

Espacio vacío entre tambores: la retomada de la danza afroperuana Son de los diablos por el Grupo Cultural Yuyachkani¹



Ana Julia Marko²

Universidade de São Paulo
jumarko@hotmail.com

Licenciada, magíster y doctoranda en la Universidad de São Paulo (USP) en Pedagogía del Teatro. Su investigación de doctorado se centra en las prácticas pedagógicas teatrales y de la memoria

¹ Este texto es resultado de mi doctorado sobre prácticas pedagógicas de Yuyachkani, gracias al cual tuve la oportunidad de participar en talleres y festivales (2019 y 2020) durante las 15^ª y 16^ª muestras del Carnaval Negro de Lima.

² Realizando el Doctorado en Pedagogía del Teatro en la Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP).

del Grupo Cultural Yuyachkani. Trabajó en proyectos públicos y en variadas escuelas y espacios culturales con niños, jóvenes y adultos, firmando la dirección de más de veinte espectáculos. Fue profesora en el Departamento de Artes Escénicas de la USP, encabezando disciplinas de Licenciatura y Dirección Teatral durante tres años. Actualmente es la coordinadora pedagógica de la Escuela Profesional Incenna.

Resumen

En este artículo se analiza la retomada de la práctica afroperuana *Son de los diablos* por el Grupo Cultural Yuyachkani, que desde el Perú colonial se ve amenazada por proyectos civilizadores de blanqueamiento y por el olvido de las formas disidentes de habitar el mundo. Basado en un diálogo con autores como Luiz Antonio Simas y Luiz Rufino que discuten las prácticas contra-coloniales en Brasil, el texto pretende contribuir al campo de los estudios sobre las batallas por las memorias no occidentales de América Latina.

Este año 2021, el Grupo Cultural Yuyachkani celebra sus 50 años de vida de un teatro interesado en tejer territorios políticos y estéticos para discutir temas de memoria y olvido. Los actos de recordar y luchar por narrativas disidentes, apartadas y borradas por la «historia oficial», hacen del colectivo peruano un importante protagonista de los caminos teatrales latinoamericanos que, desde su origen, crearon obras atentas a su tiempo. Estas temáticas aparecen no solo en espectáculos sino también en diferentes intervenciones en el mundo. Entre ellas se encuentran talleres, performances e intervenciones públicas, especialmente en comunidades de regiones periféricas, andinas o rurales. Además, los cursos dirigidos a niños, jóvenes y mujeres promueven un mosaico de diversas prácticas pedagógicas que constantemente llevan la memoria al centro de la discusión.

El presente trabajo examina la retomada de la danza tradicional *Son de los diablos*, práctica afroperuana que nace en tiempos coloniales, luego desaparece y recupera fuerza más tarde, aproximadamente en 1960. Este es uno de los ejemplos de la lucha de Yuyachkani para que la diversidad cultural sea firme en resistencia ante una América Latina formada en el lenguaje de la colonia y de la esclavitud. El presente texto pretende analizar esta recuperación encabezada por los artistas del colectivo, que desde 2004 organiza el Carnaval Negro Fidel Melquiades, en el distrito de Magdalena del Mar. Este festival reúne a grupos de todo el Perú que presentan sus composiciones relacionadas con la tradición afrodescendiente, especialmente el *Son de los diablos*, en el cual los participantes enmascarados de diablos juegan con el público, bailan y tocan instrumentos de percusión como cajón, cajita y quijada.



Figura 1
Presentación de un grupo de *Son de los diablos* en el XVI Carnaval Negro. Lima, 2020. Foto: André Gimenes.

En sus 50 años de trayectoria, Yuyachkani inventó formas de combatir intentos de conducción al olvido que se extraen del contexto colonial y que guardan herencias arraigadas en la sociedad peruana hasta la actualidad. Según el historiador carioca Luiz Antonio Simas y su compañero de estudios Luiz Rufino (2019), la solución para la colonia era blanquear, olvidar a los antepasados negros e indígenas: borrar y limpiar, a lo largo de generaciones, no solo los colores de piel no-blancos sino también las manifestaciones culturales. Este proyecto ultrapasa la dimensión física, hasta llegar a otras instancias como el olvido y aniquilación de los saberes afroamerindios.

Aun tratándose de un colectivo peruano que no tiene a la *samba* como marca cultural y estética, será importante la imagen de tal danza analizada por Simas y Rufino, pues lleva lo que los autores denominan *cultura del síncope*, una cultura que se reinventa constantemente en las grietas del sistema de herencia colonial; una cultura que trata de sobrevivir ocupando espacios vacíos que dejan las máquinas de poder. Las batallas por las memorias, encabezadas por Yuyachkani, crecen a medida que, como en la *samba*, las narrativas no hegemónicas urgen aparecer, pulsar, bailar, transgrediendo creativamente fronteras y limitaciones normativas.

La *samba* es un ritmo binario; está basada en tiempo y contratiempo, en un latido de primer y segundo tambor, de pregunta y respuesta. Por otro lado, al observar el cuerpo que samba, la danza subvierte la simplicidad binaria. No se limita a seguir el juego entre dos tiempos, típico de una composición occidental. El cuerpo que samba no baila al ritmo de los latidos normativos pero llena el espacio vacío dejado por uno y otro. El cuerpo que samba acompaña al

tercer tambor, más alto que los otros dos. Dibuja un ritmo repleto de síncope y contratiempos, rompiendo la expectativa que crea la armonía entre el tambor de marcación y el de respuesta. Los terceros tambores instauran así la *cultura del síncope* creando imprevisibilidad, dibujando el vacío, sorprendiendo el canon.

La pedagogía inventada por Yuyachkani también samba. Es una pedagogía interesada en ampliar gramáticas de lectura y comprensión del mundo; atenta a las narrativas que no se cuentan, a las memorias silenciadas, a los discursos no normativos, a las culturas de síncope, a los cuerpos que samban. Las estructuras de poder intentan aniquilar los saberes disidentes, porque al considerar una sola historia posible, amenazan de muerte otras formas de pensar y de vivir. El colectivo inventa así un teatro necesario para problematizar temas de actualidad que saltan de la sala de ensayo en busca de un tipo de cuerpo que ocupe el espacio público y enfrente a los padrones impuestos. Un cuerpo que pueda bailar, luchar, salir a la calle, tocar instrumentos, subvertir las líneas blancas y occidentales para hacer visible la presencia de un otro.

El colonialismo no es un fenómeno del pasado sino del «aquí y ahora» (Krenak, 2020) y está encarnado en las sociedades latinas. El esquema colonial no es solamente herencia sino forma de vida y comportamiento del presente. Yuyachkani se esfuerza así en traer a la escena modos de vida distintos a los dictados por la norma, además de realizar proyectos en contacto directo con comunidades periféricas que portan memoria no blanca y no patriarcal. Grupos que, desafiando matrices coloniales, amplían los esquemas de recordar, subvirtiendo el funcionamiento de las máquinas del olvido.

Las máscaras, los bailes populares, la reafirmación de la cultura de la fiesta, de la marginalidad, trenzan teatralidades que interesan a Yuyachkani, no solo para la creación de estéticas y dramaturgias de la escena sino principalmente para fortalecer el diálogo con otras formas de habitar el mundo. La invención de un teatro necesario para problematizar la actualidad salta de la sala de ensayo a la búsqueda de un tipo de cuerpo que ocupe nuevos espacios y enfrente estándares impuestos. Un cuerpo que, como ya mencioné, pueda bailar, luchar, salir a la calle, subvertir el rasgo occidental, tal como ocurre en el Carnaval Negro organizado por el colectivo.

Durante dos meses, el grupo ofrece un taller donde los interesados en general, con o sin experiencia previa, se preparan para el desfile en la comparsa Yuyachkani. Bajo la orientación de las maestras afroperuanas Sara Calmet y Catalina Robles Izquierdo, y de Ana Correa, los participantes construyen sus propias máscaras y vestuarios, aprenden e inventan coreografías, reflexionan sobre la historia de la danza y el contexto del país, y finalmente salen a la calle, coronando la experiencia de inmersión pedagógica acerca del *Son de los diablos*. Este proceso con lenguajes integrados prepara la práctica de un actor-danzante múltiple, capaz de combinar tales principios para una acción extracotidiana en los espacios públicos, enfatizando la elección del grupo por metodologías disidentes en acuerdo con saberes no occidentales.



Figura 2
Comparsa de Yuyachkani en desfile del XVI Carnaval Negro. Lima, 2020. Foto: Miguel Rubio.

A partir de estudios de investigadores sobre la herencia africana en el Perú, como Nicomedes Santa Cruz, Mónica Rojas y Luis Rodríguez Pastor, sabemos que la práctica del *Son de los diablos* tiene sus orígenes tanto en las celebraciones del Corpus Christi en Europa como en antiguos rituales africanos que contaban con personajes parecidos a diablos y cuya representación del mal no les era inherente, sino que se les atribuyó en el contacto con la cristianización durante la colonización. La población negra desfilaba ante el Virrey en las procesiones del Corpus Christi en Lima, haciendo uso de caracterizaciones grotescas, figuras deformadas como gigantes y diablos. Tales monstruos representaban a aquellos cuyo «genio maligno» había sido vencido por Cristo, a quien ahora debían devoción. Para Santa Cruz, este fenómeno resalta las fuerzas coloniales en las que los esclavizados, bajo la sutil simulación de la libertad, eran invitados a practicar sus danzas ancestrales. Los representantes de la metrópoli estaban interesados en enmarcar la cultura no hegemónica como encarnación del mal para afirmar la imagen del bien.

Aunque esta danza tenga intencionalidad española, los afrodescendientes la han ido transformando en resistencia de su cultura. La potencia del *Son de los diablos* radica en el hecho de que sus practicantes fueron capaces de transgredir el significado de la manifestación original.

La danza es ejemplo de cómo este grupo se apodera de una práctica impuesta por manos hegemónicas, transmutando su significado inicial. Si les correspondía representar el mal, el diablo, la deformidad solo por el hecho de ser esclavos, estas características a lo largo de los siglos dieron fuerza a un cuerpo irreverente, crítico al sistema, que refuerza la identidad afroperuana y su continuidad cultural. Este giro se relaciona con la idea de «sublime venganza», pues este grupo se esfuerza por desaprender las «investidas totalitarias empleadas por el modelo de producción de escasez y muerte» (Simas; Rufino, 2019, p. 13), reinventando su propia existencia para frenar trampas coloniales: «El palo para golpear el cuero del esclavo terminó subvertido en un palo para tocar el cuero del tambor» (Simas, 2019).

Son de los diablos nace de esta subversión del marco colonial y, por tanto, es irreverente por naturaleza. La figura del diablo se aleja de la imagen del mal para ganar acción, perforar los modos de vida domesticados por el canon, tomar las calles y transformarlas en espacios de creación. El infierno aquí no es un lugar donde se queman las almas de aquellos que han faltado al respeto a la norma y el buen comportamiento, sino un nuevo asombro; es una caldera donde hierven las posibilidades de peligro para el orden establecido. En *Son de los diablos*, el susto es de otra naturaleza, como los momentos de diablura en los que el danzante se abre a jugar con el público, rompiendo la codificación, la coreografía, la organización.

La fiesta es un espacio de subversión a las ciudadanías negadas. Disciplinar la calle, ordenar la cuadra, domesticar los cuerpos, secuestrar la alegría y enmarcar la fiesta, a su vez, fue la estrategia de los señores del poder la mayor parte del tiempo. Del choque entre la tensión creativa y las intenciones castradoras, la ciudad es un territorio en disputa en la flagrante oposición entre un concepto civilizador elaborado exclusivamente desde el canon occidental, atemperado hoy por la lógica empresarial y evangelizadora, y un vigoroso caldo de cultura de las calles forjado en la experiencia inventiva de superación y escasez de desencanto. (Simas, 2019, p. 122)

Ya en el siglo XIX, con la decadencia del dominio clerical, la instauración republicana y posterior abolición de la esclavitud, la aparición de los diablos peruanos dejó de ser exclusividad del Corpus Christi y vehículo de la evangelización blanca para popularizarse en carnavales y otras fiestas. Simas y Ana Correa parecen dialogar sobre fiestas callejeras. Para el primero, es una forma política de ocupar la ciudad; para la segunda, es sinónimo de libertad e irreverencia. La fiesta en la calle es invención de vida, cultura de margen, invitación al cuerpo que resiste, sacudiendo polvos normativos a la mirada del público. En *Son de los diablos*, los danzantes enmascarados con ojos saltones, orejas y bocas grandes celebran a sus ancestros, bailan la memoria de su gente.

Aun así, la libertad del carnaval peruano se vio amenazada e incluso prohibida por intentos del poder dominante. A fines de la década de 1950, esta práctica retoma fuerza gracias a Nicomedes Santa Cruz y su hermana Victoria Santa Cruz, responsables de la profesionalización de la danza cuando recuperaron el *Son de los diablos* para espacios teatrales, al frente de compañías especializadas como Cumanana, Teatro y Danzas Negras del Perú y el Conjunto Nacional de Folklore. Posteriormente, se realiza la retomada de la danza en las calles cuando en 1986 se formó el grupo activista Movimiento Negro Francisco Congo (MNFC), liderado por Juan Carlos Vásquez, quien, con el objetivo de difundir la cultura afroperuana, recupera la práctica del *Son de los diablos*, devolviéndola a los espacios públicos de Lima.

Este rescate se fortifica dos años después en integración con Yuyachkani. Los dos grupos se unieron para reinventar resistencias a la cultura hegemónica que desde el Perú colonial dominaba formas de vida en el país. La casa de Yuyachkani se convirtió en sede del proyecto. Los miembros del MNFC enseñaban pasos de baile mientras que los maestros Silvia Chávez y Jorge Baldeón orientaban la confección de máscaras. Yuyachkani cedió espacio a los ensayos en los que participaron danzantes, músicos, actores e interesados en general. Vásquez creó la coreografía que sería bailada por «gente negra, mestiza, chola, blanca, entre 10 y 60 años, todos tratando de aprender los pasos, la cajita, el cajón, el sabor» (Correa *apud* Rojas, 2004).

Así, en 1988, la comparsa de Yuyachkani y del MNFC inventaron el primer Carnaval Negro en el distrito del Rímac. Además de ambos grupos, se invitó a bailar a otros artistas, colectivos e instituciones. La comparsa siguió saliendo en años posteriores e impulsó la creación de nuevos grupos en las periferias como Villa el Salvador y Comas, principalmente a través de talleres. Fue así como la danza llegó a Urubamba en Cusco, por la presencia de Débora Correa; y a Guayabo, en Ica, gracias al trabajo del grupo de 1994 a 1998.

Aun así, Yuyachkani seguía soñando con un gran carnaval negro que reuniera a más comparsas y artistas; que llevase la danza a la calle y pudiese ser bailado por cualquiera, en lugar de solo profesionalizar a los bailarines en sus compañías o utilizar la práctica para entrenamientos —como sucedió durante algunos años en los talleres de Sesiones Intensivas de Yuyachkani y en tantos otros momentos donde los propios actores utilizaron danzas tradicionales para su investigación corporal, incluyendo estas modalidades en la construcción de figuras y espectáculos. Este fue el caso del zapateo afroperuano que aparece en la creación de la Gallina Plumosa de Ana Correa, y del Tondero, presente en el Chusco de Teresa Ralli, ambos personajes de *Los músicos ambulantes*.

Una de las mayores enseñanzas como actriz ocurrió cuando salíamos con el *Son de los diablos* a barrios periféricos, o cuando fuimos a bailar en Guayabo. Sentí este aprendizaje del cuerpo que recibe información y al mismo tiempo juega con ella. Tuve que aprender a resistir durante horas en la calle, y todavía usando máscara, a través de cuyos ojos veía el rostro del público, y veía cómo me miraba. Los niños asustados mirándonos, diablos que entraban a las casas para hacer diabluras. Entendí la fuerza que puedo tener y ser parte de un linaje más grande que yo misma. “Somos un río de cultura que se integra”, dijo Arguedas. Ahí está nuestra riqueza. Estamos aquí todos los años interesados en recordar, refrescar, recrear lo que significa una danza que trae memoria. (Ralli, 2020)

A partir de 2004, en conmemoración del 150 aniversario del fin de la esclavitud en el Perú, con el fin de «tornar manifiesto los aportes del pueblo afroperuano y la riqueza de la diversidad nacional, así como realizar acciones que permitieran fortalecer la identidad negra» (Rojas, 2004), se celebró un gran Carnaval Negro en el distrito del Rímac, encabezado por Yuyachkani en alianza con otras instituciones como el Grupo Milenio y el Centro de Desarrollo Étnico. En este festival, fruto del trabajo del grupo con comunidades periféricas y fuera de la capital, se presentaron alrededor de 20 comparsas y más de 300 artistas, músicos y danzantes con sus instrumentos, acrobacias, zapateados e irreverencia. Hasta hoy, esta manifestación se realiza todos los años en

Magdalena del Mar, durante el Carnaval Negro Fidel Melquiades, nombrado así en honor al integrante del grupo fallecido en 2012.

Con el mosaico de colectivos interesados en retomar narrativas afrodescendientes, los testimonios bailados por esos personajes enmascarados firman memorias negras en el país, tantas veces amenazadas por el brazo colonial del olvido. La fiesta en la calle recuerda que existen diferentes formas de conocer y vivir. Hay la retomada de un cuerpo que baila, una voz que no calla, un nombre propio que retira a los individuos de las estadísticas, del anonimato, de la invisibilidad. Tal carnaval resiste al territorio del folklore, de lo exótico o pintoresco — denominaciones inventadas por el marco occidental —, entrando en el territorio del festejo pues, como dice Simas, no se hacen fiestas porque la vida es buena; la razón es exactamente la inversa, aprender a «volar para driblar el abismo» (Simas, 2019, p. 48) es una tarea para grupos que constantemente fueran amenazados de caer en el precipicio. Al recrear una danza extinta, Yuyachkani puede «afirmar la cultura en el presente, seguir difundiendo una danza que es posible para todos. Aquí hay una responsabilidad. No es solo bailar bien, es salir a la calle, conocer a otras personas, a otras comunidades» (Correa, 2020).

El taller ofrecido por Yuyachkani abre espacio para un abanico de participantes que por un lado no son necesariamente afrodescendientes y por otro lado no necesariamente deberían haber tenido experiencia previa con danza, teatro o música. Por el contrario, la mayoría no es negra y se contacta con tal manifestación por primera vez. De la misma forma, las nuevas comparsas están compuestas actualmente por bailarines de múltiples orígenes, lo que podría plantear problematizaciones sobre la apropiación de la tradición andina.

No obstante, Teresa Ralli defiende la idea de que los participantes, aún sin ser afroperuanos, se suman a la práctica del *Son de los diablos* no por linaje directo, sino por otro tipo de identificación: «En la acción, descubrieron esta posibilidad de una cultura que no era necesariamente *suya*, sino que *se hacía suya* en la acción» (Ralli, 2020). Hacer de una tradición la *suya* durante la danza no significa apropiarse de ella sino entender que puede ser practicada por cualquier ser humano sin que sus características originales sean cooptadas. Entonces, tal práctica se protege contra trampas de nuevos principios coloniales cuando evita la representación. No se trata del blanco imitando al negro. Aunque haya una máscara que parta de trazos africanos, ella no es utilizada para copiar un personaje negro. Los participantes no salen a la calle para simular un otro, sino que, en el espacio de los talleres, pueden hacer del juego una instancia privilegiada para conocer/bailar una cultura-otra y una memoria-otra.

Cuando salimos a la calle con la cajita, con polo y pantalón, es muy diferente a cuando usamos la máscara, la ropa de diablo, un zapato específico, el guante, que dan sentido y pertenencia. Aunque no afroperuanos estuviésemos en este contexto, presentándose, considero importante la presencia y el deseo de querer dialogar no en el sentido de representar al negro o simular algo, sino de dialogar, tornarse un igual en este contexto festivo. (Souza, 2020)

Las contradicciones de que una danza originariamente negra sea bailada por grupos minoritariamente afrodescendientes también se disuelven con la utopía de José María Arguedas de *Todas las sangres*, que guía el proyecto *Son de los diablos*. El autor sueña con un país que no

esté dividido entre «mundo blanco» y «no blanco», que supere esa dualidad y englobe la multiculturalidad sin que sus culturas se funden en un «mestizaje».

Arguedas prefería la idea de convivencia entre diferentes, donde una forma de vida no excluye a la otra. Tal imagen de compartir aparece cuando Luis Rodríguez Pastor afirma que si en algún momento de la historia peruana hubo un compromiso con lo que es del otro, actualmente el *Son de los diablos* subraya un común de lo *nuestro*: «Algo se ha roto en las clasificaciones y separaciones entre lo que sería música negra, andina o blanca. Podemos hablar de nuestra cultura» (Pastor, 2020). La comparsa mixta organizada por Yuyachkani establece este *nosotros/colectivo* que no nivela la diferencia, sino que invita a los cuerpos a salir a la calle, bailar y luchar por una cultura que es de todos, como dice la profesora Catalina Izquierdo.

Aunque digan que la cultura debe ser blanca, si no, no es cultura, yo creo, en cambio, que todas las personas tienen la capacidad de tocar cajón, cajita y de danzar. Si el Perú es un país mixto, ¿por qué nuestra danza deba ser bailada exclusivamente por negros? La invitación es para todos, ¡y cuanta más gente, mejor! No se trata de apropiación cultural (nadie viene a nuestros talleres a aprender el baile y venderlo en otro lugar), sino de hermandad entre los que quieren danzar. Y lo más bonito es que no son bailarines profesionales, son gente común. (Izquierdo, 2020)

Por eso, los días de trabajo en la Casa Yuyachkani no se resumen en aprender pasos de una coreografía o toques de la cajita. La construcción del conocimiento ocurre conjuntamente con el entendimiento de los significados de aquella danza a ser bailada y recreada por todo y cualquier interesado. Para Ralli, la importancia de un seminario ofrecido donde se presentan orígenes y significados de *Son de los diablos*, sumado a las discusiones propuestas por invitados como Luis Rodríguez Pastor, son fundamentales para que los participantes atribuyan sentido a la práctica que están experimentando en los días de ensayo. «Comprender los contextos y secretos de la danza es comprender de forma más enérgica lo que significa tomar la calle disfrazado de diablo» (Ralli, 2020).

El mismo uso de la máscara va más allá de su utilidad técnica y adquiere sentido cuando desestabiliza actitudes y percepciones normativas tanto de quienes ven como de quienes la usan. El participante debe renunciar a comportamientos «bellos» valorados por la sociedad, para arriesgarse en el gesto grotesco. La máscara invita al danzante a buscar movimientos no naturalizados que den vida a ese rostro de yeso. La cabeza y la columna deben moverse para que la máscara cobre vida y su expresión deje de ser estática. Los pequeños orificios, a través de los cuales el performer puede ver, limitan la visión y requieren una apertura sensorial refinada. Aparece un personaje que juega, baila y actúa colectivamente con todo el cuerpo, una figura irreverente cuya teatralidad irrumpe en la calle.

Para Ana Correa, el uso de la máscara es importante en sociedades en las que cuerpo y expresión facial están cada vez más domesticados. La actriz recuerda que las fotos de rostros 3x4 son todas iguales. Un documento que debería identificar no identifica, pero nivela a los ciudadanos del país. La máscara de *Son de los diablos* es un elemento de pertenencia; permite anular el rostro de cada uno, al mismo tiempo en que evidencia otros tipos de comportamientos, «comportamientos ancestrales, en las que el sujeto no convoca otra personalidad, sino todo lo

que él alguna vez fue, lo que está en su ADN, en su conexión con los antiguos» (Correa, 2020). Aquí, la identidad no se limita a un documento con foto, sino que carga una herencia de otros tiempos sin imponer cuerpos determinados, posibilitando la creación de otros gestos.

Esta corporeidad disidente no es aleatoria pues tiene un linaje; está incluida y anclada en la memoria de los pueblos de antes, más amplia que la de cada participante enmascarado. Es «una danza cuyo cada paso es síntesis de opresión o resistencia» (Correa, 2020). Esto no quiere decir que, porque es una cierta tradición, se impongan dictaduras de comportamientos encarcelados en el pasado. Sería inútil reemplazar un padrón por otro. Dentro de marcos culturales, de gestos estéticos aprendidos durante el taller, cada participante celebra alguna libertad de creación. Incluso con la enseñanza de coreografías y canciones con marcas definidas, el danzante con su máscara (que también acompaña con una línea particular de expresiones, colores y formatos) encuentra espacios para inventar su propio juego, evitando el aprendizaje por copia o reproducción.

En el primer día de taller de la edición de 2019 en la que participé, nos ofrecieron jugar con el diablo. Cada uno, en la postura señalada por Sara Calmet, debería probar formas de este personaje de caminar, correr, jugar, asustar al otro, ganando así sus singularidades. Algunos más encorvados, otros más molestos. Algunos bailados por blancos, otros por danzantes de folklore. Algunos por niños, otros para personas con necesidades especiales. Éramos más de 30 cuerpos diferentes, 30 diablos, danzando la misma danza de hace más de 500 años, cada uno a su manera, trenzando nuestras memorias individuales a una memoria de herencia colectiva, también nuestra.

Otro ejemplo de diálogo entre tradición y subjetividad se da en la producción de la máscara. Tras las coordenadas ofrecidas por el profesor Segundo Rojas sobre las líneas a ser seguidas, las máscaras son moldeadas en los rostros de quienes las usarán, asegurando cierta singularidad al objeto. Además, cada participante queda libre para agregar detalles como orejas, cuernos, cejas.

Tales características inciden en el trabajo de artes integradas en los talleres, exigiendo del participante la ecuación de conocimientos múltiples. En este amplio proyecto pedagógico de Yuyachkani, que prepara a un *actor-danzante* para las teatralidades de festejos públicos, se borran los límites entre teatro, danza y juego. El uso de máscara, la irreverencia con el público, el bailado de resistencia y la danza de la narrativa disidente hicieron que los participantes experimentasen la expansión del gesto y la *des-domesticación* del cuerpo, arriesgándose a nuevos afectos alineados con antiguas memorias ancestrales. Por eso, la retomada de *Son de los diablos* asume la fiesta como supervivencia. Ella *con-memora* (celebra y recuerda colectivamente) voces para ser escuchadas y cuerpos listos para danzar. Yuyachkani apuesta por el testimonio bailado al *borde del precipicio* frente a historias cuya herencia colonial «requiere cuerpos aptos para el consumo y para la muerte en vida, la peor que hay. O escucharemos y hablaremos con otras voces, o nos callaremos para siempre» (Simas; Rufino, 2019, p. 5).

El Carnaval Negro se abre con el pasacalle de los grupos por las calles de Magdalena del Mar. Vestidos de diablos y tocando instrumentos de percusión, las comparsas desfilan rompiendo el esquema habitual del barrio. Para acentuar las características extracotidianas del acontecimiento, algunos artistas utilizan zancos, altavoces y muñecos gigantes. La cantidad de figuras grotescas y la amplificación de sonidos e imágenes hacen que el pasacalle cumpla su función de grieta en la calle, rompiendo la normatividad de la ciudad. Con estampas afroperuanas y musicalidad ancestral, la procesión pone en el campo de visión del espacio público una nueva memoria, proponiendo la ampliación de la lectura de mundo para aquellos que por allí pasan.

En la edición de 2020, Yuyachkani sumó la participación del grupo Más Cultura Más Perú, que de alguna manera trascendió el tema de la danza del *Son de los diablos* sin dejar de abordar el tema de la memoria afroperuana. Más Cultura Más Perú se formó en 2018, en la lucha por el aumento de fondos públicos para la cultura, realizando una serie de pasacalles junto a Yuyachkani. Pasados dos años, el colectivo pide espacio al XVI Carnaval Negro para poder desfilar. Su acción consistió en llevar a la procesión el cuadro *Proclamación de la Independencia del Perú* de Juan Lepiani utilizado en el espectáculo de Yuyachkani *Discurso de promoción*. Frente al lienzo, los participantes portaban carteles con las preguntas: «¿Somos libres?», «¿Por qué todos son hombres?», «¿Y los campesinos?», «¿Y los pueblos africanos?», «¿Las calles son de todos?», «¿Dónde están los pueblos indígenas?», «¿Dónde está la diversidad?», «¿Por qué no hay mujeres?».



Figura 3

Acción del colectivo Más Cultura Más Perú con el lienzo *Proclamación de la Independencia del Perú* de Juan Lepiani, XVI Carnaval Negro. Lima, 2020. Foto: Miguel Rubio.

Con esta intervención, el Carnaval Negro amplía su propio objetivo. Los esfuerzos por mantener viva la tradición del *Son de los diablos* se desbordan para otras instancias en las que aparece la memoria negra, su presencia o ausencia en esquemas narrativos hegemónicos. Cuando Más Cultura Más Perú lleva Lepiani a las calles, problematiza representaciones heroicas del bicentenario de la independencia peruana que excluyen a negros, indígenas y mujeres del abanico de sus protagonistas³. Como dice Augusto Casafranca, la mirada a la antigua danza supera la literalidad, ya que extiende a temas contemporáneos aquellos temas que ya estaban presentes desde la época de la colonización.

Según la profesora Catalina Izquierdo, ante los desafíos de tocar cajita, que implican la coordinación entre brazos y pies en diferentes ritmos, los participantes experimentan corporalidades y sonoridades no occidentales pero, más que eso, quienes tocan la cajita están contando «historias de resistencia, de tradición. Nos quitaron los tambores, los quemaron, no querían que nos comunicáramos, así que inventamos sacar sonidos de las cajitas de madera reservadas para la limosna en las iglesias. Hicimos música subvirtiendo el objeto de nuestra propia explotación» (Izquierdo, 2020). Como en la samba, el cuerpo que baila el *Son de los diablos* baila para sobrevivir.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (2001). *Todas las sangres*. Lima: Peisa.
- Casafranca, A. (2020). Entrevista a Augusto Casafranca hecha por la autora sobre *Son de los diablos*. Lima, 17 de febrero.
- Dameane, C. (2020). Entrevista a Carla Dameane hecha por la autora sobre su participación en el taller *Son de los diablos*. Lima, 17 de febrero.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das letras.
- Portocarrero, G. (2015). *La urgencia por decir 'nosotros': los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rojas, M. (2004). *El son de los diablos, un breve recuento histórico*. Disponible en <http://www.herencialatina.com/Sones/Son de los Diablos.htm>. Acceso: 25 de noviembre de 2020.
- Santa Cruz, N. (1975). *Son de los diablos. Socabón: Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana* [Álbum doble + folleto]. Lima: El Virrey Industrias Musicales S.A.
- Simas, L. A. (2019). *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Simas, L. A.; Rufino, L. (2019). *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula.

³ En 1821 el acuarelista afroperuano Pancho Fierro registró la otra cara de la proclamación de la independencia. En sus pinturas, los ciudadanos negros aparecen como el centro de la fiesta, portando instrumentos de percusión y banderas peruanas. Tales acuarelas fueron fundamentales para la retomada de *Son de los diablos*, ya que rescataron vestimentas, máscaras e instrumentos, sirviendo de testimonio de la sociedad de la época, y como contraprueba a los archivos oficiales criollos, como el cuadro de Lepiani.