación artística civil fue indirecta. El grupo priorizó su propio desarrollo como compañía de teatro-danza sin llegar a tener una participación directa en algún colectivo y/o asociación civil afroperuana que, por la misma época, existían como ACEJUNEP⁶⁵. Lo que a primera vista podría parecer una cierta indiferencia hacia al activismo político, parte de su explicación radica en: a) lo acelerado e intenso del proceso de socialización de Perú Negro con las distintas élites, especialmente las culturales; b) envueltos en toda la complejidad social de su trayectoria debían enfocarse en sus propias metas como colectivo a nivel organizativo, estético y relacional.

Por otra parte —y aunque no han sido objeto de estudio de la tesis—, no debemos dejar de considerar que a nivel simbólico las tres obras teatrales eran las que contenían las demandas y/o reclamos sociales frente a su condición histórica y social. Al igual que las otras agrupaciones del teatro afroperuano, su agencia social se hacía desde lo artístico, teniendo como medio de comunicación la multiplicidad de lenguajes

⁶⁵ No olvidemos que la asociación civil afroperuana Francisco Congo aparece en Lima a finales de la década de 1970. Si bien no forma parte de nuestro periodo de estudio, posteriormente sí se encuentra con Perú Negro como dos grupos sociales afroperuanos de relevancia histórica.

en sus escenificaciones: palabras (letras de canciones), vestimenta y cuerpo (danza). Así, en el contexto del reformismo autoritario de Velasco, fue el factor simbólico el que contenía su mensaje en potencia como colectivo y que también lo posicionó como el actor más importante del campo afroperuano. Lo cual, también puede ser visto como un ejemplo de la autonomía de dicho campo; es decir, Perú Negro no requirió incidir u optar por otras maneras de agenciar sus propuestas para ser reconocido como el actor principal en lo afroperuano desde su dimensión simbólica.

Noveno, las ideas de Bourdieu fueron fundamentales, especialmente *trayectoria social*, para analizar la complejidad y densidad social de nuestro caso. Enfatizando en lo teórico, el *campo* y *habitus* artístico afroperuano estuvieron enmarcados por un acelerado tiempo de cambios sociales, aunque sólo indirectamente influenciados por el mismo. Tal como hemos registrado, el conjunto de reformas de Velasco no fue dirigida hacia los afrodescendientes, pero los implicó en la pluriculturalidad de la nación promovida. En dicho clima de cambios, el *campo* se vio favorecido por varios *intermediarios*, especialmente, por los culturales. En un diálogo permanente, estos ayudaron a Perú Negro a modificar su *capital social, simbólico y cultural* con una serie de prácticas y estrategias que los redefinieron como el “jugador” dominante entre 1969 y 1975.

A lo largo de ese periodo hemos visto cómo la mediación de esos actores culturales con los económico y político permitió la permanente evolución de la *trayectoria* y *campo*. Con las ideas de Bourdieu hemos podido reconstruir el surgimiento, desarrollo y consolidación del principal actor de lo afroperuano, dando pie a complejizar

transversalmente sus diversas aristas. Entre ellos, dos de los mayores ejemplos fueron haber reconstruido la participación multiétnica en la trayectoria del grupo y cómo en ella se trastocaron con mayor amplitud y diversidad los distintos estratos sociales de su tiempo: los afroperuanos, la clase media progresista, un sector de la élite económica emergente y la política cultural implícita del gobierno de Velasco. Así, cuando hablemos del dominio de Perú Negro como la principal compañía teatral afroperuana, también debemos pensar en la irrepetibilidad del desarrollo de su trayectoria artística.

Décimo, a futuro esta tesis nos deja varias preguntas abiertas con las cuales se podrían realizar otras investigaciones. Así, con otras aproximaciones teóricas y metodológicas, hay algunas que queremos dejar planteadas:

1. ¿Cuáles fueron las imágenes de lo afroperuano en las obras teatrales de Perú Negro que, habiendo sido escritas por Calvo, fueron representadas por los artistas negros?
2. ¿Cuál fue el repertorio afroperuano que Perú Negro llegó a canonizar? ¿Y cómo las futuras compañías se posicionaron frente a él?
3. ¿Qué factores explican la compleja relación entre la vida privada y la vida pública en las compañías afroperuana de teatro-danza?
4. ¿Cuáles fueron las principales pugnas —internas y externas— que marcaron la trayectoria artística de Perú Negro y cómo influyeron en su periodo fundacional?

5. ¿Perú Negro se autolimitó como asociación cívica-cultural frente a Velasco?
¿Hubo realmente una identificación política por parte de los miembros del grupo con el proceso de cambios iniciados en 1968?
6. ¿Por qué legado de Perú Negro no es reconocido más allá del campo artístico afroperuano? Si bien nuestra investigación es la primera en mostrar la gran complejidad de las relaciones sociales de su trayectoria artística, hay una pregunta que se desprende: ¿por qué durante décadas la importancia y reconocimiento del grupo no incluyen un papel y/o participación de corte más cívico-político? ¿Se debe a que el propio grupo sólo ha querido “trabajar desde el arte” o a que Perú Negro es relegado a una “agrupación folclórica” frente a la percepción de otros actores afroperuanos vistos como “cívico-políticos”?
7. ¿Qué otros grupos afroperuanos quedan por estudiar de la misma época del gobierno militar? ¿Cuál fue la trascendencia de Victoria Santa Cruz al haberse desempeñado como Directora del Conjunto Nacional de Folklore desde 1973 en el contexto del Estado pluricultural? ¿Qué tipo de reconocimiento de lo afroperuano por parte del gobierno se podría establecer desde este caso?
8. ¿Qué otras relaciones se pueden historiar entre los criollos (blancos) de la clase media y los artistas negros que contribuyan a la comprensión de las experiencias organizativas de las compañías de teatro-danza afroperuanas? En esa misma línea, ¿cuáles fueron los aportes de las élites limeñas en la trayectoria de las distintas compañías y agentes del “renacimiento afroperuano”?

9. ¿Qué otros periodos de participación ha tenido lo negro afroperuano desde el Estado que nos permitan reconsiderar aún más su participación en la historia cultural del Perú?

Bibliografía

Libros y revistas

Aguirre, Carlos

1993 *Agentes de su propia libertad. Los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud (1821-1854)*. Lima: PUCP.

Aguirre, Carlos

2000 “La población de origen africano en el Perú: de la esclavitud a la libertad”. En *Lo africano en la cultura criolla*. Aguirre, C. et all. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, pp.63-75

Aguirre, Carlos

2005 *Breve historia de la esclavitud en el Perú. Una herida que no deja de sangrar*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Aguirre, Carlos

2013 “Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano”. En *Revista Historica XXXVII.2* de la PUCP, pp. 137-168.

Alfaro R., Santiago

2013 “Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima”. En *Lima, siglo XX: Cultura, socialización y cambio*. Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (eds.). Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 297-326.

Ansión, Juan

1986 *Anhelos y sinsabores: dos décadas de políticas culturales del Estado peruano*. Lima: GREDES.

Arguedas, José María

2011a “La música folklórica y popular en el Perú”. En *Obra antropológica*, Tomo 3. Lima: Horizonte; Comisión Bicentenario; Ministerio de Cultura, pp 237-239.

Arguedas, José María

2011b “La Marinera, las academias y lo criollo”. En *Obra antropológica*, Tomo 3. Lima: Horizonte; Comisión Bicentenario; Ministerio de Cultura, pp 240-244.

Arguedas, José María

2011c “El Folklore y las academias”. En *Obra antropológica*, Tomo 3. Lima: Horizonte; Comisión Bicentenario; Ministerio de Cultura, pp 245-248.

Autor desconocido

1969a En *El Comercio*, 03 de noviembre, p. 20.

Autor desconocido

1969b “Canciones del Perú dejaron muy buena impresión en el Festival de Buenos Aires”. En *El Comercio*, 15 de noviembre, p. 25.

Autor desconocido

1969c “Ballet ‘Perú Negro’ causó admiración”. En *El Comercio*, 16 de noviembre, p. 23.

Autor desconocido

1969d “Triunfo del Ballet ‘Perú Negro’ en el Festival realizado en Buenos Aires”. En *El Comercio*, 17 de noviembre, p. 23.

Autor desconocido

1969e “Radio-Tv. En *El Comercio*, 11 de noviembre, p. 1.

Autor desconocido

1969f “Radio-Tv”. En *El Comercio*, 23 de noviembre, p. 1.

Autor desconocido

1969g “Ballet ‘Perú Negro’ regresó de Argentina tras ganar Festival”. En *El Comercio*, 24 de noviembre, p. 6.

Autor desconocido

1969h “Cita de folklore. Primer Festival Latinoamericano”. En *Dominical*, semanario de *El Comercio*, 16 de noviembre, p. 4.

Autor desconocido

1969i “Importancia de la Feria del Pacífico”. En *Dominical*, semanario de *El Comercio*, 16 de noviembre, p. 10.

Autor desconocido

1969j “Festivales de Lima: Impulso a la cultura y el turismo”. En *Dominical*, semanario de *El Comercio*, 14 de noviembre p. 2.

Autor desconocido

1969k “Extranjeros elogian los Festivales”. En *Dominical*, semanario de *El Comercio*, 14 de noviembre p. 7.

Autor desconocido

1969l “¿Cómo nació la Feria del Pacífico?”. En *Dominical*, semanario de *El Comercio*, 14 de noviembre p. 14.

Autor desconocido

1973a Anuncio de la presentación de Perú Negro en el “XVIII Festival Internacional de Sevilla”. En *ABC*, 31 de agosto, edición de Andalucía, p. 12.

Autor desconocido

1973b “Primera actuación del Ballet ‘Perú Negro’”. En *ABC*, 31 de agosto, edición de Andalucía, p. 49.

Autor desconocido

1973c Anuncio de la presentación de Perú Negro en el “XVIII Festival Internacional de Sevilla”. En *ABC*, 31 de agosto, edición de Andalucía, p. 16.

Autor desconocido

1973d “Apoteósica despedida del Ballet Perú Negro”. En *ABC*, 01 de septiembre, edición de Andalucía, p. 61.

Autor desconocido

1973e Anuncio de la presentación de Perú Negro en el “II Festival Internacional de Ballet”. En *ABC*, 10 de octubre, edición de Andalucía, p. 16.

Autor desconocido

1976 “Apertura del certamen con la presentación del Ballet Folklórico ‘Perú Negro’”. En *ABC*, 18 de agosto, edición de Andalucía, p. 33.

Autor desconocido

2012 “El Legado de Banchemo Rossi perdura”. En *El Comercio* del 01 de enero. Url: http://elcomercio.pe/lima/sucesos/legado-luis-banchemo-rossi-perdura-tiempo_1-noticia-1355381>. Consultado el 26 de julio del 2015

Autor desconocido

2014 “Luis Banchemo Rossi, el empresario que se convirtió en leyenda”. en *El Comercio* 27 de agosto. Url: <http://elcomercio.pe/economia/ejecutivos/luis-banchemo-rossi-empresario-que-se-convirtio-leyenda-noticia-1752711>>. Consultado el 26 de julio del 2015

Belli, Carlos Germán

2010 “César Calvo en su pedestal”. En *Pedestal para nadie*. Lima: Ediciones Mesa Redonda, pp 7-8.

Bernuy, Jorge

1995 “La pintura de Leslie Lee”. En la Revista *La casa de Cartón*, II Época, N° 14, pp. 64-71.

Bobes Naves, Marcela

1997 *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.

Bobes Naves, Marcela

2004 “Teatro y semiología”. En *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril), Madrid, 497-508 pp.

Bourdieu, Pierre

1997 *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre

2000 “Las formas del capital. Capital Económico, capital cultural y capital social”. En *Poder, derecho y clases sociales*, Bourdieu, Pierre, Barcelona: Desclée.

Bourdieu, Pierre

2010 “El mercado de los bienes simbólicos” & “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos”. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires; México D.F.: Siglo XXI Editores, pp. 85-230.

Brecht, Bertolt

2004 *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Editorial Alba.

Burón, Dulcinea R.

2013 “El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria”. En Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía de la Universidad de Salamanca. Número 1, marzo, pp.137-163.

Calvo, César

2010 *Pedestal para nadie*. Lima: Ediciones Mesa Redonda.

Campos, José “Cheche”

2000 “La familia Campos”. En *Lo africano en la cultura criolla*. Aguirre, C. et all. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, pp.179-203.

Cândido, Antonio

2006 *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Editorial Ouro sobre azul.

Casa de la Cultura del Perú

2001 *La Comisión Nacional de Cultura y la Casa de la Cultura del Perú (1962-1971)*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Cepedello Bossio, José

2008 “Teoría estética marxista”. En *Trayectoria vital y filosofía política del exiliado andaluz, Adolfo Sánchez Vázquez*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, pp. 63-80.

Chocano Paredes, Rodrigo

2012 *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.

Contreras, Carlos & Cueto, Marcos

2007 *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: IEP, Fondo Editorial PUCP, Universidad del Pacífico; Cap 8 y 9, pp.299-324 y 325-365.

Cornejo Polar, Jorge

1990 *Políticas culturales y políticas de comunicación en el Perú (1895 - 1990)*. Lima: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima.

Cuché, Denys
1975 *Poder blanco y resistencia negra en el Perú: estudio de la condición social del negro en el Perú después de la abolición de la esclavitud*. Lima: INC.

Delevaux, Maud
2011 Reflexión en torno a “lo afroperuano”. Emergencia y significado de un proyecto identitario “Afro”. En XXI Congreso Nacional Extraordinario, X Congreso Internacional de Folklore «José María Arguedas» del 25 al 30 de junio.

Eagleton, Terry
2010 *Cómo leer un poema*. Madrid: Ediciones Akal.

Eagleton, Terry
2011 “Lo sublime en Marx”. En *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.

Eagleton, Terry
2013 “El marxismo es mucho más que un método crítico”. Entrevista a Eagleton.
URL:
<<http://marxismocritico.com/2013/11/13/el-marxismo-es-mucho-mas-que-un-metodo-critico/>>. Consultado el viernes 19 de junio del 2015.

Echeverría, Ignacio
2009 *Apuntes sobre la elite cultural y la crítica*. En Revista UDP 09, pp.149-151.
<URL: <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/echevarria.pdf>>
Consultado el viernes 21 de mayo del 2016.

Escobar, Alberto
2010 “El vértigo de la palabra”. En *Pedestal para nadie*. Lima: Ediciones Mesa Redonda, pp 293-31.

Feldman, Heidi
2009 *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: IEP; Instituto de Etnomusicología de la PUCP.

Feldman, Heidi
2013 “Escenificando la negritud en la Lima de mediados del siglo XX: Las compañías Pancho Fierro y Cumanana. En *Lima, siglo XX: Cultura, socialización y cambio*. Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (eds.). Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 199-235.

Fernández, José Manuel
2013 “Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”, en Papers, vol. 98, N°1, pp. 33-60. URL:
<https://ddd.uab.cat/pub/papers/papers_a2013m1-3v98n1/papers_a2013m1-3v98n1p33.pdf>

Franco, Carlos
1983 *El Perú de Velasco*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.

Flores Galindo, Alberto,
1999 La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú, SUR. Casa de Estudios del Socialismo-APRODEH, Lima, 1999. pp.21-73.

Garrido-Lecca Soto, Luis
S/f *Curriculum Vitae*. Documento consultado en el archivo de la Oficina Central de Información.

Garrido-Lecca Soto, Luis
S/f Texto espectacular de *Navidad Negra*, pp. 3.

Gibson, Percy Enrique
1969 “Cuando la tribu entró en trance”. En *Caretas* N° 407 del 27 de noviembre al 8 de diciembre, pp. 37-37.

Gómez, Luis
2013 “El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima”. En *Lima, Siglo XX: cultura, socialización y cambio*, Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 173-179.

González Vigil, Ricardo
2010 “Entre pájaros y árboles”. En *Pedestal para nadie*. Lima: Ediciones Mesa Redonda, p. 9.

Gutiérrez, Alicia
2010 “A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires; México D.F.: Siglo XXI Editores, pp.9-18.

Hansen, Sönke
2013 “Entre la modernidad y la tradición: el carnaval popular de Lima (1940-1958)”. En *Lima, Siglo XX: cultura, socialización y cambio*, Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 235-265.

Huarag Álvarez, Eduardo
2014 “Los personajes afrodescendientes en la narrativa del Perú republicano”. En *Los afrodescendientes en el Perú republicano*. Huarag Álvarez, Eduardo edi. Lima: Instituto Riva-Agüero, pp. 85-137.

Hobsbawm, Eric
1987 *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Kapsoli, Wilfredo
1990 [1975] *Rebelión de esclavos en el Perú*. Lima : Purej

Klarén, Peter
2004 *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP.

León, Javier

2016 “El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte”. En *Música y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología, pp. 220-254.

Lituma A., L.

2011 *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975)*. Lima: UNMSM.

Lloréns, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP; Instituto Indigenista Interamericano.

Lloréns, José Antonio & Chocano, Rodrigo

2010 *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Lima: INC.

Lopes dos Santos, Luis E. e Moura, Mariluce

sf *Um crítico na periferia do capitalismo*. Entrevista a Roberto Schwarz. FAPESP.

López, Sinesio

1997 *Ciudadanos reales e imaginarios. Concepciones, desarrollo y mapa de la ciudadanía en el Perú*. Lima: Instituto de Diálogo y Propuesta

Lowenthal, David

2010 *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.

Luciano, José

“Apuntes para la reinterpretación crítica sobre la presencia africana en el Perú”. En *Los afroperuanos: trayectoria y destino del Pueblo Negro en el Perú*. Lima: CEDET 2002, p.. 21-36.

Lynn Mally.

1990 *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press,

Madalengoitia, Pablo de

1969 “Sobre Festival de Buenos Aires, ofrece impresiones Pablo de Madalengoitia”, en *El Comercio*, 18 de noviembre, p. 15.

Maguiña, Alicia

2011 “Cántame tu vida”. Url <<https://www.youtube.com/watch?v=RkCKAFsPYbU>>. Consultado el viernes 26 de junio del 2015.

Mannheim, Karl

2004 “The dynamics of spiritual realities (1982[1922])”. In *The sociology of art. A reader*, London; New York: Routledge, pp. 207-222.

Manrique, Nelson.

2009 *¡Usted fue Aprista! Bases para una historia crítica del APRA*. Lima: CLACSO, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mariátegui, José Carlos

1979 “El proceso de la literatura”. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Marx, Karl

1970 *Manuscritos: Economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

Moguillansky, Marina

2007 “La figura del intermediario cultural para pensar los procesos de integración regional”. En VII Jornadas de Jóvenes Investigadores – Instituto de Investigación Gino Germani – Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires, 14 pp.

Montenegro D., Fernanda

2007 “Más allá de la representación. recontextualización, performance y memoria de una tradición (negra)”. Revista *Debates en Sociología* No 32 de la PUCP, pp. 70-90.

Montenegro D., Fernanda

2008 *La construcción del Uno y del Otro en una cultura del ritmo. Recontextualización, performance y memoria de una tradición (negra)*. Tesis para optar el Título de Licenciado en Sociología.

Mörner, Magnus

1980 *Estratificación social hispanoamericana durante el período colonial*. Estocolmo.

Ojeda, M.

2003 *Nicomedes Santa Cruz: ecos del África en el Perú*. Tamesis Books

Página oficial de Panamericana Tv

2012, “Las danzas y canciones del Perú siempre estuvieron en Panamericana Tv”. Url: <http://panamericana.pe/entretenimiento/115845-danzas-canciones-peru-siempre-pan-americana-tv>>. Consultado el jueves 25 de junio el 2015.

Página oficial de la Presidencia de Consejo de Ministros

2014 “Fondo Documental de la Oficina Central de Información”. Url: <http://www.pcm.gob.pe/InformacionGral/archivo/oci.htm>>. Consultado el jueves 25 de junio el 2015.

Panfichi, Aldo

2000 “Africanía, barrios populares y cultura criolla”. En *Lo africano en la cultura criolla*. Aguirre, C. et all. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

Panfichi Aldo

2004 “Mundos interiores: Lima 1850-1950”. En *Lima 1850-1950*. Lima. Universidad del Pacífico: Centro de Investigación.

- Pavis, Patrice
1966 *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Paz, Octavio
2003 *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pease, Henry & Verme, O.
1974 *Perú (1968-1973): Cronología política*. Tomo I, Lima: DESCO.
- Pimenta, João Paulo
2014 *El tiempo como espacio social*. Entrevista realizada por Manuel Barrós. Url: <http://lacolmena.pe/joao-paulo-pimenta-el-tiempo-como-espacio-social/>. Consultado el 05 de enero del 2015.
- Reid Andrews, G.
2007 *Afro-Latinoamérica. 1800-2000*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert.
- Rohner Stornaiuolo, Fred
2006 "Notas para la edición y estudio de la lírica popular limeña (siglos XIX-XX)". *Revista Lexis* XXX.2, pp. 291-308
- Rohner Stornaiuolo, Fred
2007 "Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique". *Revista Lexis* Vol. XXXI (1 y 2) de la PUCP, pp. 331-355.
- Rohner Stornaiuolo, Fred
2010 *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño* de Llorens. Reseña de libro de José Antonio y Rodrigo Chocano. Lima: INC.
- Rohner Stornaiuolo, Fred
2013 "Centros musicales en Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales 'criollas' en la Lima contemporánea'. El caso de La Catedral del Criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños". En *Lima, siglo XX: Cultura, socialización y cambio*. Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (eds.). Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 199-235.
- Rohner Stornaiuolo, Fred
2014 "Literatura afro en el Perú. Nicomedes Santa Cruz y la esquividad del canon". En *Los afrodescendientes en el Perú republicano*. Huarag Álvarez, Eduardo edi. Lima: Instituto Riva-Agüero, pp. 65-84.
- Romero, Fernando
1987 *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*. Lima: Editora Milla Batres.
- Romero, Fernando
1987 *Kimba fa, Malambo Ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: IEP.
- Romero, Raúl R.

2016 “Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda”. En *Música y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología, pp. 100-129.

Rostworowski, M.

2000 “Lo africano en la cultura peruana”. En *Lo africano en la cultura criolla*. Aguirre, C. et all. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República. pp. 27-38.

Runa

1977 *Bases para la Política Cultural Revolucionaria*.

Sánchez V., Adolfo

2005 *Las ideas estéticas de Marx*. México D.F.: Siglo XXI.

Santa Cruz, Nicomedes

1969 “Sobre el Festival Latinoamericano de Folklore”. En *Dominical*, semanario de *El Comercio*, 02 de noviembre, p. 11.

Santa Cruz, Nicomedes

1978 Entrevista con Axel Hesse. Url:

<<http://www.youtube.com/watch?v=4G7-yoaQiUI>>

Santa Cruz, Octavio

2012 En “*Negro Soy: Voces Negras del Pacífico Peruano*” de Eshe Lewis.

Santa Cruz, Rafael

2000 “La familia Santa Cruz”. En *Lo africano en la cultura criolla*. Aguirre, C. et all. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

Santos, Ramos dos

2011 *Uma proposta de leitura: o “movimento dialético” no pensamento de Antonio Candido*. Revista Litteratis, N°8, setembro, pp. 249-267.

Schwarz, Robert.

2005 “As idéias fora do lugar”. En *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Companhia das letras.

Sirio, Eusebio “Pititi”

1997 “El señor del cajón. Vida y milagros de Eusebio Sirio ‘Pititi’”. Por Mariano de Andrade. En la Revista Quehacer N°10, Lima noviembre-diciembre, pp 104-107.

Soto de la Colina, Carlos “Caitro”

1995 *De cajón: El duende en la música afroperuana*. Bernardo Roca Rey Miró Quesada et al (eds.), Lima: Servicios Especiales de Edición El Comercio.

Stephan, A.

1979 *State and society: Perú in a comparative perspective*.

- Stubbs Josefina, Reyes Hiska
2006 “Más allá de los Promedios: Afrodescendientes en América Latina. Pobreza, discriminación social e identidad: el caso de la población afrodescendiente en el Perú”. Lima: GRADE.
- Tanner, Jeremy
2004 “Introduction: Sociology and art history”. En *The sociology of art. A reader*. London; New York: Routledge, pp. 1-25.
- Tanner, Jeremy
2004 “Marxism and art history”. En *The sociology of art. A reader*. London; New York: Routledge, pp. 39-45.
- Teatro Municipal
1971 Programa del espectáculo *Perú: Antigua voz, nuevo mensaje*.
- Thorndike, Guillermo
1980 *El caso Banquero*. Lima : Mosca Azul.
- Tompkins , William
2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: CEMDUC - Centro Universitario de Folklore.
- Trancón, Santiago
2006 *Teoría del teatro*. Madrid: Editorial Fundamentos, p. 194.
- Valdivia V., Néstor
2012 *El uso de las categorías étnico/raciales en censos y encuestas en el Perú: balance y aportes para una discusión*. Lima: GRADE.
- Valdivia V., Néstor
2013 *Las organizaciones de la población afrodescendiente en el Perú. Discursos de identidad y demandas de reconocimiento*. Lima: GRADE.
- Vallejo, César
2002 *Obra poética*. Lima: El Comercio.
- Variedades
2009 “Estirpe jaranera”. Semanario del Diario El Peruano, Año 102, 3a etapa, N° 132, del 3 al 9 de agosto.
- Vázquez, Rosa Elena “Chalena”
1982 *La práctica musical de la población negra en Perú. Danza de Negritos de El Carmen*. Premio Casa de las Américas (Musicología 1979) Cuba: Ediciones Casa de las Américas.
- Velasco Alvarado, Juan

1983 *La voz de la revolución. Discursos del Presidente de la República General de División Juan Velasco Alvarado*. Lima: Participación

Villanueva Regalado, L.

2009 *Tributo Al 'Zambo' Caveró. Vida y gloria de un grande*. Lima: Villacon. p.5.

Vindel, Juan

s/f *Resonancias del humanismo estético de Adolfo Sánchez Vázquez en el contexto de la práctica y la teoría artístico-política de los años sesenta y setenta*. URL: "<https://www.youtube.com/watch?v=0cyBxK6xyTU>". Consultado el 15 de junio del 2015.

Wade, Peter.

2005 *La política cultural de la negritud en Latinoamérica y el Caribe*. Guaraguao; Summer; 9, 20; PRISMA (Publicaciones y Revistas Sociales y Humanísticas), pp. 8-20.

Zelada, Adolfo

2013 *Criollo*. Lima: PUCP; CEMDUC.

Zelada, Adolfo

2014 Programa del espectáculo "75 de años de vida artística. 90 años de edad presentación del libro disco recientemente grabado". Viernes 10 de enero, 6 pp.

Documentos Oficiales del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980)

Decretos Supremos, 1974-1976

Decreto Ley N° 20550

"Ley Orgánica del Sistema Nacional de Información". Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada crea el Sistema Nacional de Información, 05 de marzo de 1974, 11 pp.

Decreto Supremo N°002-79-OCI/OAJ,

1979 Reglamento, organización y funciones de la OCI, 46 pp.

Resoluciones OCI, 1974-1976

Resoluciones Directorales OCI, 1974-1976

Planilla de haberes OCI, 1974-1976

Resoluciones jefaturales OCI, 1974-1976

Oficios OCI, 1974-1976

Legajos de Personal OCI, 1974-1976

Entrevistas

Calvo Soriano, Guillermo

2015 Conversación con el autor. Lima, 01 de marzo.

Garrido-Lecca Seminario, Celso

2014 Entrevista con el autor. Lima, jueves 18 de diciembre.

Garrido-Lecca Soto, Luis

2014a Entrevista con el autor. Lima, martes 30 de agosto.

Garrido-Lecca Soto, Luis

2014b Entrevista con el autor. Lima, jueves 09 de octubre.

Izquierdo, José "Lalo" Orlando

2014 Entrevista con el autor. Lima, domingo 09 de noviembre.

Izquierdo, José "Lalo" Orlando; Garrido-Lecca Soto, Luis; Ponce, Bertha

2014 Entrevista con el autor. Lima, martes 25 de noviembre.

Kapsoli, Wilfredo

2015 Entrevista con el autor. Lima, 15 de enero.

Lee, Leslie

2000 Entrevista realizada por Heidi Feldman. Lima, 27 de marzo.

Ponce, Bertha

2015 Entrevista con el autor. Lima, 14 de febrero.

Suárez Velit, Nelly

2015 Entrevista con el autor. Lima, jueves 22 de enero.

Urrutia, Carlos

2014 Entrevista con el autor. Lima, lunes 22 de diciembre.

Vasquez, Abelardo

s/f Entrevista realizada por una investigadora no especificada.

Vasquez, Rosa Elena "Chalena"

2013 Entrevista con el autor. Lunes 30 de setiembre.

Vasquez, Vicente

1978 Entrevista realizada por Rosa Elena "Chalena" Vásquez y Max Brandt.

Discografía

Perú Negro
1974 Lp *Son de los diablos*. Lima: El Virrey.

Perú Negro
1978 Lp *Gran Premio del I Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción*.
Lima: El Virrey.

Obras de Teatro⁶⁶

Calvo, César
1969 *La tierra se hizo nuestra*

Calvo, César
1972 *Navidad negra*

Calvo, César
1975 *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo*

⁶⁶ Las tres obras de las que damos aquí cuenta nos fueron entregadas por distintas personas: *La tierra se hizo nuestra*, por la musicóloga Rosa Elena “Chalena” Vásquez; *Navidad Negra*, por la musicóloga Heidi Feldman; y *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo*, por el historiador Wilfredo Kapsoli.

Anexos

Anexo 1: Fotografías recuperadas de las presentaciones de Perú Negro (1969-1975)

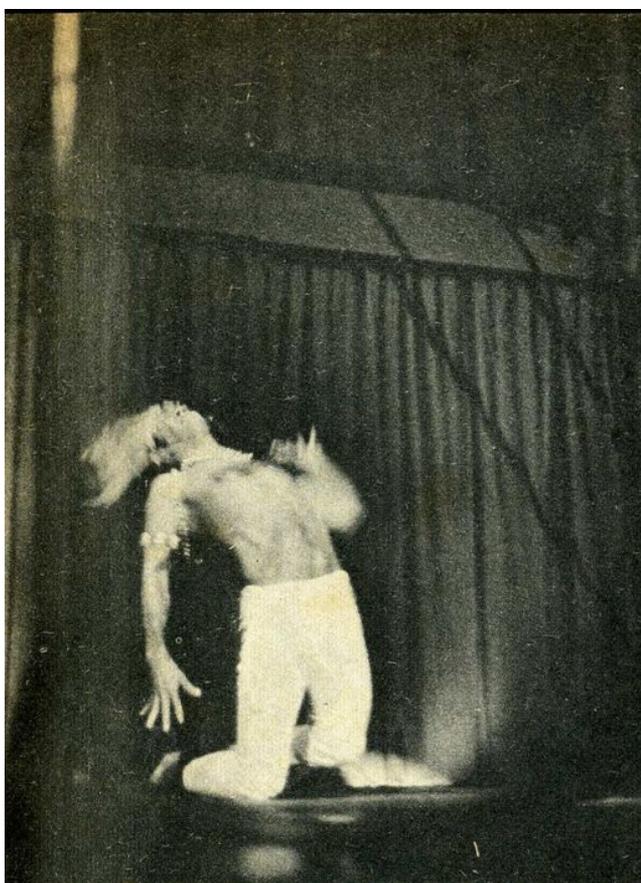
Fotografías de *El Dominical (El Comercio)*, del 26 de septiembre de 1969:

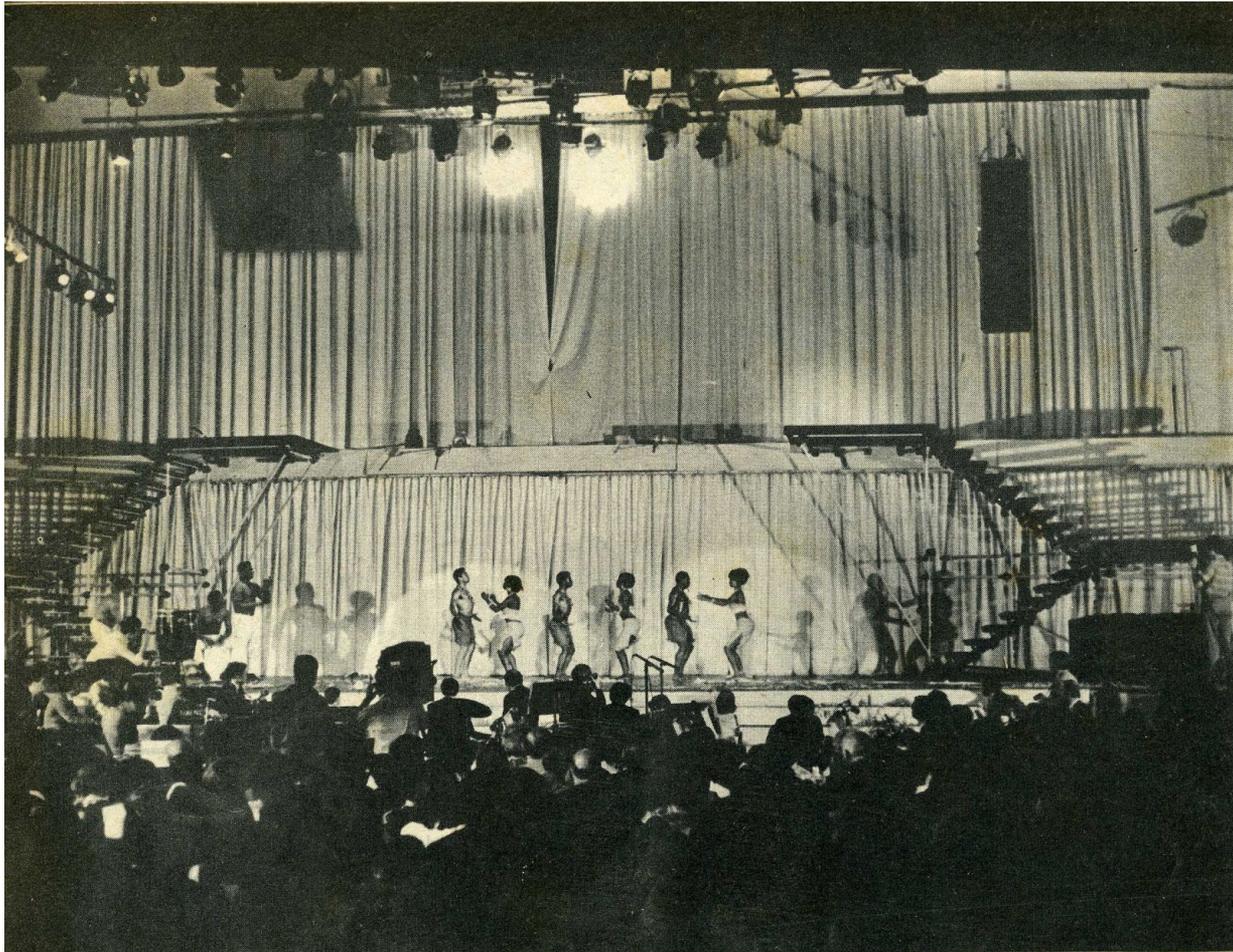


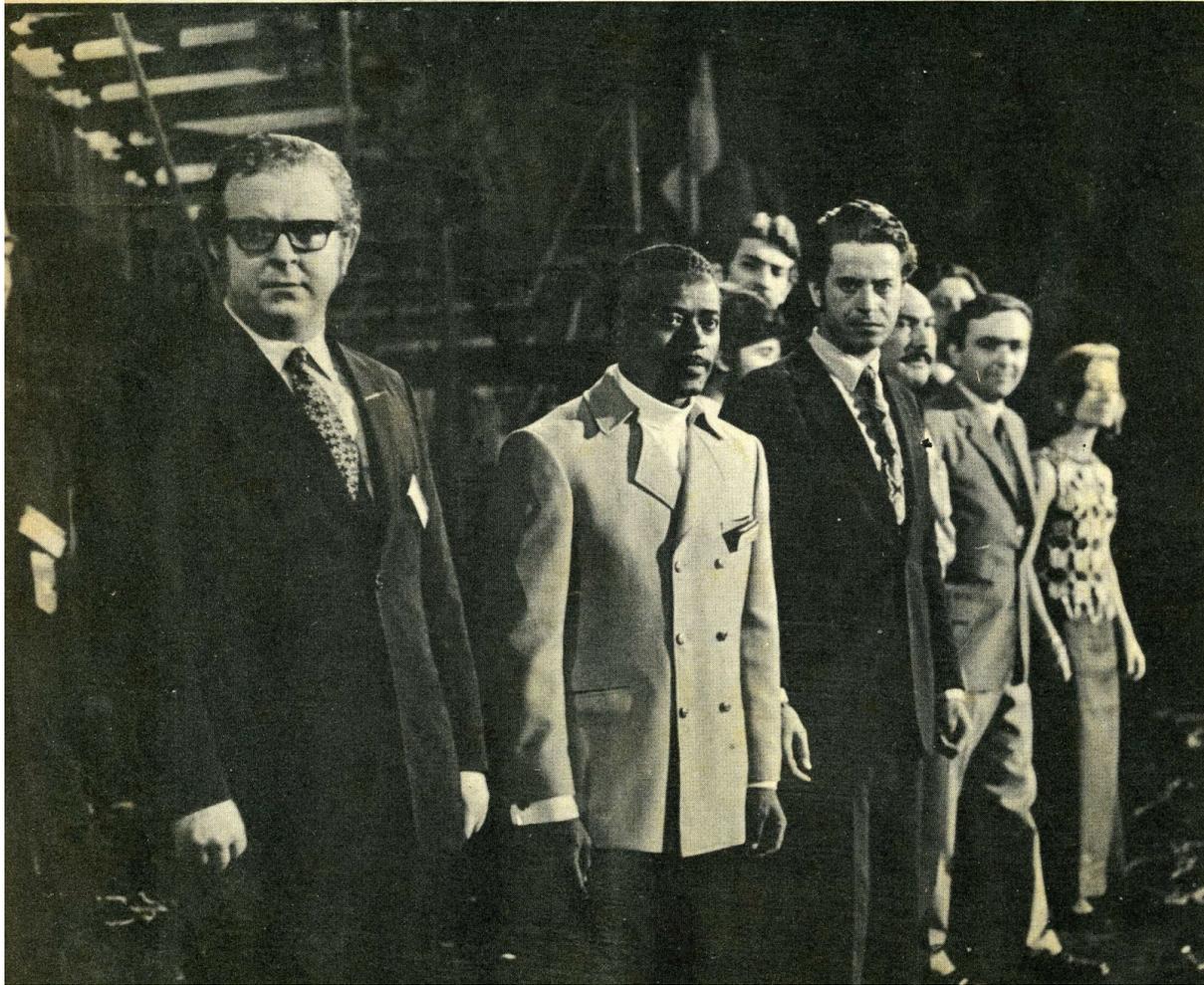




Fotografías de la presentación de Perú Negro en el I Festival Internacional de la Danza y la Canción, en Buenos Aires, 1969 (Fuente: *Caretas* 1969 - N°407, 27 de noviembre al 8 de diciembre).

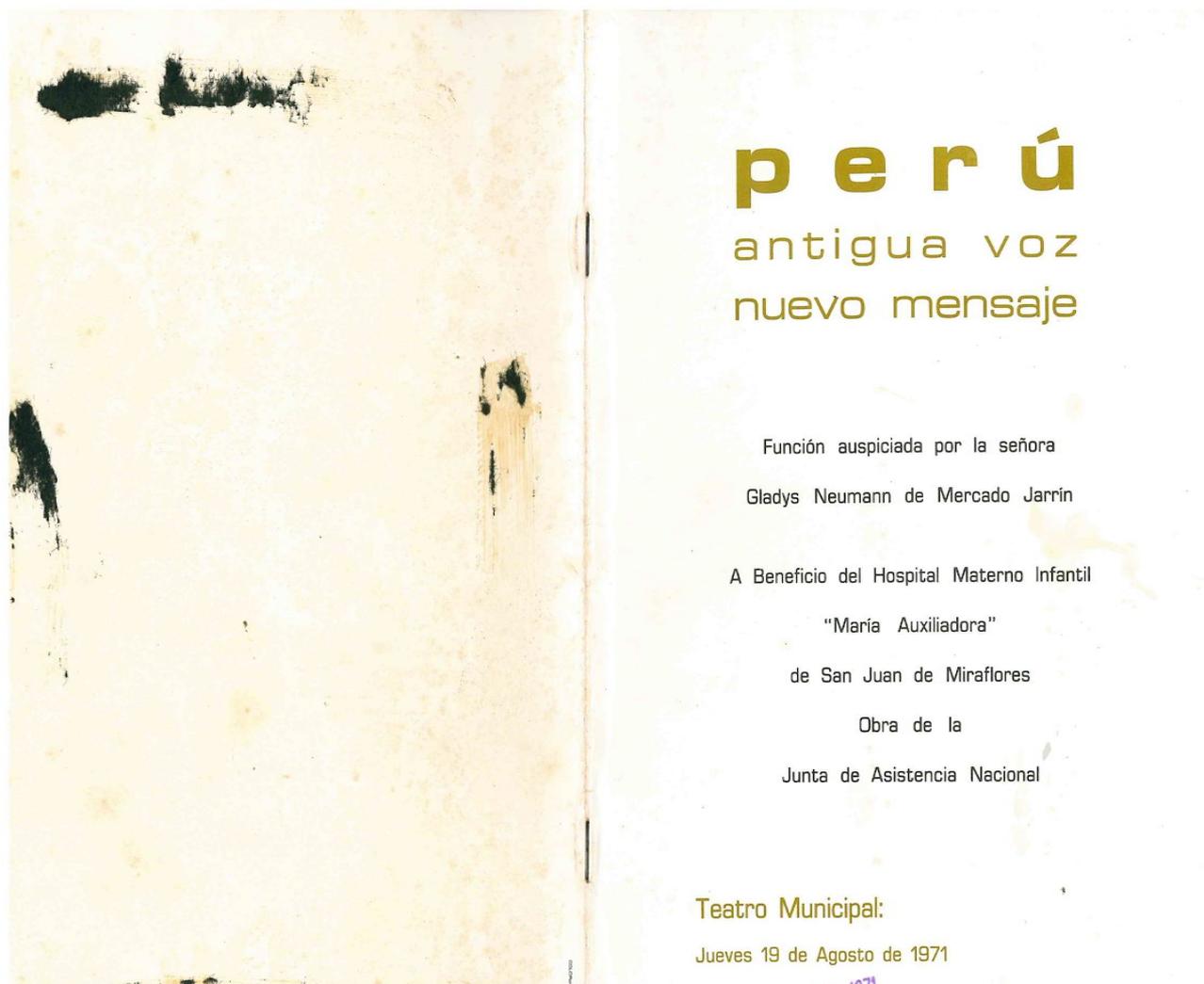








Programa *Perú: Antigua voz, nuevo mensaje* del 01 de agosto de 1971 en el que *Perú Negro* se presentó en el Teatro Municipal de Lima (Fuente: Archivo del Museo del Teatro Municipal).



Anexo 2: Fotogramas de las entrevistas realizadas (© Ana Valle Limache)



Sr. Celso Garrido-Lecca Seminario (1926)



Sr. Luis Garrido-Lecca Soto (1933)



Sr. José Orlando "Lalo" Izquierdo Fune (1950)



Srs. José "Lalo" Orlando Izquierdo, Bertha Ponce y Luis Garrido-Lecca



Sr. Wilfredo Kapsoli (1945)



Sra. Bertha Ponce (1930)



Sra. Nelly Suárez de Velit (1940)



Sr. Carlos Urrutia Boloña (1939)