

L i t e r a t u r a
D'Palenque
A f r o d e s c e n d e n c i a Vol. 1, Núm. 1



D'Palenque

Juan Manuel Olaya Rocha | Fundador y director

ISSN: 2518-4105 | ISSN-e: 3028-9203

L i t e r a t u r a
D'Palenque
A f r o d e s c e n d e n c i a Vol. 1, Núm. 1



EDITOR EN JEFE

Juan Manuel Olaya Rocha
Universidad Nacional Federico Villarreal

COMITÉ EDITORIAL

Ana Maria Infantes Mendoza
Universidad Nacional Federico Villarreal

Juan José Valdez Fernández
Universidad Nacional Federico Villarreal

Maura Velasco Huillcar
Universidad Nacional Federico Villarreal

Ángela Daniela Condorhuamán Morales
Universidad Nacional Federico Villarreal

Julio Eduardo Palacios Sánchez
Universidad Nacional «San Luis Gonzaga» de Ica

COMITÉ ACADÉMICO

M'bare N'gom
Morgan State University

Dorian Espezúa Salmón
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Germán Peralta Rivera
Universidad Nacional Federico Villarreal

José Campos Dávila
UNE – La Cantuta

Yobani Maikel Gonzales Jauregui
Universidad Federal de Juiz de Fora

Mónica Carrillo Zegarra
LUNDU Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos

Daniel Mathews Carmelino
Universidad de Concepción de Chile

Primera edición: noviembre 2016

Segunda edición, revisada y corregida: enero 2026

© 2026 Palenque Editorial E.I.R.L.
para su sello D'Palenque Editorial
Ps. A6 con Ps. 2 - Mz. K 17 Lote 10
Angamos II, Ventanilla, Callao, Perú
dpalenque.editorial@gmail.com.pe
www.dpalenque.com.pe

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca
Nacional del Perú N.º 2016-14917

ISSN: 2518-4105
ISSN-e: 3028-9203

COLABORADORES

Martha Ojeda (Perú)
Abelardo Alzamora (Perú)
José Campos Dávila (Perú)
Milagros Carazas Salcedo (Perú)
Juan Manuel Olaya Rocha (Perú)
Sara Viera Mendoza (Perú)
Mónica Carrillo Zegarra (Perú)
Daniel Mathews Carmelino (Perú)
Milena Carranza Valcárcel (Perú)
César Espino León (Perú)
Agustín Huertas Montalbán (Perú)
Colectivo Sur-real (Perú)
Natalia Storino (Argentina)
Shirley Campbell Barr (Costa Rica)
Maria Elcina Valencia (Colombia)

DIBUJO DE PORTADA

Edzom Salazar Anticona

COLABORACIÓN EN CONCEPTO DE PORTADA

Santiago Charún Yllescas

© Los autores, 2016



Los contenidos de esta revista se distribuyen bajo una licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0), que permite copiar, distribuir, comunicar públicamente y adaptar las obras, incluso con fines comerciales, siempre que se reconozca adecuadamente la autoría y la fuente original de publicación.

Los autores conservan los derechos de sus obras y pueden compartirlas, reproducirlas o publicarlas posteriormente en otros medios (como repositorios institucionales, libros o compilaciones), siempre que se indique la referencia de su publicación original: revista *D'Palenque*, volumen, número y año.

La responsabilidad del contenido es exclusivamente de los autores.

Para más información sobre esta licencia, consulte:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Juan Manuel Olaya Rocha	9
-------------------------------	---

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Martha Ojeda Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano: argumentos para su inclusión	13
---	----

Natalia Storino «De ser como soy, me alegro»: la negritud de Nicomedes Santa Cruz.....	27
--	----

José Campos Dávila ¡Nicomedes Santa Cruz Gamarra. Rompiendo la invisibilidad literaria y política	37
---	----

Milagros Carazas Salcedo Juan Urcariegui García: la décima y la expresión poética afroperuana	43
---	----

Juan Manuel Olaya Rocha La narrativa afroperuana de José «Cheche» Campos: recuperación de la memoria histórica en <i>Las negras noches del dolor</i>	55
--	----

Sara Viera Mendoza El discurso esclavista en la tradición oral afropisqueña	67
---	----

Milena Carranza Valcárcel La literatura infantil de Nicolás Guillén y la identidad afrocubana.....	79
--	----

CREACIÓN LITERARIA

Shirley Campbell Barr Desde que tengo memoria / Quise	88
---	----

Maria Elcina Valencia Soy marimba, guasá y tambor	91
---	----

Mónica Carrillo Zegarra Prologo mi autobiografía	92
--	----

Milena Carranza Valcárcel | Es el viento / Erizos de mar 94

Abelardo Alzamora Arévalo | ¡Yo sé estudiar! 98

Segundo Agustín Huertas Montalbán | Ica, diosa del sur 100

RESCATE DOCUMENTAL

Manuel Zapata Olivella | Informe del IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas 102

Álvaro Morales Charún | Experiencia del viejo 109

RESEÑAS

Daniel Mathews Carmelino | *Aportes para un mapa cultural de la música popular del Perú* de Manuel Acosta Ojeda 114

Juan Manuel Olaya Rocha | *El cuerpo mirado. La narrativa afroperuana en el siglo XX* de Richard Leonardo 117

César A. Espino León | *Nicomedes Santa Cruz, Zaña y África* de Luis Rocca Torres... 120

Teresa Cabrera | *La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires)* de Daniel Mathews... 122

COLABORADORES 126

PRESENTACIÓN

En los últimos años, la reflexión sobre la literatura afroperuana se está posesionado paulatinamente de espacios académicos, merced a la labor individual y solitaria de algunos investigadores —pocos en realidad— especializados en el tema. Basta recordar congresos, simposios, conversatorios o revisar uno que otro libro y artículos en revistas literarias para darnos cuenta de su crecimiento cuantitativo y cualitativo durante el presente siglo. Sin embargo, esta tendencia, sorprendentemente, no se ha traducido en una plataforma impresa, periódica y a largo plazo que acoja y difunda la producción discursiva en torno de lo afroperuano desde el campo literario, tal vez por las dificultades de diversa índole que esta demanda.

D'Palenque es una revista especializada en el estudio de la producción literaria de raigambre afroperuana y su diálogo con las tradiciones literarias afrodescendientes de países latinoamericanos. Esta plataforma impresa* descentralizada es un proyecto de largo aliento que apunta a la generación de conocimiento a través del debate académico de investigadores y críticos especializados en el tema, sin mermar el incommensurable valor de la tradición oral y popular enraizadas en la producción cultural de los pueblos afrodescendientes. Con la publicación del primer número, se marca un hito en los estudios literarios afroperuanos —por no decir del Perú—, puesto que no existe un espacio de esta naturaleza. Por ello, se espera que la revista se constituya, en el mediano plazo, en una herramienta de consulta obligatoria para cualquier investigador mínimamente interesado en el tema. De esta manera, *D'Palenque* propone delinear el camino ya trazado por revistas paradigmáticas a nivel internacional como *PALARA*, *CALLALOO*, *Afro-Hispanic Review*, *Cadernos Negros*, *América Negra*, por mencionar las más importantes, aunque solo el tiempo determinará su verdadera trascendencia.

Nuestro agradecimiento a todas las personas que, desinteresadamente, hicieron posible materializar este proyecto que tuvo su origen hace varios años en las utopías universitarias dentro de la Universidad Nacional Federico Villarreal; a los que colaboraron con sus textos, tanto del Perú como del extranjero; y a los que formaron parte del proceso de edición de este primer número. Tenemos la convicción de que el esfuerzo no ha sido en vano.

JUAN MANUEL OLAYA ROCHA
Ventanilla, noviembre de 2016

*Los tres primeros números se publicaron solo en formato impreso. Desde el año 2019, en aras de promover la difusión del conocimiento acorde con las nuevas tecnologías, todas las revistas se publican en formato impreso y digital de acceso abierto, la cuales pueden consultarse en www.dpalenque.com.pe [Nota del editor]

ARTÍCULOS
&
ENSAYOS

Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano: argumentos para su inclusión*

Martha Ojeda

Transylvania University

Nicomedes Santa Cruz (1925-1992), poeta, musicólogo, folklorista, periodista, cuentista y ensayista afroperuano, es una figura señera en el panorama literario-cultural peruano. Es el máximo representante de la negritud en el Perú por ser el primer poeta en tratar el tema negro desde una perspectiva afrocéntrica resaltando la importante e inequívoca participación del afroperuano en el devenir histórico nacional. La crítica literaria actual, en el Perú, no ha reconocido cabalmente la obra del poeta, y los escasos estudios existentes, salvo excepcionales casos, se han limitado a destacar aspectos aislados de su quehacer artístico. Cabe resaltar sus grandes contribuciones a la literatura no solo por la preservación, renovación y continuación de la décima, sino también por la incorporación de una nueva voz que refleja la realidad pluricultural del Perú. Santa Cruz rescató la tradición decimista recopilando y fijando las décimas que circulaban oralmente. Además, desde mediados del siglo XX, fue el representante más importante de dicha tradición; como tal, escribió décimas y otros poemas en cantidades significativas. Sin embargo, su aporte a la literatura nacional es poco conocido y poco estudiado.

Este estudio tiene tres propósitos claves: 1) destacar la labor poética de Santa Cruz y su contribución a la legitimación del legado cultural africano; 2) analizar la recepción de su obra literaria dentro y fuera del Perú desde los años 60 hasta el presente, a la luz de los debates teóricos y críticos de Antonio Cornejo Polar, Francisco Carrillo, Estuardo Núñez, y James Higgins; y, finalmente, 3) esbozar algunos argumentos para su inclusión en el canon literario peruano tomando como punto de arranque los argumentos articulados por estudiosos como Schweitzer, Bloom y Mujica.

Entre los años 60 y 70, Santa Cruz publicó cuatro poemarios, dos antologías y algunos cuentos: *Décimas* (1960), *Cumanana* (1964), *Canto a mi Perú* (1966), *Ritmos negros del Perú* (1971), *Antología: décimas y poemas* (1971) y *Rimactampu: Rimas al Rímac* (1972).¹ En sus primeras décimas, dio a conocer la historia invisible del negro desde su llegada al Perú y reivindicó su aporte a la formación de la cultura nacional. En su segundo y tercer poemario, sobresalen los temas de preocupación nacionalista, de marcado tono comprometido (denuncia la marginalización del indio, condena el racismo, el imperialismo y la colonización africana) y, finalmente, se trasluce un sentimiento integracionista donde aboga por una sociedad pluricultural.²

* Este artículo fue publicado el año 2004 en la revista *PALARA: Publication of Afro-Latin/American Research Association*, (8), 5-19. Por obvias razones, su acceso al público peruano ha sido muy limitado. La reedición que publicamos ahora, previa autorización de los editores y de la misma autora Martha Ojeda —a quien no dejamos de agradecer su constante apoyo a nuestro proyecto—, busca contrarrestar esta invisibilidad y, por contraparte, abrir un nuevo ámbito de lectores peruanos y latinoamericanos, quienes encontrarán, en el presente texto, una gran fuente de conocimiento sobre la literatura afroperuana en general y sobre Nicomedes Santa Cruz en particular. [Nota del editor]

1 Asimismo, en 1973, Santa Cruz publicó una segunda edición, corregida y aumentada, de *Ritmos negros del Perú*.

2 Los programas radiales y televisivos (*Así canta mi Perú*, *Danzas y canciones del Perú*) que dirigió en los años 70 le dieron acceso a un gran público y, a través de la música y recitales, destacó el aporte de la cultura africana.

Si bien Santa Cruz tuvo una labor artística notable, no se puede pasar por alto su trabajo periodístico y ensayístico. Publicó un centenar de artículos en los diarios y revistas de mayor circulación en Lima (*El Comercio*, *Caretas* y *Expreso*), en los cuales dio a conocer las influencias de la cultura africana en las costumbres populares, la historia, los deportes, la educación, el lenguaje, el arte culinario, el baile y la religión. Entre sus trabajos periodísticos, se destaca el «Ensayo sobre la marinera» (1958), «La décima en el Perú» (1961), «Cumanana» (1964), «El festejo» (1964), «El negro en el Perú» (1965), «Racismo en el Perú» (1967) y «De Senegal y Malambo» (1973). Entre sus ensayos más importantes, sobresalen «Aportes de las civilizaciones africanas al folklore del Perú» (1978), «Racismo, discriminación racial y etnocentrismo» (1980) y «El negro en Iberoamérica» (1988). Estos artículos periodísticos y ensayos son un aporte sustancial al conocimiento del legado cultural afroperuano, y sirvieron de vía de concienciación de la situación social del negro en el Perú y en las Américas. Por medio de dichos artículos y de su quehacer poético, continuó denunciando el racismo y la opresión de la clase obrera y de los grupos étnicos marginados. En sus décimas «De ser como soy, me alegro», «Soy un negro sabrosón» y «Cómo has cambiado, pelona», afirmó su negritud y criticó a aquellos que desdénaban su herencia africana. Finalmente, en «El negro en Iberoamérica», re-escribió la historia no registrada del negro y destacó sus contribuciones al mundo hispano.

Antes de la labor de Santa Cruz, la contribución de los afroperuanos a la literatura y cultura había sido ignorada, omitida e incluso negada. José Carlos Mariátegui, Víctor Andrés Belaúnde, Antonio Cornejo Polar y otros ensayistas y críticos literarios han estudiado, analizado y teorizado sobre el carácter heterogéneo de la cultura y literatura peruanas sin tomar en cuenta el componente africano como

parte integral de dicha realidad heterogénea. Es más, Mariátegui, a pesar de su compromiso con la población indígena, fue cómplice de las ideologías racistas y excluyentes de su época, ya que en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) negó la contribución de los negros a la formación de la cultura nacional:

El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie. (p. 257)

Asimismo, Víctor Andrés Belaúnde, en su estudio sobre la peruanidad, ignoró completamente el elemento africano. Nos dice que la «peruanidad nace de la conjunción de dos razas [léase indígena y europea] que no solo se yuxtapusieron pero que empezaron a fusionarse» (1965, p. 56). Dichos comentarios evidencian cómo las contribuciones de los afroperuanos han sido sistemáticamente negadas y/o distorsionadas, y destacan las políticas de invisibilidad a la que se le ha sometido al negro peruano. Sin embargo, a pesar de las actitudes racistas y discriminatorias hacia los negros y de su ausencia de los discursos oficiales de la peruanidad, Santa Cruz reivindica su herencia africana. Por medio de su quehacer poético y su labor periodística, contesta y redefine el concepto de *peruanidad*, resaltando los aportes culturales a la religión: la procesión de nuestro Señor de los Milagros (el Cristo Moreno); a la música: La Marinera (baile nacional del Perú); y a la literatura: la tradición decimista. La cultura oficial se ha apropiado de dichas manifestaciones como símbolos de la peruanidad sin tomar en consideración y sin reconocer el legado africano; de ahí que la labor de Nicomedes sea importantísima porque cuestiona y replantea el carácter heterogéneo de la cultura peruana, subrayando

la vital necesidad de insertar al afroperuano como sujeto productor de cultura.

Aunque la producción poética de Santa Cruz en los años 60 y 70 fue predominante en el Perú, no tuvo amplia resonancia en los círculos académicos, y quedó al margen de la crítica salvo excepcionales casos. Ciro Alegría y Sebastián Salazar Bondy elogiaron y destacaron la originalidad de su quehacer literario, pero concentrándose en el aspecto «popular». A principios de los años 70, se le empieza a reconocer como poeta, pero principalmente en el extranjero. En 1970, Kattar-Goudiard y Durand editan *Nicomedes Santa Cruz, poeta negro del Perú: presentación y selección de poemas en Senegal*. A mediados de la década, Richard Jackson, el gran pionero de la literatura afro-hispana, coloca la obra de Santa Cruz en el panorama literario en *The Black Image in Latin America Literature* (1976), y *Black Writers in Latin America* (1979), obras claves que permiten diseminar la producción poética santacruziana. Otis Handy escribe la primera tesis de doctorado, *The Spanish American Décimas and Nicomedes Santa Cruz* (1979), en la Universidad de California-Berkeley. Dicho estudio se concentra particularmente en la labor de Santa Cruz para recuperar y continuar la tradición decimista.

En los años 80, empiezan a publicarse algunos estudios dedicados exclusivamente a la obra del poeta, como el libro de Teresa Salas y Henry Richards, *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz* (1982), y se publican algunos artículos críticos en revistas literarias y capítulos en libros. Por ejemplo, en 1983, Marvin Lewis edita *Afro-Hispanic poetry, 1940-1980: From Slavery to Negritud in South American Verse*. Lewis es uno de los primeros críticos en ubicar la obra de Santa Cruz dentro del contexto sociohistórico de la realidad afroperuana y en analizar la producción poética santacruziana con amplitud y profundidad. Estuardo Núñez, uno de los críticos literarios

más importantes del momento, publicó el artículo «La literatura peruana de la negritud», en el que resalta la importancia de nuestro poeta, porque «[d]entro de las letras peruanas, Santa Cruz ha afirmado la nueva conciencia de la negritud» (1981, p. 27). Después de dicho estudio, el proceso de revaloración de su obra literaria se trunca en el Perú. En 1988, aparece *Black Literature and Humanism in Latin América*, donde Jackson destaca la evolución en la poética santacruziana hacia una preocupación integracionista, pluricultural y hemisférica.

Además, cabe resaltar que, a finales de los 80, los críticos literarios peruanos empiezan a re-evaluar el carácter definitorio de la literatura peruana. En *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), Cornejo Polar se acerca brevemente a lo que denominará «tradiciones marginales», donde esboza algunas ideas sobre las literaturas indígenas y populares. Sin embargo, sus limitados conocimientos, como él mismo admite en la entrevista con Arroyo (1992), no le permitieron abarcar el tema debidamente. No obstante, Cornejo Polar concluye que «hay que reconocer —aunque no se quiera— que la literatura peruana es multilingüe y multicultural. Y esto constituye una recomposición o reformulación del concepto mismo de la literatura peruana» (1989, p. 61). Es más, Cornejo Polar nos da su visión actual de la literatura peruana que, según él, «es una literatura hecha de contrastes y conflictos» (1989, p. 66). Dicha conclusión se hace eco en la observación de Carlos Arroyo sobre la pluralidad de nuestro proceso literario como «un corpus en donde coexisten sistemas literarios diferentes e incluso se producen simultaneidades contradictorias dentro del mismo sistema hegemónico» (1992, p. 31).

En su introducción a *Hombres de letras*, Arroyo identifica a Francisco Carrillo como un crítico literario clave, quien «postula un reordenamiento de lo literario a partir de una

reivindicación, franca y abierta, de toda esa vastísima literatura que recién se encuentra en proceso de estudio y de recopilación y que va desde las literaturas quechua, aymara y amazónicas hasta la novelística del mundo negro peruano y lo que se ha dado en llamar la literatura popular u oral» (1992, p. 39). Vale la pena destacar los importantes, aunque limitados, esfuerzos por incorporar a las llamadas «literaturas marginales» dentro del corpus literario nacional. Una problemática esencial que señala Arroyo en el intento de incorporar dichas literaturas en la literatura peruana es que «las literaturas aborígenes y populares no se habían estudiado con mayor detenimiento no solo por la falta de recopilación suficiente de textos, sino también por la carencia de un aparato teórico-epistemológico idóneo que no excluya el aporte de la antropología y de otras ciencias sociales y que maneje categorías evidentemente distintas a las que se utilizan para el estudio de la literatura erudita» (1992, pp. 39-40).

Se constata la necesidad de establecer métodos críticos y aparatos teóricos no eurocéntricos, ya que los manejados hasta el momento han funcionado como mecanismos de exclusión de las diversas expresiones y tradiciones literarias no occidentales. Nicomedes Santa Cruz es un ejemplo clave; su obra ha sido catalogada como «popular» y desestimada incluso por aquellos que están cuestionando las premisas básicas y la validez de dichas clasificaciones (Cornejo Polar, Toro Montalvo, Romualdo y Carrillo). Dichas posturas se deben, en parte, al escaso conocimiento y/o la ignorancia de su cuantiosa producción poética que han restringido al decimista de «Cómo has cambiado, pelona» y de «A cocachos aprendí». Sin embargo, su vasta producción literaria

comprueba su hábil manejo de diversas formas estróficas y un amplio registro temático.

Nicomedes Santa Cruz es una voz singular porque su poesía es para el pueblo, se nutre del pueblo y de las tradiciones orales (africanas, incaicas e hispánicas); no obstante, esta relación con lo popular no le resta valor literario a su quehacer poético. Santa Cruz, por el uso de un lenguaje coloquial, su tratamiento de temas cotidianos, su vínculo con la tradición oral y su compromiso social y político, es un poeta «popular» como lo son Nicolás Guillén, Ernesto Cardenal y Pablo Neruda. Su talento artístico se evidencia en el tratamiento de una temática variada, su impresionante dominio de la décima glosada, y su capacidad para improvisarlas nos da prueba de su vitalidad productiva. Santa Cruz es un poeta autodidacta y culto, quien participó en diversos congresos a nivel nacional e internacional. Su participación en las corrientes literarias de su tiempo y su colaboración con los poetas y los escritores más connotados del momento como Léopoldo Sédar Senghor, Quince Duncan, Nelson Estupiñán Bass, Manuel Zapata Olivella, Nicolás Guillén y Rafael Alberti son prueba contundente de su erudición. En el prólogo a la 2da edición de *Décimas*, Ciro Alegría resalta dicha erudición: «Mas he aquí que ha surgido un excelente compositor de décimas [...] y por cierto el autor sabe que está componiendo en espinelas, dicho en reconocimiento de sus lecturas, pues Santa Cruz las tiene [...] [L]a diversidad de temas, la entonación popular y los toques individuales califican a Santa Cruz como un artista de vigorosa rai-gambre y singularmente bien dotado» (Santa Cruz, 1966, pp. 10-13).³

Queda claro que a nuestro poeta no se le puede encasillar dentro de las categorías de

3 Durante mi investigación en España, tuve acceso a la impresionante biblioteca personal de Nicomedes, que contiene una vasta colección de libros sobre literatura, música y arte. Su poesía se nutre de sus lecturas sobre la diáspora africana en las Américas. Asimismo, al pasar revista de muchas de las obras,

poeta culto o poeta popular exclusivamente, porque cultiva estrofas cultas (décimas, sonetos) al mismo tiempo que escribe para el pueblo con plenitud de conciencia. Sin embargo, vale la pena subrayar la relación osmótica que existe entre la producción escrita «cultura» de Santa Cruz (poesías publicadas en libros, por ejemplo) y su producción oral «popular» (participación en los medios masivos).

Las reformulaciones sobre los rasgos definitorios de la literatura peruana iniciadas en el Perú por críticos literarios, historiadores literarios y antólogos peruanos, así como la creciente popularidad de nuevas teorías literarias y enfoques críticos, como los estudios culturales y estudios poscoloniales, que proponen abrir el canon literario y estudiar autores marginados, han generado un mayor interés en las obras de Nicomedes Santa Cruz. Hacia mediados de los 90 y a finales del siglo XX, en el extranjero, sus poemas empiezan a ser antologados con mayor frecuencia; por ejemplo, en *Afro-Hispanic Literature: An Anthology of Hispanic Writers of African Ancestry* (1991) de Ingrid Miller, y *Perú Reader* (1995) de Starn et al. Toro Montalvo dedica el cuarto volumen de su *Historia de la literatura peruana* (1996) a la «literatura negra en el Perú», pero aún como una literatura marginal y popular.⁴ Richard Jackson lo incluye en su canon de literatura afrohispana *Black Writers and the Hispanic Canon* (1997). En 1998, casi veinte años más tarde, Martha Ojeda escribe la segunda tesis de doctorado, *La proyección de la cultura afroperuana en las obras de Nicomedes Santa Cruz (1925-1992)*, estudio que, partiendo de un enfoque culturalista, resalta la labor de Santa Cruz en la reivindicación del

legado cultural africano. En los albores del siglo XXI, Pablo Mariñez escribe una biografía literaria de nuestro poeta, *Nicomedes Santa Cruz: decimista, poeta y folklorista afroperuano* (2000). Recientemente, en 2003, Ojeda publica *Nicomedes Santa Cruz: ecos de África en Perú*, el primer estudio comprensivo de la obra poética santacruziana dentro del contexto socio-histórico de la cultura peruana en general y de la afroperuana en particular.

A pesar de esta atención en años recientes y del reconocimiento del carácter pluricultural de la literatura peruana, su exclusión de las antologías generales de literatura sigue siendo una realidad en el siglo XXI. ¿A qué se debe dicha omisión? Santa Cruz afirma que a pesar de su popularidad y la masiva difusión de su obra en los 70, su poesía quedaba fuera del debate literario del momento por los prejuicios existentes hacia la literatura de corte popular y su formación no académica que lo excluyeron de las agrupaciones como Hora Zero. En una entrevista, aún no publicada, realizada por Lewis, Santa Cruz comenta sobre la recepción de su obra:

El mercado al que va dirigido es el pueblo, el pueblo que desconoce a Vallejo y sobre todo el pueblo que desconoce a Rilke, a Rimbaud, a Pound, a Hugo. En fin, el pueblo que no conoce a estos elementos claves está al margen de la literatura. Entonces quedan descalificados para la crítica mi poesía y mis lectores, y fueron parte de algo que pudieron ellos llamar folklore, costumbrismo o tradición.

Jackson y Lewis lo consideran consecuencia de la discriminación hacia la poesía de expresión popular y de la marginalización racial. Jackson asevera que «[c]ombined with the social and racial messages that Santa Cruz

queda comprobado que investigó cuidadosa y exhaustivamente para preparar sus programaciones radiales para Radio Exterior de España.

4 El estudio de Toro Montalvo es una de las primeras historias literarias en dedicar un volumen a la literatura afroperuana. Sin embargo, su mérito principal es haber sacado a la luz la existencia de dicha literatura y haber recopilado diversas manifestaciones culturales afroperuanas. Lamentablemente, el editor cita, sin cuestionar, una serie de estereotipos racistas que divulgaron algunos críticos y sociólogos sobre el africano y su supuesto barbarismo.

later brought into his poetry, this negative, racially based depreciation of his work delayed his official inclusion in the Hispanic canon...» (1997, p. 100). Jackson acierta al señalar que la discriminación es «racially based». Sin embargo, una de las razones principales es que el discurso reivindicatorio de Santa Cruz no formaba parte de los discursos oficiales de su momento.

En los 60, el Perú aún no se encontraba en condiciones de asumir y de reconocer su herencia africana más allá del espacio folclórico. A nivel socio político, Santa Cruz abogaba por la inserción del negro como sujeto productor de cultura en los discursos oficiales; en el plano literario, cuestionaba la división artificial y arbitraria entre poesía culta y poesía popular resaltando el vínculo innegable entre ambos tipos de producción desde épocas inmemoriales. Carlos Orihuela afirma que «[...] Santa Cruz investigated and analyzed the cultural and social reality of Peru, and concluded that his literary work called for a complete re-evaluation of the forms, themes and communication of Afroperuvian poetry» (2000, p. 41). Vemos que ya, en los años 60, Santa Cruz replanteaba los conceptos básicos de creación artística.

Es sorprendente que Santa Cruz fuera omitido de las antologías e historias literarias de Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX: 1900-1965* (1965), y *Antología de la poesía revolucionaria del Perú* (1966) de Molina, a pesar de continuar en la tradición social y contestataria, y de ser uno de los portavoces más importantes de la ideología velasquista; véase, por ejemplo, su poemario *Canto a mi Perú* (1966). Su omisión de

dichas antologías es injustificable, ya que, para 1965, Santa Cruz había producido una extensa obra de marcado tono contestatario; véanse, por ejemplo, los poemarios *Décimas* (1960) y *Cumanana* (1964). En *Hitos de la poesía peruana* (1993), Higgins estudia la poesía peruana desde los años 20 hasta los 70; en su capítulo «Una generación contestataria: Los poetas del 60», señala algunos rasgos predominantes de esta época: «los poetas del 60 enfocaban su situación personal con el contexto de los procesos socio-culturales y, repudiando la herencia del colonialismo, se identificaban con la lucha revolucionaria tanto en el Perú como en el tercer mundo en general» (p. 151). Higgins solo incluye a Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza, siendo, sin embargo, Nicomedes Santa Cruz el ejemplo más óptimo del compromiso social y político del momento. Es más, dicho compromiso trascendió la especificidad histórica y no fue un mero ejercicio literario o una boga literaria como para muchos de sus contemporáneos. En 1959, Santa Cruz publicó «Talara, no digas “yes”» para protestar por la apropiación estadounidense de los pozos petroleros del norte, y en «Canto a mi Perú» proclamó su postura revolucionaria. Los poemas «Pasaje Obrero», «América Latina», «Sudáfrica», «Johannesburgo» y «Congo Libre» evidencian la dimensión hemisférica y continental de su apoyo a los oprimidos y su lucha por la liberación africana. El poeta esgrima con sus versos:⁵

Quiero aguda mi rima
como punta de lanza
Que otra mano la esgrima
si alcanza.

(*Cumanana*, 1964, p. 84)

5 En eso, Santa Cruz seguía la fórmula del escritor revolucionario expresada por uno de los intelectuales de la Revolución cubana, Manuel Galich, quien, en 1960, en Casa de las Américas, sugirió dos tareas para el intelectual comprometido: primero, los intelectuales debían dedicarse a compartir su educación con los trabajadores y los campesinos, despertando la conciencia de clase, oponiéndose a los valores de la burguesía con los cuales los sistemas reaccionarios tratan de impresionarlos; segundo, debían comprometerse a defender los valores culturales como un baluarte contra el imperialismo. Para mayor información, véase la obra de Judith Weiss (1977).

Durante los años 70, Santa Cruz participó en Cuba en un congreso sobre la canción de protesta y representó al Perú en Senegal en un coloquio sobre la negritud en Latinoamérica. A pesar de no querer asociarse con ningún grupo político, abogó por la liberación del proletariado y apoyó la ideología velasquista. En la décima «¡Patria o muerte!» dio a conocer su espíritu revolucionario. Según Higgins (1993), la poesía comprometida de estos decenios se expresaba en un lenguaje coloquial y, a veces, prosaico:

[...] los jóvenes poetas repudiaron el elitismo y el academicismo, desechándolos como manifestaciones de un convencionalismo tradicional que les resultaba estrecho y sofocante. Para ellos la poesía era algo vital, arraigado en la vida de todos los días, y de acuerdo con esta actitud la trataban con irreverencia que la desacramentalizaba. Así la nueva poesía rehúsa la retórica y adopta un tono conversacional y coloquial que a veces es irónico e intencionalmente prosaico. (p. 152)

Por la temática tratada y por el uso de las técnicas predominantes en los años 60, es evidente que Santa Cruz es el óptimo representante de esta tradición literaria en el Perú.⁶

En su capítulo «La democratización de la poesía: La década del 70», Higgins apunta que los poetas de esta generación eran de «extracción humilde y la mayoría de origen provinciano» (1993, p. 191), que se agruparon en Hora Zero y que en sus manifiestos «creían que como poetas tenían la responsabilidad de estar comprometidos con su sociedad y de encabezar la lucha por un nuevo mundo» (1993, p. 192). Es decir que, además de «[cultivar] un tono y un lenguaje populares... [t]ambién buscaron comunicar la experiencia cotidiana del Perú de los años 70 incorporando a su

poesía materiales sacados del mundo que los rodeaba» (1993, p. 194). Basta leer los criterios arriba citados para notar que la producción poética santacruciana se inscribe perfectamente dentro de las corrientes ideológicas artísticas del momento.⁷

¿Cómo se explica entonces que, aunque el poeta compartía los rasgos definitorios de ambas generaciones literarias de su época, no fuera reconocido ni incluido en las antologías poéticas de estos años?⁸ Existen muchos factores que han imposibilitado su incorporación plena tanto en las historias y antologías literarias como en el canon. En ambos casos, su exclusión se debe a múltiples y complejos factores políticos, culturales y económicos que están vinculados al proyecto de construcción nacional originado en el siglo XIX. El proyecto de nación y de la formación de una literatura nacional se encontraban estrechamente ligados y, como en muchos países latinoamericanos, favorecían el carácter hispánico de la nación.

Según Bárbara Mujica, las antologías «create and reform canons, establish literary reputations, and help institutionalize the national culture, which they reflect» (1997, pp. 203-204). En los años 20, los intelectuales peruanos se empezaron a replantear el concepto de nación, llegando a la conclusión de que las culturas indígenas deberían formar parte integral de la peruanidad. Como consecuencia de dicho reconocimiento, se han venido insertando, paulatinamente, a las literaturas indígenas en las antologías literarias. A principios del siglo XX, Mariátegui, uno de los más destacados exponentes de la reivindicación del indígena, en «El proceso de

6 Véase el capítulo 2 («Poesía comprometida») de *Nicomedes Santa Cruz: Ecos de África en Perú* (Ojeda, 2003).

7 Nicomedes Santa Cruz, por su fecha de nacimiento y fechas de publicaciones, se encuentra a caballo entre estas dos generaciones; no obstante, por su temática, su ideología y su tratamiento del lenguaje y estilo poético, se le podría incorporar en ambas generaciones.

8 Hemos revisado al menos siete antologías generales de poesía peruana y cinco de épocas específicas.

la literatura peruana», anuló la contribución del negro peruano al desarrollo de una literatura nacional. Los postulados de nuestro connotado ensayista tuvieron un impacto trascendental en las futuras reformulaciones de los rasgos definitorios de nuestra literatura nacional. Su postura frente a la supuesta nulidad de la contribución del afroperuano no fue rebatida frontalmente por ningún crítico literario de su época.

Nicomedes Santa Cruz constituye el primer intento de cuestionamiento de las posturas que invalidan la contribución del negro a la formación de una literatura y cultura peruanas. Desde los años 20, la reivindicación de lo indígena ha sido el principal enfoque en el proceso de reevaluación de la literatura nacional. Cornejo Polar, Edmundo Bendezú y Mirko Lauer, entre otros, enfatizan la imposibilidad de hablar de una literatura peruana sin insertar a las literaturas indígenas en dichas formulaciones. Argumentos similares son válidos y necesarios al hablar de las literaturas afroperuanas, sobre todo porque el proceso de revisión y redefinición de lo que es la literatura nacional permanecerá en un proyecto inconcluso si se continúa obliterando las tradiciones literarias afroperuanas. Además, la omisión de dichas tradiciones de las antologías de literatura peruana tiene profundas implicaciones socio-políticas. Mujica comenta al respecto:

New historicists argue that the traditional notion of history of literature is to exclusionist. They reject the concept of «timeless» art and universal truths, alleging that ideals commonly promoted as «universal» are those of the power elite. By canonizing some texts and omitting others, they argue, professionals propagate and perpetuate the values of the ruling class. Teaching anthologies and histories of literature are actually instruments of indoctrination, they contend, inculcating these values in the next generation and thereby preserving the structure and inequities of society. (1997, p. 208)

Hasta el momento, la literatura afroperuana no ha sido plenamente incorporada en los programas oficiales de literatura. Según

Washington Delgado, dicha realidad se debe a que el Perú es:

[...] un país que se divide, por lo menos, en dos grupos principales: uno de dominantes y otro de dominados. Esa es la tensión definitoria del Perú desde la conquista hasta nuestros días. Lo que ocurre en los dos y hasta los tres primeros siglos con la literatura que se imprime y escribe, es que en general esa literatura pertenece al grupo dominante, al que tiene riqueza, la fuerza y el poder, pero es minoritario. (Montalbetti, 1982, pp. 54-55)

A la luz de esta realidad, no debe sorprender que la incorporación de Santa Cruz en las historias literarias y en las antologías poéticas se esté llevando a cabo con tal lentitud. Cornejo Polar, al hablar de las «tradiciones marginales» (literaturas indígenas y literaturas populares), subraya la dificultad de construir y mantener dichas tradiciones, ya que son «[...] tradiciones interferidas y segmentadas, sin una institucionalidad que garantice con suficiente firmeza su reproducción, y de alguna manera dependientes de los no siempre claros designios de la cultura dominante» (1989, p. 162). Queda claro que la labor de Santa Cruz cobra mayor importancia, porque significa un primer intento de construir y sacar a la luz la tradición literaria afroperuana. Además, Santa Cruz nos invita a reformular los conceptos básicos de la literatura que permitan la inserción y la reproducción de dichas tradiciones.

La inclusión de la obra de Nicomedes Santa Cruz en el corpus de la literatura peruana como parte integral y no como apéndice ya es un deber impostergable. Es evidente que los argumentos que lo excluyeron clasificándolo de poeta «popular» no son válidos. Un análisis metódico de su producción poética lo ubica entre los más originales y representativos del continente por su dominio del lenguaje, su diversidad de temas, su hábil manejo de las variadas estrofas poéticas, de la rima, el ritmo y las técnicas retóricas como el humor y la sátira. Sin embargo, de las doce antologías de literatura peruana revisadas para este estudio, publicadas entre 1965 y 1998, Santa Cruz solo

figura en dos de ellas (dedicadas a las literaturas «populares» y/o «negras») y en una historia literaria. Los argumentos presentados por los críticos literarios como Antonio Cornejo Polar y Fernando Castillo, de un lado, e investigadores como Schweitzer, Mujica y Bloom, del otro, destacan la urgente necesidad de una revisión crítica de la obra de Santa Cruz. Schweitzer, después de resaltar la dificultad de discernir «lo literario» en un sentido puramente estético, señala algunos criterios que han sido empleados para evaluar el valor estético de una obra y para determinar su inclusión en el canon (1998, pp. 193-194). A continuación, elaboramos seis de los más relevantes para la poética santacruziana. Aunque algunos aspectos ya han sido discutidos a lo largo de este estudio, será necesaria cierta repetición para facilitar la comprensión.

1. Manejo de técnicas poéticas (presencia de la metáfora, la imagen, el ritmo y la métrica)

Su dominio de las técnicas poéticas se evidencia tanto en su amplio registro temático como en su maestría de múltiples formas estróficas. Es de notar su excepcional dominio de la décima glosada o décima de pie forzado (comparada al soneto por su forma rígida), así como formas del verso clásico y popular español. Su hábil manejo del lenguaje poético sobresale en las décimas de tono irónico y satírico, tales como «Fue mucho el tejemaneje» y «Dentro del género humano». Su empleo de metáforas, símiles y anáforas se destaca en los siguientes poemas: «Que mi sangre se sancoche», «Llanto negro», «Congo Libre», «América Latina», «Ritmos Negros del Perú», «Sudáfrica» y «Meme, neguito».

2. ¿Cómo se adhiere a los requisitos establecidos por el género y qué grado de innovación presenta?

La décima, forma poética culta trabajada por muchos poetas en la España siglodorista, en Latinoamérica se arraiga en la poesía

popular. Santa Cruz, aunque mantiene su estructura rígida, trata temas de índole nacionalista e incorpora elementos nativos. Esta forma poética fue utilizada para catequizar y cristianizar a los indígenas y a los negros, pero ya en la época colonial pasó a ser empleada para criticar las injusticias sociales del régimen colonial. Según Santa Cruz, la décima de pie forzado floreció en el Perú durante la última mitad del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, en el que casi desapareció con la muerte de uno de los más valiosos decimistas: Porfirio Vásquez (1902-1971). Santa Cruz se apropia de esta forma poética para rescatar e historiar la vida del afroperuano y para denunciar los problemas sociales. Dicha apropiación tiene un carácter subversivo, porque a través de ellas Santa Cruz nos presenta un contra-discurso al discurso colonial. Aunque continúa empleando la décima de pie forzado, forma heredada de sus maestros decimistas, renueva el lenguaje poético incorporando afroperuanismos, neologismos y quechuismos, además de elaborar nuevos temas y romper con las clasificaciones tradicionales de «a lo divino» y «a lo humano».

3. ¿Hasta qué punto es representativo de su época literaria?

Como se ha mencionado anteriormente, Santa Cruz participa de lleno en la tradición poética anterior y propia de los años 60 y 70 en Latinoamérica, continuando en la tradición oral de Porfirio Vásquez (decimista peruano) y Guillén, así como la tradición contestataria y comprometida de Cardenal y del Neruda de *Canto general* (1950). No obstante, vemos que Santa Cruz privilegia la poesía oral, escribe sobre el pueblo y para el pueblo. Según Richard Jackson, «Nicomedes Santa Cruz was a modern-day storyteller who not only wrote down his works but also used radio and recordings to preserve the oral tradition in the face of oppression and official disdain» (1997, pp. 99). Santa Cruz fue el cronista poético de su pueblo

y de su época. Tuvo como meta primordial salvaguardar la memoria colectiva de su grupo étnico, poner su poesía al servicio del pueblo y emplearla como instrumento de liberación de los grupos marginados.

4. Singularidad / originalidad

El poeta peruano cumplió una labor singular al recuperar y continuar la tradición decimista, al cultivar poemas con temática social y contestataria, al reivindicar al negro y su contribución a la formación de una literatura y cultura nacionales. En sus primeros poemarios, volvió al pasado colonial, recuperó y re-escribió la historia borrada de su grupo étnico, mientras que, en los últimos, transmitió una marcada conciencia política, una preocupación por la liberación africana y un fuerte sentimiento integracionista. Su poesía surge de un largo proceso histórico de recuperación del legado africano que ha venido gestándose desde años atrás, y representa la culminación, en el Perú, de la reivindicación de la cultura afrohispanica, movimiento cuyas raíces se las puede buscar tanto en la Negritud caribeña como en el Harlem Renaissance estadounidense. Jackson enfatiza que Nicomedes Santa Cruz fue el primer poeta negro en tratar la temática negra en el Perú: «He knew that he was accomplishing a worthy task, because it was the first time such vital questions about Africa and black America had been taken up in Peru by a black writer» (1998, pp.176).

Además, Santa Cruz es uno de los primeros poetas en vincular su poesía con las tradiciones populares africanas e indígenas y alcanzar un grado inusitado de originalidad. A través de la performance, de la oralidad, del vínculo de la poesía con la música y el canto, Santa Cruz le devuelve a la poesía sus

cualidades primigenias. Las cumananas, décimas cantadas con acompañamiento musical, formarán parte de su inconfundible estilo. Por la incorporación de los mitos indígenas y africanos, de las glosas provenientes de *harawis* (canto propio del indígena) y del folclore español, la décima santacruziana representa la coexistencia de tres sistemas literarios; es decir, el sincretismo de las culturas española, africana e indígena. Si para Harold Bloom, uno de los más fervientes defensores del canon occidental, la originalidad o «strangeness» de la obra es el factor principal que determina la inclusión o exclusión, entonces, la originalidad de Santa Cruz en historiar líricamente la experiencia de la esclavitud y su cálida simpatía y comprensión humana del pobre le garantizarían su inclusión en el canon literario.

5. Influencia intelectual y literaria en las generaciones posteriores

La labor artística de Santa Cruz ha tenido un profundo impacto en los estudios afroperuanos y ha despertado el interés en el lenguaje, la cultura y la historia. Dicho interés se evidencia en las siguientes obras: Fernando Romero, *El negro en el Perú y su transculturación lingüística* (1987) y *Quimba, fa, malambo, ñeque. Afronegrismos en el Perú* (1988); Carlos Aguirre, *Agentes de su propia libertad: Los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud* (1993) y José Antonio del Busto, *Breve historia de los negros del Perú* (2001). Incluso más: los neo-decimistas contemporáneos consideran a Nicomedes Santa Cruz como su maestro y su padre literario. Actualmente, son comunes las referencias al poeta en recitales de poesía, y las nuevas generaciones de escritores negros lo consideran como el pionero y el primer exponente de la negritud en el Perú.⁹

9 En agosto de 2003, en la Feria del Libro en Lima, hubo un recital, «Poesía en el puerto», organizado por los poetas Santiago Risso y Pedro Rivarola, donde se presentaron poetas de ascendencia africana como Maritza Joya, quien considera a Nicomedes como su maestro literario. Es significativo que tuviera consigo el poema «Ritmos Negros del Perú» que, según ella, declama en algunos de los recitales en los que participa.

6. Popularidad

Junto con César Vallejo y Pablo Neruda, Santa Cruz es uno de los poetas más recitados y más conocidos por el pueblo. Si la popularidad se mide en términos de mercado, cabe resaltar que, en los años 60 y 70, fue uno de los poetas que más poemarios vendió, y agotó rápidamente más de una edición de 3000 a 10 000 tiradas. En nuestros días, aún circulan ediciones piratas de la Antología: décimas y poemas.¹⁰ Debido a la gran demanda por sus poemarios, se puso en marcha un proyecto de re-edición de sus obras completas, así como la publicación de un nuevo poemario intitulado Canto Negro.

La paulatina inserción de los afroperuanos en los discursos oficiales de la nación y su incorporación, en 2001, en el Comité de Asuntos Indígenas y Afroperuanos tienen profundas implicaciones socio-políticas y culturales. Se ha comprobado que el proyecto de construcción nacional está estrechamente ligado al proyecto de formación de una literatura nacional.

Se necesita rearticular el concepto de peruanidad y, para eso, se necesita una imagen del negro peruano coherente con el tipo de diseño nacional que se va a crear, ya que, dentro del nuevo diseño nacional, las visiones del afroperuano que ha operado hasta el momento ya no funcionan más. Santa Cruz, a través de su producción poética, nos da otra visión del negro peruano: un sujeto productor de cultura y participe en la formación de la cultura nacional. Los próximos decenios del siglo XXI se anticipan como testigos de una creciente atención a la obra del poeta peruano de la inserción plena de las tradiciones literarias afroperuanas en el corpus general de la literatura peruana.¹¹ Los estudiosos de las literaturas afro-hispanicas tenemos la tarea urgente de incorporar a los autores afrohispanos en los espacios literarios canónicos, y de establecer vínculos con los centros académicos latinoamericanos que resulte en una mayor atención crítica dentro de los países hispanos.¹²

REFERENCIAS

- Aguirre, C. (1993). *Agentes de su propia libertad: Los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud 1821-1854*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://doi.org/10.18800/9788489309630>
- de Albornoz, A. y Rodríguez-Luis, J. (1980). *Sensemayá: la poesía negra en el mundo hispanohablante*. Madrid: Orígenes.

- 10 Además, nuestro poeta figura en antologías personales como *Antología poética: los inmortales*, donde se reúne «la más bella expresión del pensamiento y de la sensibilidad del alma humana». Estas son las que se venden en los autobuses limeños.
- 11 En 2002, con motivo del décimo aniversario de la muerte de Nicomedes Santa Cruz, el Instituto Nacional de Cultura, por medio una resolución directoral, considera a Nicomedes Santa Cruz «Digno representante del patrimonio cultural de la nación [...] otorgándole el más alto reconocimiento póstumo por su valiosa contribución a la cultura peruana» (web de Nicomedes). Dicho acto muestra el reconocimiento de la contribución de los afroperuanos a la cultura nacional.
- 12 El trabajo realizado por M'baré N'gom, de Morgan State University, es un ejemplo clave. Durante su participación en el programa Fulbright en 2001, dictó cursos sobre literatura afrohispana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Universidad Ricardo Palma, despertando el interés de los participantes en continuar la investigación en el campo. Este tipo de intercambio permitiría que las obras de escritores afrohispanos adquieran mayor atención crítica dentro de sus propios países.

- Arroyo, C. (1992). *Hombres de letras: Historia y Crítica Literaria en el Perú*. Lima: Ediciones MemoriAngosta.
- Belaúnde, V. A. (1965). *Peruanidad*. 3ra. Ed. Lima: Ediciones Librería Studium.
- Beltrán, J. (1995). *Antología de la poesía peruana: Generación del 70*. Lima: Ed. San Marcos.
- Bloom, H. (1995). *The Western Canon: The books and school of the ages*. New York: Riverhead Books.
- del Busto, J. A. (2001). *Breve historia de los negros en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Carrillo, F. (1961). *Las 100 mejores poesías peruanas contemporáneas*. Lima: Antologías de la Rama Florida.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Cornejo Polar, A. (1992). La formación de nuestra tradición literaria. En C. Arroyo, *Hombres de Letras: Historia y Crítica Literaria en el Perú*. Lima: Ediciones MemoriAngosta.
- Cyrus, Stanley (1973). *El cuento negrista latinoamericano: Antología*. Quito: Editorial Casa de la Literatura Ecuatoriana.
- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana* (Vol. II, 1960-1973). Lima: Ediciones Peisa.
- Fernández de la Vega, O. y Paines, A. N. (1973). *Iniciación a la poesía afroamericana*. Miami: Ediciones Universal.
- Higgins, James (1993). *Hitos de la poesía peruana: siglo XX*. Lima: Editorial Milla Batres.
- Franco, Jean (1975). *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia* (Trad. Carlos Pujol). Barcelona: Ariel.
- Handy, Otis (1979). *The Spanish American Decima and Nicomedes Santa Cruz*. Diss. U. of California-Berkeley.
- Jackson, R. (1976). *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque, NM: U. of New Mexico P.
- Jackson, R. (1979). *Black Writers in Latin America*. Albuquerque, NM: U. of New Mexico P.
- Jackson, R. (1988). Afro-hispanic Literature: Recent Trends in Criticism. *Afro-Hispanic Review* 7(1,2,3) 32-5.
- Jackson, R. (1988). *Black Literature and Humanism in Latin America*. Athens, GA: U. of Georgia P.
- Jackson, R. (1997). *Black Writers and the Hispanic Canon*. New York and London: Twayne Publishers.
- Jackson, R. (1998). *Black Writers and Latin-America: Cross-Cultural Affinities*. Washington, DC: Howard UP.
- Kattar-Goudiard, J. y Durand, R. (1970). *Nicomedes Santa Cruz, poeta negro del Perú: Presentación y selección de poemas*. Dakar: Centre de Hautes Études Afro-Ibéro-Amériques, Université de Dakar.
- Kattar-Goudiard, J. y Durand, R. (1977). Nicomedes Santa Cruz, poète noir du Pérou. *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar*, (7), 183-208.
- Lewis, Marvin (1983). *Afro-Hispanic Poetry 1940-1980: From Slavery to Negritud in South American Verse*. Columbia, MO: U. of Missouri P.
- Mariátegui, J. C. [1928](1955). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria SA.
- Mariñez, P. (1993). Entrevista con Nicomedes Santa Cruz, poeta afroamericano. *Cuadernos Americanos*, (7), 110-124.

- Mariñez, P. (2000). *Nicomedes Santa Cruz: Decimista, poeta y folklorista afroperuano*. San Luis Potosí: Instituto de Cultura de San Luis Potosí.
- Medina, Gabriel (31 de julio de 1964). Nicomedes y el rey Baltazar. *Expreso*.
- Miller, I. W. (1991). *Afro-Hispanic Literature: An Anthology of Hispanic Writers of African Ancestry*. Miami: Ediciones Universal.
- Miró, César (27 de abril de 1961). La familia Santa Cruz. *El Comercio*.
- Molina, Alfonso (1966). *Antología de la poesía revolucionaria del Perú*. Lima: Ediciones América Latina.
- Montalbetti, M. y Cornejo Polar, A. (1982). *Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Mujica, Barbara (1997). Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthology. *Hispania*, 80(2), 203-215.
- Neruda, Pablo (1955). *Canto general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Núñez, Estuardo (1981). La literatura peruana de la negritud. *Hispamérica*, Año X, n.º 28, 19-28.
- Núñez, Estuardo (1965). *La literatura peruana en el siglo XX: (1900-1965)*. México: Editorial Comarca.
- Ojeda, Martha (1998). La proyección de la cultura afroperuana en las obras de Nicomedes Santa Cruz (1925-1992). Diss U. of Kentucky, Lexington.
- Ojeda, Martha (1999). Nicomedes Santa Cruz: Cronología y bibliografía reciente. *Afro-Hispanic Review*, 18(1), 25-28.
- Ojeda, Martha (2003). *Nicomedes Santa Cruz: Ecos de África en Perú*. London: Tamesis Books.
- Orihuela, Carlos L. (2000). The Poetics of Nicomedes Santa Cruz and its Challenge to Peruvian Hegemonic Literature. *Afro-Hispanic Review*, 18(2), 40-44.
- Ortega, Julio (1987). *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI Editores.
- Peñaherrera, H. (1983). Nueva búsqueda a la poesía de Nicomedes Santa Cruz. *Afro-Hispanic Review*, 3(2), 23-25.
- Ramírez y Ramírez, E. (1 de abril de 1961). Poesía Afroperuana. *La Prensa*.
- Romero, F. (1987). *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*. Lima: Editorial Milla Batres
- Romero, F. (1988). *Quimba, fa, malambo, ñeque: Afronegrismos en el Perú*. Lima: IEP.
- Romualdo, A. (1984). *Poesía Peruana: Antología general*. 3 vols. Lima: Ed. Edubanco.
- Romualdo, A. (1992). *Poesía popular de la costa, sierra y selva del Perú: Desde el Tawantinsuyo hasta nuestros días*. Lima: Editec del Perú, S.R. Ltda.
- Rostworowski, M., Mariátegui, J., Aguirre, C., Delgado, L., Holguín, O., Thorndike, G., Panfichi, A., Cubillas, T., Fuentes, L., Ballumbrosio, E., Santa Cruz, R. y Campos, J. (2000). *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Salas, T. y Richards, H. J. (1975). Nicomedes Santa Cruz y la poesía de su conciencia de negritud. *Cuadernos Americanos*, (202), 182-199.
- Salas, T. y Richards, H. J. (1982). *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz*. Quito: Editora Andina.
- Salazar Bondy, S. (4 de junio de 1958). Nicomedes Santa Cruz, poeta natural. *La Prensa*.

- Salazar Bondy, S. (24 de mayo de 1964). Nicomedes Santa Cruz ante su enigma. *El Comercio*.
- Sánchez, L. A. (1974). *Panorama de la literatura del Perú desde sus orígenes hasta nuestros días*. Lima: Editorial Milla Batres.
- Santa Cruz, N. (1971). *Antología: Décimas y poemas*. Lima: Campodónico Ediciones SA.
- Santa Cruz, N. (1978). Aporte de las civilizaciones africanas al folklore del Perú. En *Négritude et Amérique Latine: Colloque de Dakar: 7-12 janvier 1974* (pp. 369-380). Dakar: Nouvelles Éditions Africaines.
- Santa Cruz, N. (1966). *Canto a mi Perú*. Lima: Librería Studium.
- Santa Cruz, N. (1964). *Cumanana: Décimas de pie forzado y poemas*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Santa Cruz, N. (24 de mayo de 1964). Cumanana. *Estampa*, (5).
- Santa Cruz, N. (1 de octubre de 1961). La décima en el Perú. *El Comercio*.
- Santa Cruz, N. (1960). *Décimas*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Santa Cruz, N. (1966). *Décimas*. Lima: Librería Studium SA.
- Santa Cruz, N. (21 de junio de 1973). De Senegal y Malambo. *Caretas*.
- Santa Cruz, N. (1 de junio de 1958). Ensayo sobre la Marinera. *El Comercio*.
- Santa Cruz, N. (26 de enero de 1964). El festejo. *Estampa*, (7).
- Santa Cruz, N. (1988). El negro en Iberoamérica. *Cuadernos Hispanoamericanos* (451- 452), 7-46.
- Santa Cruz, N. (21 de marzo de 1965). El negro en el Perú. *Estampa*, (13).
- Santa Cruz, N. (1980). Racismo, discriminación racial y etnocentrismo. En *¿Cómo enfrentar el racismo en la década de los 80?: Consulta de iglesias latinoamericanas* (pp. 41-51). Ginebra y Lima: Consejo Mundial de Iglesias, Comisión Evangélica Latinoamericana de Educación Cristiana.
- Santa Cruz, N. (24 de septiembre de 1967). Racismo en el Perú. *Estampa*, (12).
- Santa Cruz, N. (1972). *Rimactampu: Rimas al Rímac*. Lima: Ciba-Geigy Peruana.
- Santa Cruz, N. (1971). *Ritmos negros del Perú*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Silva-Santiesteban, R. (1994). *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Starn, O. Degregori, C. y Kirk, R. (Eds.) (1995). *The Peru Reader: History, Culture and Politics*. Durham, NC: Duke UP.
- Schweitzer, C. (1998). Publishing «New» Canons: The Politics Aesthetics of Recovering Texts. *Journal of Scholarly Publishing*, 29(4), 191-211.
- Tamayo Vargas, A. (1976). *Literatura Peruana* (2 vols., 4ta. Ed.). Lima: Librería Studium SA.
- Toro Montalvo, C. (1991-1996). *Costumbrismo y Literatura negra del Perú* (T. IV). En *Historia de la literatura peruana* (13 vols.). Lima: AFA Ed.
- Toro Montalvo, C. (1978). *Antología de la poesía peruana del siglo XX: (Años 60/70)*. Lima: Ed. Mabú.
- Toro Montalvo, C. (1998). *Grandes obras maestras: resúmenes de la literatura peruana*. Lima: Ed. San Marcos.
- de Vichy, Eugenio (1960). *Décimas de Santa Cruz*. *La Prensa*.
- Weiss, Judith (1977). *Casa de las Américas: An Intellectual Review in the Cuban Revolution*. Madrid: Artes Gráficas Soler.

«De ser como soy, me alegro»: la negritud de Nicomedes Santa Cruz

Natalia Storino

Universidad Nacional de Córdoba

La Negritud desbordó el acento poético y romántico para convertirse en el ideario político filosófico de la descolonización.

MANUEL ZAPATA OLIVELLA¹

El presente texto se desprende de mi trabajo final de licenciatura para la carrera de Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba. El título de aquel primer trabajo fue *Del canto negro a la nueva canción: Nicomedes Santa Cruz más allá de su negritud*. Allí postulé que la obra de Santa Cruz excedía los planteos de la negritud debido a la amplitud de su universo de reflexión. En el presente, considero que —más que excederla— la resignifica, ya que, en el marco de su obra, la negritud es una respuesta que hermana a los oprimidos por un mismo sistema mundo colonialista-imperialista-capitalista, sistema que racializó las relaciones de producción y estableció la colonialidad del poder.

En esta línea, se puede afirmar que en los textos de Santa Cruz circulan nociones como raza, clase, trabajo y cultura que permiten reflexionar críticamente, a partir de la palabra artística, acerca de aquello que fue formulado teóricamente desde la crítica poscolonial.

Pienso en autores como Quijano y Mignolo, para quienes la noción de «raza» ha servido para sostener la histórica desigualdad del poder; esto es, la colonialidad del sujeto «no-blanco». Asimismo, el movimiento de la *Nègritude* emergió como un rechazo contra el racismo para exceder, finalmente, el *locus* que le dio nacimiento. La negritud, como noción, permite pensar la dialéctica entre el patrón mundial de dominación y clasificación social y las manifestaciones «no centrales» que se enfrentan a ese orden y, en consecuencia, empoderan la identidad cultural.

En ese sentido, la *negritud* es una categoría que nos acerca a la obra de Nicomedes Santa Cruz. Aunque sin referencias explícitas a dicho término, sus textos expresan un contenido pleno de negritud como un modo de *cimarronaje*² que reivindica la propia identidad, y como una denuncia contra la discriminación y la opresión ejercidas en nombre de la clasificación de la población mundial.

1 Citado por M'bare N'gom (2006, p. 38).

2 En una primera acepción, el *cimarronaje* es entendido como «[...] el proceso por el cual algunos esclavos abandonaban la plantación y buscaban refugio en las montañas para preservar en lo posible su identidad» (Depestre, 2006, p. 345). Sin embargo, Depestre se refiere a un *cimarronaje* cultural: «[...] en el terreno cultural se puede decir que trataron de escapar a la hegemonía de la colonia insuflando en ella sus propias escalas de valores, "cimarroneando" en lo posible los horribles mecanismos deculturativos o asimilacionistas de la civilización que se les imponía» (p. 345). Se trata, según el autor haitiano, de muestras de «heroica creatividad» con la que reelaboraron dolorosamente nuevos modos de sentir, pensar, actuar y de un prodigioso esfuerzo de «legítima defensa».

La raza, una invención con intencionalidad

Aníbal Quijano (2000, 2003) afirma que la globalización en curso es resultado de un proceso que se originó con la constitución de América (Latina) y del capitalismo moderno, mundial y eurocentrado. La noción de «colonialidad del poder» —elemento constitutivo y específico del patrón mundial del poder capitalista— se funda sobre la base de la imposición de la clasificación racial/étnica de la población del mundo. Afirma Quijano lo siguiente:

En el curso del despliegue de esas características del poder actual, se fueron configurando las nuevas identidades societales de la colonialidad: *indios, negros, aceitunados, amarillos, blancos, mestizos* y las geoculturales del colonialismo, como *América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente* (ambas últimas Asia, más tarde), *Occidente o Europa* (Europa Occidental después). Y las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo la hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado como la *modernidad*. (2000, p. 342)

La noción de «raza», en su sentido moderno, fue una invención de la modernidad. Luego, bajo la perspectiva eurocéntrica del conocimiento, fue elaborada teóricamente fundamentando la naturalidad y cientificidad de las relaciones de dominio y explotación, y las ideas de superior/inferior, civilizado/bárbaro o primitivo, etcétera. En otras palabras, «fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista» (Quijano, 2003, p. 203). Esa noción, y las nuevas identidades históricas producidas sobre esa

base, fue asociada a la naturaleza de los roles y lugares en la estructura global del control del trabajo; esto es, se impuso una sistemática división racial del trabajo. René Depestre también reconoció este aspecto:

La esencia humana de los negros, los blancos y los mulatos, en la zona de las Américas que nos ocupa, es en su realidad histórica el conjunto de las relaciones sociales y raciales que, desde el siglo XVI hasta nuestros días, han vivido colonos, esclavos, libertos y sus descendientes en este continente. La formación social esclavista epidermizó, somatizó, racializó profundamente las relaciones de producción, añadiendo de esta forma a las contradicciones y alienaciones innatas del capitalismo, un conflicto de clase de una nueva índole. (2006, p. 342).

Este criterio de clasificación social fue impuesto a escala global con la expansión mundial del dominio colonial de la «raza dominante»: el blanco o europeo. En el curso de este proceso, se asoció el trabajo no-asalariado con las «razas dominadas» por ser consideradas inferiores. En este sentido, en la distribución mundial del poder, Europa fue asociada al salario, y los países del «tercer mundo» se asociaron al trabajo no remunerado; es decir, la mano de obra barata. En otras palabras, la colonialidad del control del trabajo, con el sostén de la noción de raza, decidió la geografía social del capitalismo. Europa se constituyó en el centro de lo que Wallerstein llamó el «moderno-sistema-mundo» (Quijano, 2003, p. 210). El resto fue pensado como su periferia.³

Frente a la colonialidad: *Nègritude* y *negritud*

El movimiento de la *Nègritude* comenzó en los años treinta⁴ con un grupo de tres jóvenes estudiantes en París: Léopold Sédar

3 Según Mignolo, «la metáfora de sistema-mundo-moderno deja en la oscuridad la colonialidad del poder (Quijano, 1997) y la diferencia colonial (Mignolo, 1999, 2000)», ya que «la colonialidad del poder es el eje que organizó y organiza la diferencia colonial, la periferia como naturaleza» (2003, p. 57).

4 Si bien contemporáneo o inmediatamente posterior a las vanguardias históricas, no representó un movimiento estético o artístico. Se trató, principalmente, de un claro posicionamiento político e ideológico de reivindicación identitaria. Jorge Schwartz (2002, p. 659) considera que, si bien la *Nègritude*

Senghor (Senegal), Léon Damas (Guyana) y Aimé Césaire (Martinica)⁵. El haitiano René Depestre menciona dos publicaciones fundamentales: *Manifiesto de legítima defensa* (1932), publicado por ocho martiniqueses, en el cual toman posición política y cultural de solidaridad e identificación con el Caribe colonizado, y *L'Étudiant noir* (1934), donde Césaire emplea por primera vez el término «Nègritude». En un comienzo, surgió como una reacción contra el rechazo de la sociedad hacia el «negro». En este sentido, el movimiento se presenta como una expresión que reivindica al «negro» y se opone a la razón del «blanco».

Para Depestre, la «primera nègritude» significó una revuelta del espíritu contra el negativo proceso colonizador por parte de aquellos que el mismo proceso histórico designó como «negros». Su crítica fue que, habiendo sido creada para despertar y levantar al «negro», terminó evaporándolo en un esencialismo inofensivo en lugar de armar su conciencia de clase. Además, reconoce que la colonización alienó doblemente la conciencia de los trabajadores económica y psicológicamente, ya que el sistema esclavista «racializó las relaciones de producción» y redujo a los hombres a «esencia-inferior-de-negros vs. esencia-superior-de-blancos» (pp. 342-343). También, para Moreno Friginals, el gran grito de dignidad de la *Nègritude* devino, paradójicamente, «en un dócil instrumento neocolonialista» (2006, p. 33). Según Depestre, su reivindicación debió ser menos parcial: reivindicar al «negro» sin dejar de considerar la clase.

Sartre, en su *Orfeo Negro* (1948), explicita tres postulados fundamentales que, según

Depestre, aclaran el contenido de clase que tenía la noción de *negritud*:

1. El negro, como el trabajador blanco, es víctima de la estructura capitalista de nuestra sociedad [...] Pero si la opresión es una [...] el negro es la víctima, como negro, a título de indígena colonizado o de africano deportado. Y puesto que se le oprime en su raza y a causa de ella, es por lo pronto de su raza que él necesita tomar conciencia. [...] Insultado, esclavizado, se levanta, recoge la palabra «negro» que se le ha tirado como una piedra, se reivindica como negro, frente al blanco, altivamente.

2. De hecho, la negritud aparece como el momento débil de una progresión dialéctica: la afirmación teórica y práctica de la supremacía del blanco es la tesis; la posición de la negritud como valor antitético es el momento de la negatividad. Pero este momento negativo no es suficiente por sí mismo y los negros que lo usan lo saben muy bien; saben que apunta a preparar la síntesis o realización del ser humano en una sociedad sin razas. Así, la negritud es para destruirse, pasaje y no punto de llegada, medio y no fin último.

3. ¿Qué sucederá si el negro despojándose de su negritud en provecho de la revolución no quiere considerarse más que como propietario? ¿Qué sucederá si no quiere definirse más que por su condición social objetiva? [...] ¿La fuente de la poesía se detendrá? ¿O bien el gran río negro coloreará a pesar de todo el mar donde se arroja? (Citado por Depestre, p. 359).

El tercer momento planteado por Sartre es un momento potencial, no realizado. Se plantea la posibilidad de una sociedad sin «razas» y la pregunta acerca de la condición del «negro»: ¿dejará de ser «negro» al cambiar su posición en el sistema productivo y social o su negritud pervive, a pesar suyo, ante cualquier condición? Es decir, ¿la negritud aparece como un hecho de fenotipo o como una condición relativa a posiciones? En todo caso, se puede afirmar que no hay esencialismos, sino

puede tener ciertos procedimientos similares a los de las vanguardias europeas, no deben ser confundidos. Aunque Césaire fue considerado, por Breton y algunos críticos, como un poeta surrealista, es un hecho discutido.

5 A Césaire se le atribuye la creación y difusión del término y a Senghor su desarrollo teórico-filosófico.

que la noción de raza existe como un sistema de relaciones, de posiciones relativas, y se afirma siempre que exista la mirada de un «otro-no-negro», un «no-diferente», el «blanco», quien valorativamente se autoadjudica la posición central, aquella que está en condiciones de juzgar y clasificar.

La *Nègritude* fue tributaria de la historia que la engendró. Debe ser comprendida en los procesos que abonaron dicho movimiento. Césaire, consciente de las críticas que se le hizo a la *Nègritude*, afirmó haber creado ese término en un momento definido y que tal acto correspondía a una necesidad: «en aquella época, el negro en Francia vivía una especie de asimilación disimulada en nombre del universalismo [...] estábamos amenazados a una terrible despersonalización» (1998, p. 106). Para «hacer la revolución», dice el martiniqués, el hombre primero ha de conquistarse a sí mismo:

Senghor y yo tomamos la iniciativa de este movimiento que permitiría al hombre negro tomar conciencia de sí mismo. No somos franceses, no somos ingleses, es absurdo pensar que somos negro-franceses. Somos en primer lugar negros. [...] La palabra que constituía la antítesis de la civilización era la palabra 'negro', sinónimo de bárbaro. Afirmábamos, pues, que el negro era un hombre como otro. (Césaire, 1998, p. 106)

La cita expresa la tensión entre el particularismo y el universalismo. Ser «negro» o ser «ciudadano»⁶. Con palabras firmes y claras, dice Césaire: «Puesto que nos echaban a la cara la palabra 'negro' como una injuria, la

hemos recogido con orgullo, como un desafío» (1998, p. 107).

En coincidencia con Depestre, para Césaire los ataques a la *Nègritude* se debieron a que «se trató de dogmatizar la negritud» (1998, p. 108). Se refiere a unas palabras de Senghor, según las cuales la razón sería helénica y la emoción negra: «parecería indicar que existía una sustancia negra, que la negritud es una esencia: habría un estado de 'negritud', un estado de 'blanquitud'» (1998, p. 108). Como respuesta, dirá:

Para mí se trata del hecho de sentirse negro, el hecho de ser negro simplemente. Eso es todo. No hay negritud de una manera predeterminada, no hay una sustancia: hay una historia y una historia vivida. (p. 108)

Esa «historia vivida» se configura en la tensión generada por la colonialidad del poder en las estructuras y relaciones sociales que, como patrón de dominación, impone. Afortunadamente, esa experiencia germina una respuesta: la *Nègritude* y la negritud, ya que mientras perviva un poder colonial habrá una voz activa y denunciante luchando por la descolonización y en rechazo a la racialización.

Desde la crítica: Santa Cruz, un exponente de la negritud

Distintos críticos, teniendo en cuenta diversos criterios, han destacado a Nicomedes como un representante de la negritud. Sintetizaré algunas perspectivas.⁷

6 A esta problemática, Peter Wade responde lo siguiente: «La pregunta central es '¿Somos ciudadanos?' o '¿Somos negros?' [...] ¿por qué no podemos ser 'ciudadanos negros'? [...] los términos implican filosofías políticas distintas y aun opuestas. 'Ciudadano' implica homogeneidad e igualdad de derechos, dentro del modelo republicano francés; implica universalismo. Representa una meta importante para muchas luchas contra la opresión, pero finalmente no importa la identidad étnica, racial, de género, etc.; se busca la ceguera racial, el daltonismo. 'Negro' implica diferenciación, discriminación, diferencia, significa que una identidad particular tiene que ver con el estatus social, el trato, los derechos, la imagen de la persona» (2008, p. 121). Afirma el autor colombiano que las «identidades negras» son definidas por una tensión fundamental: para ser ciudadanos hay que nombrar la diferencia.

7 Heidi Carolyn Feldman (2009), desde una perspectiva antropológica, también consideró la negritud de Nicomedes Santa Cruz. Más que enfocarse en su obra literaria, la investigadora abordó el trabajo

Martha Ojeda (2003) considera que la obra de Santa Cruz «representa la culminación en Latinoamérica de la reivindicación de la cultura afrohispanica [...] surge de un largo proceso histórico de recuperación del legado africano» (p. 3). Para ella, el objetivo principal de Santa Cruz «es recuperar y reivindicar la herencia africana por medio de un estudio minucioso de las manifestaciones culturales en el baile, la música, la religión, el arte culinario y otros aspectos de la vida cotidiana» (p. 11). Si bien reconoce que el interés de Santa Cruz no se limitó a la «herencia africana», ya que impartió un «mensaje de denuncia del racismo y la opresión de las clases y los grupos étnicos marginados» (p. 16), se adhiere a la opinión de Teresa Salas y Jeanette Kattar, quienes consideran a Nicomedes como un poeta de la negritud. Su misión, dice, «fue reivindicar la cultura africana y descartar los estereotipos negativos sobre el negro, quien había sido despojado de su humanidad» (p. 18).

Ojeda reconoce tres etapas en la obra del poeta marcadas por tres tendencias ideológicas: en primer lugar, la negritud como el interés por recuperar y autoafirmar la identidad y la conciencia «africanas»; en segundo lugar, el compromiso social y político manifiesto en el sentimiento revolucionario y antiimperialista; por último, el integracionismo donde sobresalen los textos de carácter universalista que proponen la confraternidad y la solidaridad entre las razas y los marginados del mundo. Para la autora, el sentimiento de negritud predomina en toda la obra, aunque se destaca en la primera etapa. Dice la autora que:

Según Jackson, Santa Cruz es uno de los primeros escritores peruanos negros en abogar abiertamente por el aprecio de la cultura afroperuana y en

romper con los estereotipos negativos sobre este grupo étnico. Como el primer exponente de la negritud en el Perú, Santa Cruz reivindica y legitima la cultura afroperuana. Su ideología de la negritud y su compromiso político son temas destacables en su poética. Cabe reiterar que su compromiso social no se limitó a un solo grupo étnico, sino que trascendió los espacios raciales y las fronteras nacionales. (p. 119)

M'bare N'gom (2006), desde una perspectiva panafricanista⁸, aborda la relación vivencial y literaria de Nicomedes Santa Cruz con el continente africano, lo que él denomina «discurso panafroamericano». Afirma: «La mayoría de los estudios sobre la creación cultural de Nicomedes Santa Cruz se ha centrado en su contribución a la conformación de un discurso de recuperación, valorización y validación de la cultura de los peruanos de ascendencia africana» (p. 35); esto es, lo que él reconoce como la «experiencia transafricana en el Perú». Según el autor, Nicomedes «construye una sólida conciencia étnica dentro del marco de la peruanidad». Sin embargo, reconoce que «su discurso trasciende las fronteras de su país para contemplar la situación del negro, el transafricano y el africano en otras regiones del mundo» (p. 36).

El autor firma: «Tanto el negrismo como la negritud no tuvieron una influencia sincrónica y directa en el Perú» (p. 39), y amplía:

[...] si bien la négritude o negritud que llega a América Latina recoge algunos de los ideales del panafricanismo, se autoctoniza y adapta a las realidades nacionales y regionales. Y no podía ser de otra forma. En Santa Cruz, la negritud se erige, ante todo y más que nada, como una estética de ruptura con el discurso dominante. No se erige en una postura ideológica radical a lo Aimé Césaire en los años 30, como observa Natalie Bourgade-Laval. La visión Santacruziana de la negritud pasa por la afirmación de su identidad cultural y

de «excavación» cultural realizado por él en relación con los orígenes africanos de la música peruana y los vínculos de dicho trabajo con el «Atlántico Negro». Para ampliar, remito al riguroso trabajo de Feldman.

8 Afirma M'bare N'gom que, fundado a comienzos de 1900, «el panafricanismo intentó crear un frente común transnacional de resistencia y de validación del discurso negro en general» (p. 37).

nacional, o sea su peruanidad [...] Por otro lado, la negritud en Santa Cruz forma parte de un proceso de reterritorialización de la experiencia negra y transafricana en el Perú, en América Latina y, en última, en África. Al recuperar y expresar la misma por medio de textos gráficos y ágrafos, oratura, música y baile, Santa Cruz inscribe la misma dentro del panorama cultural oficial y político de la peruanidad y, por ende, de la panamericanidad. (p. 40)

Por otro lado, acierta el autor en reconocer que las diversas experiencias en la vida de Santa Cruz fueron marcando su producción artística y su posición política y social. Ejemplo de ello fue su viaje a Brasil en el año 1963, donde:

[...] descubre otra vertiente y dimensión de la experiencia negra, lo que le permite tener una perspectiva más universal sobre la marginalidad del transafricano y del africano. [...] Descubre que la experiencia negra estaba conformada por una estructura periférica articulada por la pobreza, la discriminación, la invisibilidad política y económica, así como la violencia estructural que se manifestaba a distintos niveles. (p. 40)

Finalmente, Milagros Carazas (2008), estudiosa de la cultura y la literatura afroperuanas, distingue la literatura negrista de la literatura de la negritud, según el criterio de interioridad o exterioridad del autor respecto de lo representado. Desde esa perspectiva, Nicomedes es considerado un representante de la negritud afroperuana, porque manifiesta su universo cultural desde el interior de la etnia negra y como reivindicación de la misma. Afirma la autora:

El escritor integrante de la etnia negra enfrenta conscientemente la invisibilización, en un intento por construir una imagen desde adentro, desde la perspectiva del propio sujeto afroperuano. Para empezar, Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) es, sin duda, el más importante representante de la literatura afroperuana del siglo XX. (2008, p. 2).

En el Perú, según Milagros Carazas, el movimiento de la *Nègritude* «tuvo cierta acogida en las décadas de 1960 y 1970 cuando los grupos folclóricos 'afroperuanos' intentaron recuperar danzas y músicas perdidas». Según esto, el término *negritud*, en el contexto peruano, no remite al trasfondo ideológico y político de la francofonía que le dio nacimiento, sino «a los intentos de revaloración del folclor negro peruano» (p. 4).

La autora cita a M'bare N'gom y afirma que el interés de Santa Cruz por las tradiciones, el folklore afroperuano y su rescate del socabón y la cumanana como «aportes negros a la peruanidad» se enmarcan en lo que N'gom interpreta como la búsqueda por recuperar y expresar la experiencia transafricana (2009, p. 2). A diferencia de Martha Ojeda —quien concibe el aporte afroperuano como el rescate de un «legado africano premoderno» en el espacio de una cultura nacional moderna, que se habría mantenido fiel debido a su adaptabilidad (Ojeda, 2003, p. 57)— Carazas (2008, p. 6; 2009, p. 8) se refiere a esta cultura, foco del trabajo de rescate y reivindicación de Santa Cruz, como «afromestiza».⁹

9 «En el contexto peruano, donde se ha llevado a cabo el proceso de mestizaje, entendido sobre todo como una trietnicidad (la combinación de lo indígena, lo hispano y lo negro), sería difícil usar la expresión literatura negra, porque nuestros escritores no pertenecen exclusivamente a esta etnia. Además, el término negro posee una carga negativa históricamente en la sociedad, con un conjunto de prejuicios y estereotipos que marcan al otro. Con el desarrollo del movimiento de negritudes, gracias al cual los intelectuales de África y América toman conciencia de la validez y originalidad de la cultura negroafricana y su estética, se empieza a reivindicar el sentido del término negro como manifestación de orgullo y de una especificidad cultural. Más bien, el prefijo "afro" —usado para señalar al africano negro y sus descendientes, como en afrocaribeño, afrohispano, afrolatino— va adquiriendo más fuerza en la actualidad. Los integrantes de la etnia negra suelen identificarse mejor con esta denominación. Por eso preferimos literatura afroperuana a cualquier otra categoría. Considerando el elemento étnico, habría que agregar que se trata de un corpus que debiera asumirse como afromestizo». (Carazas, 2008, p. 6)

Con algunos matices, los tres autores coinciden en considerar a Nicomedes Santa Cruz como un representante de la negritud.

«De ser como soy, me alegro»: la negritud de Nicomedes Santa Cruz

Nicomedes Santa Cruz es considerado un autor de la negritud. Agrego a eso que es plenamente un representante de la negritud, ya que no solo se posiciona desde un lugar de rescate cultural —entendido como una reconstrucción (Feldman)— y de reivindicación identitaria (africana, afrohispana, transafricana, afroestizada, afroperuana¹⁰), sino que asume verdadera conciencia de la relación raza/clase, cuestiona los estereotipos raciales y denuncia la colonialidad del poder que racializa, discrimina, estigmatiza y, desde allí, domina.

Varios textos podrían fundamentar lo mencionado. Lo haremos con su décima de pie forzado, «De ser como soy, me alegro» (1949). A partir del *pie*, el enunciador se presenta como «negro», reivindica su condición y denuncia el prejuicio de la sociedad. En la primera estrofa, se define con los atributos de pobreza, humildad y virtud, con lo que desmiente el esencialismo según el cual ser «negro» engendra los antivalores asociados a la maldad. En la segunda estrofa, enmarca su posición como trabajador y responde al sector hegemónico cuestionando la pervivencia del preconceito, según el cual ser «negro» está asociado al trabajo esclavo. El enunciador afirma que su trabajo es un servicio voluntario y no una determinación racial. Busca romper aquí con la idea que asocia determinada «raza» o grupo étnico a la esclavitud: «¿Verán en mí esclavitud / porque sirvo a gente rica? / Yo respondo a quien se ubica / al centro del subibaja: / Si es esclavo el que trabaja / ignorante es quien critica» (2004a, p. 56).

En la tercera estrofa, se autoafirma con altivez y autovaloración y denuncia el rechazo social hacia su persona y la estigmatización que buscó inferiorizar y animalizar al «negro», en este caso, comparándolo con un cuervo. En la cuarta estrofa, nuevamente rompe con el esencialismo que vincula el ser «negro» con determinismos como la falta de honestidad y virtud: «Ni el color ni la estatura / determinan el sentir / yo he visto blancos mentir / cual menguada y vil criatura. / [...] Muy claramente se explica / que, viviendo con honor / nacer de cualquier color / eso a nadie perjudica» (2004a, p. 57).

Esta décima es un claro ejemplo —entre otros— de la lucha del escritor por romper con los esencialismos y determinaciones raciales que pretendieron —y pretenden— «epidermizar», en términos de Depestre, las relaciones sociales y laborales naturalizando las posiciones según la «raza» que, en definitiva, no es sino naturalizar en función de la portación de un determinado fenotipo. Ya en esta décima hay una clara conciencia de la relación que existe entre la «raza» y la clase.

Fuera de la producción poética y decimista de Santa Cruz, tomaremos un ensayo para ampliar nuestro planteo: «Mariátegui y su preconceito del negro». En el año 1967, Nicomedes viaja a Cuba, experiencia que le aportó una nueva dimensión política sobre lo que N'gom llamaría la experiencia negra; fue entonces cuando escribió aquel ensayo. Dicha visión fue madurando con los años. En 1974, su viaje a África enriqueció también la visión del autor, dada la experiencia y el intercambio con intelectuales como Depestre.

Su ensayo «Mariátegui y su preconceito del negro», desde una posición fundada en el marxismo, representa una réplica hacia los discursos que inferiorizaron e invisibilizaron

10 Distintas denominaciones le ha dado la crítica desde diversos marcos.

al «negro» en el Perú. José Carlos Mariátegui permitió una apertura del núcleo cultural peruano que excluía al «indio». Nicomedes Santa Cruz lleva más allá el proyecto mariateguino para incluir al «negro» peruano dentro de la peruanidad. El «negro», considerado desde los discursos previos inferior al «indio», en Santa Cruz es igualado en su condición de clase trabajadora y oprimida. Nicomedes muestra una filiación mariateguina en sus producciones referidas al agro, al «indio», al campesinado, presente en su espíritu revolucionario. Admiró a aquel intelectual comprometido con la causa del «indio» y dedicado a la tarea de peruanizar el Perú. Sin embargo, Santa Cruz no dejó pasar la imagen negativa de Mariátegui contra el «negro». Por ello, señala las contradicciones de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) y reclama que, siendo de tipo marxista su reivindicación del «indio», al ocuparse del «negro», deja de lado lo socio-económico para entrar en prejuicios raciales de tipo positivista:

La revolución socialista descansa sobre la lucha de clases, concretamente se basa en el triunfo del proletariado sobre la burguesía dominante. Excluyendo, de plano, toda valoración étnica y etnocentrista.

Así, pues, una reivindicación 'confunde' al zambo y al mulato con el indio —si estos pertenecen a la misma clase trabajadora—. Reivindicar lo autóctono con abstracción de lo 'zambo' y lo 'mulato' es segregacionista, el segregacionismo es antimarxista, el antimarxismo no es reivindicatorio. (Santa Cruz, 2004b, p. 146)

La reivindicación del «indio», desde la posición enunciada por Mariátegui, no debería ser sino la de toda la clase trabajadora sin exclusión del «negro». La respuesta de Santa Cruz al preconcepto mariateguino es fruto de la maduración del pensamiento del poeta, de su trayectoria, así como de la coyuntura histórica. Para Santa Cruz, «zambo», «mulato» e «indio» se confunden en una misma condición socio-económica. Nicomedes resume de

la siguiente manera sus objetivos reivindicatorios como réplica a los ensayos de Mariátegui:

Es solo un párrafo de los 'Siete Ensayos' el que motiva estos artículos, y en él, son tres los cargos que Mariátegui hace al Negro y que yo trato de levantar: 1.-Su exclusión de la reivindicación de lo autóctono. 2.-Su negativa presencia en el proceso histórico de nuestra socioeconomía. 3.-Su adhesión servil al colonialismo. (Santa Cruz, 2004b, p. 152)

Ambos textos posicionan al autor plenamente como un representante de la negritud, ya que en ellos no solo reivindica la propia identidad, sino que esgrime una clara crítica hacia la exclusión del «negro» de la peruanidad, la estigmatización y clasificación social, y la racialización del trabajo. Nicomedes iguala al «negro», al «zambo», al «mulato» y al «indio» por pertenecer a una misma clase trabajadora. Al reivindicarse en su negritud, reivindica a toda la clase y abona el cultivo de la autoconciencia.

A modo de cierre

Nicomedes Santa Cruz, al tiempo que cuestiona la noción de «raza», entendida como un determinismo naturalizado, reivindica el ser «negro» como un posicionamiento valorativo articulado a una reconfiguración cultural del «legado africano». Asimismo, se hermana con los diversos grupos étnicos y sectores sociales marginados para construir un frente valorativo común ante el mismo sistema opresor que los hermana.

Su negritud consiste, parafraseando a Depestre, en un acto heroico de plena creatividad y legítima defensa, en el *cimarronaje* de una palabra utilizada desde la colonialidad para oprimir y resignificada por el propio oprimido para levantarse, nombrarse, restituir su dignidad como persona igual y diferente a la vez, en decirse con orgullo de su apariencia, de sus ancestros y de su cultura, en tirar abajo el histórico estigma con el que cargan aquellos que han sido clasificados por la geografía del poder y posicionados en el lugar del

esclavizado, del asalariado y de la clase trabajadora oprimida.

En Nicomedes Santa Cruz, la negritud aparece como un grito de defensa que aúna las voces de los oprimidos. El «negro» no deja de ser «negro»; se visualiza a sí mismo como un ser complejo y tensionado: «Indoblanquenegros / blanquinegrindios / negrindoblancos» (2004a, p. 274). Su grito de negritud no puede ser un grito aislado. Es un ser de negritud y

un ser heterogéneo. Es peruano, es americano, sus hermanos son campesinos, sus ancestros son africanos.

Mientras existan condiciones que reproduzcan la colonialidad del poder y se «epidermicen» las relaciones sociales, la negritud se plantará con plena vigencia, así como la obra de Nicomedes Santa Cruz que representa, parafraseando a Zapata Olivella, un verdadero ideario de la descolonización.

REFERENCIAS

- Carazas, M. (16 de octubre de 2008). Problemas y posibilidades de la literatura afroperuana. *El canto del tordo*. <http://milagroscarazas.blogspot.com/2008/10/problemas-y-posibilidades-de-la.html>
- Carazas, M. (1 de febrero de 2009). Nicomedes Santa Cruz y la Cumanana. *El canto del tordo*. <http://milagroscarazas.blogspot.com/2009/02/nicomedes-santa-cruz-y-la-cumanana.html>
- Césaire, A. (1998). Algunas declaraciones. En *Poesía Negra. Palabra Terrestre* (pp. 103-109). Buenos Aires: Leviatan.
- Depestre, R. (2006). Saludo y despedida a la negritud. En M. Moreno Fragnals (Relator), *África en América Latina* (pp. 337-362). México: Siglo Veintiuno.
- Feldman, H. C. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios peruanos.
- Mariátegui, J. C. (2005)[1928]. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires: El Andariego.
- Mariñez, P. A. (2000). *Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista afroperuano*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Mignolo, W. (2003). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 55-85). Buenos Aires: CLACSO.
- Moreno Fragnals, M. (2006). Aportes culturales y deculturación. En M. Moreno Fragnals (Relator), *África en América Latina* (pp. 13-33). México: Siglo Veintiuno.
- N'gom, M'bare (2006). África en Nicomedes Santa Cruz. Nicomedes Santa Cruz en África. *Ínsula Barataria*, 6, pp. 35-50. Versión facilitada por el autor: pp.1-20.

- Ojeda, M. (2003). *Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en Perú*. Gran Bretaña: Tamesis.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, 6(2), 342-386. <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>
- Quijano, A. (2003). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- Santa Cruz Castillo, P. (Comp.). (2004a). *Obras Completas I. Poesía (1949-1989)*. LibrosEnRed.
- Santa Cruz, N. (2004b). Mariátegui y su preconcepto del negro. En P. Santa Cruz Castillo (Comp.), *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)* (pp. 144-159). LibrosEnRed.
- Schwartz, J. (2002). Negrismo y negritud. En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 659-689). México: FCE.
- Wade, P. (2008). Población negra y la cuestión identitaria en América Latina. *Universitas Humanística*, (65), 117-137. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2244>

Nicomedes Santa Cruz Gamarra. Rompiendo la invisibilidad literaria y política

José Campos Dávila

Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle

Existen situaciones de vida que no se traslucen en los escritos de los grandes maestros ni son abordados por sus estudiosos. Este es el caso de don Nicomedes Santa Cruz Gamarra. Su trabajo como funcionario público en el Ministerio de Educación y su acercamiento al Gobierno Revolucionario, conducido por el general Juan Velasco Alvarado, le trajeron estabilidad y, posiblemente, cierto bienestar que su esposa, doña Mercedes Castillo, vio con muy buenos ojos. Ella, como buena ama de casa española que había vivido y sufrido los embates de la II Guerra Mundial y sus consecuencias con la política franquista, intuía situaciones complejas. Por ello, promovió una actitud diferente y participativa en el poeta. El mismo vate nos manifiesta:

Lo grave es que al poco tiempo Mercedes me pide que participe en la revolución de Velasco, porque ve que estoy al margen de la misma [...] Meche tiene todo un problema de miedos y temores, porque no ha conocido otro mundo que el de Franco y la represión franquista [...] y me meto a trabajar con Velasco (Mariñez, 2000, p. 73).

Los espacios para realizar actividades no folklóricas por los descendientes de africanos habían estado vedados desde 1820-1824, cuando el protomédico Dr. José Manuel Valdés se convierte en el primer diputado y médico afrodescendiente de América Latina. Bajo ese contexto, Nicomedes ejerció funciones en la estructura de la naciente República. No se conoce otro caso de un negro que haya ejercido labores administrativas de alto nivel en la cosa pública.

En este sentido, Nicomedes Santa Cruz abre un espacio que los negros habíamos tenido

restringido mental y socialmente, tanto para los blancos y criollos como para nosotros mismos, debido a las mentalidades alienadas que impedían vislumbrar esos espacios laborales de alta dirección. Sin proponérselo, la señora Mercedes impulsó la participación del negro en las estructuras del Estado, ya no como barrador, ascensorista, chofer, guardaespaldas, etc., sino como funcionario con la posibilidad de tomar decisiones dentro del Estado peruano.

La participación del «negro decimero» —como mefistofélicamente lo denominaron algunos— en política y en la administración pública permitió también que su hermana Victoria Santa Cruz Gamarra ejerciera, paralelamente, funciones administrativas de alto nivel en el Instituto Nacional de Cultura (INC), dirigido por la Dra. Martha Hildebrandt. Ambos hermanos comenzarían a representar la política revolucionaria y cultural de los gobernantes de turno por todo el país y en diversas partes del mundo, más por su calidad profesional, literaria y folklórica que por su condición de funcionarios públicos.

Sus producciones culturales aumentaron y, con ella, vino la crítica despiadada de la aristocracia y la clase media culta, quienes vieron en ellos un peligroso integracionismo. En el consciente e inconsciente de estos grupos que habían dominado el escenario cultural de una manera ortodoxa, donde predominaba todo lo occidental —a pesar de ser minoría— sobre lo andino y africano, no se aceptaba que un negro representase la cultura nacional y, mucho menos, que una mujer negra ejerciese el alto

cargo de directora del Conjunto Nacional de Folklore. Muy a su pesar, debían de aceptarlo a regañadientes, porque el poder político del Estado se sustentaba en las Fuerzas Armadas, y ellas promovían una aceptación de lo andino-africano como partes integrantes de la nación.

Los eventos culturales se multiplicaron; la música, las tradiciones, la literatura, el folklore andino y africano empezaron a visibilizarse; salieron de su situación sincrética y aparecieron con nombres propios. En las zonas marginales comenzaron a tener grandes éxitos. Los migrantes mantuvieron su sentido comunal e integracionista promoviendo las polladas, las yunzas, las procesiones, las fiestas callejeras; en los locales comunales clamaban unidad ante el despectivismo y la marginación de los grupos de poder e intelectuales ascendentes que, amparados en la cultura —el único bastión no dominados por los militares— iniciaron su frontal ataque contra los representantes visibles de las minorías étnicas; en este caso, los hermanos Santa Cruz Gamarra. Fue por esa época en que nuestro vate se enrola en los medios de comunicación y escribe para el periódico *Libertad*, dirigido por el distinguido científico social Sebastián Salazar Bondy.

Los universitarios hicieron lo suyo y rechazaron el Gobierno velasquista; con ello, a los Santa Cruz Gamarra. El escritor, en la histórica entrevista que le hace el sociólogo dominicano Pablo Mariñez Álvarez, manifestaría: «...el estudiantado universitario que se ha balcanizado en una serie de corrientes, también me repudia». Incluso, quien suscribe estas líneas, en su época estudiantil, se alineó con el pensamiento antirrevolucionario de las Fuerzas Armadas y se distanció de don Nicomedes. Con ello se desata, dentro de la naciente conciencia afroperuana, un sentimiento ambivalente de aceptación y rechazo. Un claro ejemplo de ello es que Nicomedes

nunca fue invitado a exponer en la entidad más representativa de los afroperuanos, la Asociación Cultural de la Juventud Negra Peruana (ACEJUNEP) (1969-1978). De igual modo, la intelectualidad blanca representada en el naciente grupo Hora Zero lo satanizó de manera extrema. Otras organizaciones también cumplieron ese papel.

Considero que toda esta situación no se ubica en el plano del racismo propiamente dicho, como lo afirma el escritor, ni en el plano político social. Más bien, es el problema del ascenso social de los elementos conformantes de las minorías que, durante siglos, habían sido relegadas. La aristocracia y sus representantes ven como un peligro la posibilidad de que la población visualice a un líder representativo capaz de orientar la sociedad hacia un futuro diferente, lo cual implica el deterioro de su propia estructura social no resquebrajada ni siquiera con la guerra por la independencia. La invisibilidad social a la que los sectores menos favorecidos fueron sometidos estaba en peligro. Por lo tanto, había que desarticular, desacreditar o destruir aquellos elementos que permitieran la visibilidad social, en este caso, de los descendientes de africanos y, más aún, de los grupos originarios. Es por ello que la poesía, inicialmente aplaudida, luego fue resistida por los mismos que la promovieron.

Para la sociedad peruana del 60 y 70, que había fusilado injustamente a don Alejandro Villanueva Torres —representado como el «Monstruo de Armendáriz»— sin mostrar pruebas contundentes y cuyo único delito fue ser un humilde trabajador desempleado de la construcción civil, ahora le era imposible entender o aceptar el ascenso social de un negro irreverente que había viajado a Cuba, se había entrevistado con Fidel Castro, y comenzaba a cuestionar el sistema desde las situaciones más simples, como son los organismos representantes de los escritores y artistas. Ya desde inicios de la década del 60, Nicomedes había cuestionado

algunos organismos como el transporte público y la Asociación Peruana de Autores y Compositores en sendos artículos que generaron escoror; entre ellos, «Microbús», «Yo Acuso» y otros que demuestran claramente a un Nicomedes abordador de los problemas sociales que aparecieron en la sociedad limeña.¹ En ellos deja traslucir a un luchador incorruptible. Leamos el párrafo final de uno de ellos:

Iremos al Parlamento. Iremos al presidente constitucional de la república. Iremos a la huelga de hambre si es preciso, pero triunfaremos. Yo, personalmente, lucharé hasta las últimas consecuencias. (1967)

Nicomedes había dado el gran salto de replanista, decimista y folklorista a escritor contestatario. Aborda directamente «el problema» de la presencia negra desde un ángulo racial. Por primera vez en el Perú, un negro tiene la osadía de publicar un artículo donde se analiza la nación peruana desde un punto de vista socio-racial; es decir, desde su negritud. Ya en 1965, el escritor presentó ante la opinión pública un texto denominado «El negro en el Perú», donde se visualiza a un afroperuano a partir una óptica diferente a la visión de los negristas que hasta ese momento habían visto a un negro folklórico, sandunguero, retratista, jaranero, delincuente y, en el mejor de los casos, como un problema social para el Perú; entre ellos, Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui y Luis Eduardo Valcárcel.

Dos artículos posteriores aparecidos en «Estampa», suplemento dominical del diario *Expreso*, nos muestran que Nicomedes no se quedó en la retórica historicista de mostrar al negro, sino que da un salto al análisis de la problemática social al presentar el racismo no como un problema de negros, sino como un problema nacional y en contra de las minorías étnicas en general. El primer artículo

apareció con el título de «Racismo en el Perú», el primero de octubre de 1967; el segundo fue publicado el 22 del mismo mes bajo el membrete de «Antecedentes del racismo». En ambos aborda el problema interracial de la sociedad peruana y, sin proponérselo, coloca los primeros pilares del nuevo enfoque del pensamiento afro: la Tigritud.

Los artículos mencionados dan pautas para que la nueva generación de negros letrados comience a pensar de manera diferente. Recordemos que los negros nos insertamos al sistema educativo primario a mediados del siglo pasado; al secundario, después del gobierno del general Manuel A. Odría. Por ello, el artículo pasó desapercibido para gran parte de la población afrodescendiente, mas no así para la intelectualidad y la aristocracia peruanas, quienes vislumbraron una peligrosa visibilidad de lo negro. Un distinguido prelado de la Iglesia católica exclamaría: «No hay que despertar al león».

Nicomedes Santa Cruz Gamarra comenzó a sembrar una nueva propuesta, cuya cosecha lo llevaría más tarde a la frustración social. El hecho de lanzar mensajes sencillos pero enconosos para hacer pensar a las minorías desde un ángulo nunca abordado por los intelectuales peruanos —quienes hacían denodados esfuerzos para demostrar que el negro era una minoría absoluta en vías de extinción y lo andino era un problema resuelto a través de la integración social— lo convertía en un peligroso intelectual ascendente con gran aceptación popular. Los intelectuales del medio no lo vieron así. Inconscientemente, lo ubicaban como un simple glosador o como un folklorista, cuyo objetivo era recrear. Sin embargo, la aristocracia culta comenzó a preocuparse y buscó la forma de acallarlo.

1 «Lima en Blanco y Negro». Conjunto de artículos periodísticos que aparecieron constantemente en el diario *Expreso*, entre 1965 y 1970.

En 1962, Nicomedes formaba parte de un círculo de académicos que vislumbraba un país diferente. Aquello de «cholo soy y no me compadezcan» había calado profundamente en los migrantes universitarios, quienes se reunían para «conversar» sobre su futuro. De estas reuniones saldría una propuesta política conducida por José Matos Mar, quien formaba parte del partido Movimiento Social Progresista (MSP). Nicomedes fue invitado a estas filas, ya que veía una necesidad de ser contestatario en una sociedad manipulada por aristócratas y militares de la misma clase social. De esta manera, se involucra en una campaña política donde, incluso, postula a una diputación por Lima.

El MSP estaba conformado por personajes que habían sufrido persecución y cárcel durante la dictadura del general Odría y el gobierno de Manuel Prado. Los integrantes, encabezados por el Dr. Virgilio Roel Pineda, manifestaban en un periódico de la época: «...los dirigentes populistas podemos ostentar con orgullo el título de haber sido encerrados en la mazmorra del Sexto y del Frontón».² En este mismo artículo periodístico, el MSP muestra sus discrepancias con el APRA y su deslinde con el comunismo: «...ahora el Apropradismo, para salvarse y prolongar seis años más el usufructo del poder, pretende crear el engañoso dilema de “convivencia o comunismo”. Nosotros declaramos que estamos definitivamente en contra del mismo, porque la única disyuntiva que confronta el pueblo peruano es “Convivencia o Renovación”».³

Entre los miembros representativos que formaron parte de la lista de postulantes al Congreso, destacan José Matos Mar, su esposa doña Rosalía Ávalos de Matos, Nadeida de Roel, Elsa de Córdova, Nicomedes Santa Cruz, Francisco Moncloa, Manuel Scorza,

Guillermo Sheen Lazo, Adolfo Córdova y José Luis Villarán. Todos ellos pasarían a jugar un papel muy importante en la política nacional; incluso, asumieron cargos de conducción política del Estado peruano. Luego de esta experiencia política, el joven decimista se alejó un poco de la vida partidaria; sin embargo, se ubicó definitivamente en una posición contestataria y, al parecer, anti-aprista, la cual es manifestada públicamente, años después, en uno de sus escritos:

Hasta las elecciones del año 45 tuvieron vigencias las letrillas. Recuerdo que los apristas eran muy ingeniosos y sutiles —hasta eso han perdido—; pero sus opositores no lo eran menos [...]. (1967, p. 11)

No sabemos en qué momento emerge esa reacción contra el partido aprista, puesto que desde muy pequeño Nicomedes Santa Cruz recibió influencias de su hermano mayor Fernando Santa Cruz Gamarra. Este, desde temprana edad, fue un forjador y conspicuo dirigente aprista. Su rol fue tan trascendente que lo eligieron como primer secretario general del Partido Aprista Peruano.

Esclarecido políticamente y asumiendo su opción contestataria, el poeta se dedica a tiempo completo a escribir para periódicos, revistas y gacetas, incluso para algunas empresas importantes como Electro Lima. Según su propia palabra, escribía hasta en las servilletas de los restaurantes, siempre orientando sus escritos hacia los menos favorecidos y buscando una opción social.

Enriquecido por las distintas tendencias culturales, políticas y sociales de la época, sus escritos de puño y letra dan un giro de noventa grados. Ahora, Nicomedes apuesta por la reforma del Estado. Propone y pregona la reforma agraria y la reforma de la educación; sobre todo, clama justicia para el pueblo. En una décima publicada en su columna *Las*

2 El diario *Expresso*. Artículo aparecido el 22 de marzo de 1962.

3 *Ibid.*

décimas de Nicomedes, titulada «Al compás del criollismo», expresa:

Barrios pobres, siempre faltos,
Barrios que justicia claman
Para paradoja se llaman
«Barrios Altos»... barrios «Altos»...
¡Yérguete, pega unos saltos
Mira qué pasa en Ancón
Y verás tu inspiración
Manchada de «whisky and soda»
Mientras que tu vida toda
Es vivir en callejón. (1964, p 13)

Es muestra fehaciente de que el poeta exigía que las mazmorras, los corralones, las favelas, las zonas tugurizadas, las barriadas —o como se les quiera llamar— eran zonas condenadas a la miseria; por lo tanto, se debía dar el salto, el gran salto hacia el progreso social. Un año después, publicaría su célebre décima «La Madre Tierra». En ella manifiesta que el futuro está en manos del pueblo. Veamos un fragmento:

Iniciada «La conquista
del Perú por los peruanos»,
de nuestras potentes manos
saldrá un futuro mejor.

Concluye la décima exigiendo progreso y libertad como únicos caminos para alcanzar el desarrollo del Perú. De esta manera, deja traslucir la necesidad de una reforma de la propiedad agraria:

Con solo picos y palas,
con solo palas y picos
nuestros pueblos se harán ricos
en progreso y libertad.
Con solo palas y picos
con solo picos y palas
conquistaremos —sin balas
nuestra agraria propiedad.

Es innegable la propuesta de reformar el Estado sin necesidad del extremismo de la lucha armada. Se denota en su poesía una necesidad inherente de progreso con el aporte de todos, con el trabajo en conjunto para salir adelante y alcanzar el adelanto de los pueblos, siempre y cuando estos sean propietarios de sus tierras sustraídas por «la Conquista del Perú».

Entonces, nos encontramos con un poeta en busca de solucionar los problemas humanos más allá del color de la piel o de la procedencia regional. El vate se encuentra impotente. Su experiencia como funcionario público y como candidato no había sido muy fructífera y, por ello, se enrumba hacia los nacientes medios de comunicación masivos como la radio y la televisión, donde obtiene rutilantes éxitos al impulsar nuevas ideas y al hacer un llamado a la integración latinoamericana.

Finalizada la era de los gobiernos militares reformistas, Nicomedes es aislado por los nuevos actores sociales y culturales de la sociedad limeña, quienes tratan de invisibilizar su producción y minimizar sus aportes. Le comienzan a cerrar los espacios de supervivencia; sus escritos ya no aparecen en los medios de comunicación ni su imagen en la televisión, como consecuencia de su accionar político con los reformistas.

Un 20 de septiembre de 1980, Nicomedes Santa Cruz Gamarra y doña Mercedes Castillo, conjuntamente con sus dos hijos Pedro y Luis Lían, abandonan el país para siempre. Dos años después, en 1982, abandonaría el Perú Victoria Santa Cruz Gamarra. De este modo, se cierra un ciclo de brillantes aportes a la nación al romper la invisibilidad literaria, política y burocrática a la que fuimos sometidos durante siglos.

REFERENCIAS

Mariñez, Pablo (2000). *Nicomedes Santa Cruz: decimista, poeta y folklorista afroperuano*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

Santa Cruz, Nicomedes. (1967). Yo Acuso. *Expreso*, p. 1.

Santa Cruz, Nicomedes. (21 de marzo 1965). El negro en el Perú. *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*).

Santa Cruz, Nicomedes. (1 de octubre 1967). Racismo en el Perú. *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*).

Santa Cruz, Nicomedes. (22 de octubre 1967) Antecedentes del racismo. *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*).

Juan Urcariegui García: la décima y la expresión poética afroperuana

Milagros Carazas Salcedo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

La décima es una estrofa de diez versos que logra una gran aceptación en el ámbito literario desde sus orígenes. Entre sus mejores exponentes del Siglo de Oro y el Barroco español, se cuenta con nombres como Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, Francisco de Paula del Castillo —el Ciego de la Merced—, Juan del Valle y Caviedes, etc.

Llegó al continente americano con el conquistador en el siglo XVI, y tuvo su mayor difusión en Argentina, Chile, Cuba, Ecuador, México, Panamá, Perú y Puerto Rico. La décima popular era repetida, memorizada o anotada en alguna libreta por los oyentes. De la oralidad pasaba a la escritura, se transmitía de generación en generación y permanecía vigente al paso de los años. El complejo proceso de aprendizaje incluía cantar o recitar e incluso tocar algún instrumento (la vihuela, la guitarra o el cajón), aunque esto último no era una exigencia.

En el territorio peruano, esta forma poética fue asumida rápidamente como propia. Durante

la primera mitad del siglo XX, en las zonas rurales de la costa, los decimistas¹ se reunían todavía para el contrapunto o controversia en algún lugar designado para la ocasión (el tambo o bodega de la hacienda, la fonda, la cantina, etc.). Los representantes, con un gran repertorio y experiencia, se enfrentaban a los que retaban y venían de otras localidades, tales como Morropón, Zaña, Aucallama, Chancay, Malambo, San Luis de Cañete, Chincha, Pisco, etc. Es decir, la décima itinerante viajaba por los pueblos y valles, así como se daba a conocer de boca en boca.

Al final, importaba realizar la mejor performance² ante un auditorio conocedor que designaba al vencedor de la competencia. En reuniones más reducidas, lo definía el propio guitarrista acompañante y experimentado en el socabón (o el toque melodioso en un compás de 3/4 y en modo mayor).³ Para interpretar la décima cantada, cada país tiene su particular modelo melódico.⁴

En la actualidad, la décima es difundida, con ayuda de los medios de reproducción más modernos (como la impresión en papel, la grabación digital, el video, etc.), en los medios de comunicación (la radio, la televisión, la

1 Según Maximiano Trapero (1996), hay que distinguir tres tipos de decimistas, a saber: a) el creador-improvisador, llamado también repentista; b) el poeta o versificador, que es creador en la soledad, pero no improvisador; y c) el recitador o anónimo cantor.

2 Según Paul Zumthor (1991), la poesía oral tiene cinco fases: la producción, la transmisión, la recepción, la conservación y la repetición. La performance abarcaría las fases segunda y tercera; en cambio, la improvisación estaría dada por las fases primera, segunda y tercera. La performance implica un saber-hacer y un saber-decir; pero, sobre todo, un saber-estar en el tiempo y en el espacio.

3 Nicomedes Santa Cruz (1982) afirma que la décima en socabón estaba en agonía durante la década de 1920, ya sea por la falta de cantores o guitarristas. Por su parte, William D. Tompkins (2011) transcribe «A la muerte no le temas», interpretada por Vicente Vásquez Díaz (1923-1988), para ejemplificar cómo era este estilo.

4 Según M. Trapero (1996), el modelo musical difiere en Cuba, España, México, Puerto Rico y Venezuela.

Internet, etc.). Es decir, se ha adaptado a la época y se ha valido de la tecnología para llegar a un público globalizado.

También es considerada como muy democrática. Su cultor pertenece a cualquier clase social, etnia, edad, sexo o ejerce cualquier oficio. Esta práctica no es exclusiva ni pertenece a un grupo social o cultura. Sin embargo, el tema elegido puede ser compartido o afín a un colectivo; por ejemplo, en las comunidades afroperuanas suele relacionarse con la experiencia negra (sobre la diáspora, el racismo, la esclavitud, etc.) y la identidad cultural.⁵ Por eso, vale la pena preguntarse cómo se presenta la décima en la expresión poética de los cultores afroperuanos.

El objetivo de este artículo es, primero, ofrecer un panorama de la obra de algunos autores como Álvaro Morales Charún, Hildebrando Briones y Ernesto López Soto, quienes han cultivado la tradición de la décima y han publicado entre 1990 y 2015.⁶ Segundo, analizar la extensa pero poco estudiada producción de Juan Urcariegui García, quien ha sido considerado como uno de los mejores decimistas del Perú en las últimas décadas.⁷

Lo que presento en las siguientes páginas es un avance de mi actual investigación, por lo que no pretendo que esta sea concluyente

ni definitiva. Opino que el estudio de la obra de Juan Urcariegui es incipiente en estos momentos. Este artículo intenta valorar su obra impresa en libros y diarios limeños (como *La República*, *El Nacional*, etc.), en los que aparecía su columna «Décimas de buena madera» semanalmente. Espero que esta entrega genere el interés de otros estudiosos, en especial los más jóvenes.

La décima y la expresión poética afroperuana

El profesor alemán Rudolf Baehr (1984, p. 299) explica que «en su forma clásica la décima espinela es una estrofa de diez versos con cuatro rimas cuyo esquema es invariablemente abbaaccddc». En el siglo XVI, la décima adquiere definitivamente una forma canónica, tanto en la distribución de rimas como en su organización. Hoy en día, se constituye como una estrofa de diez versos octosílabos con rima consonante.

Históricamente, las variantes cultivadas en la décima se han constituido en una tipología. Virgilio López Lemus (2002) plantea que, estructuralmente, es posible crear décimas teniendo en cuenta estrofas menores. Enumero las más conocidas, como: a) dos quintillas⁸ (5+5), es decir, doble quintilla y copla real⁹; b) dos redondillas más un sextillo¹⁰ (4+6);

5 Coincido con Stuart Hall (2010) cuando sostiene que la identidad es formada y transformada; es decir, es una producción que siempre está en proceso y se constituye dentro de la representación; por tanto, las identidades culturales son puntos inestables de identificación, hechos dentro de los discursos de la historia y la cultura.

6 He adelantado datos sobre este tema en un ensayo previo. Ver Carazas (2011).

7 En 1989, recibió las Palmas Artísticas en el Grado de Maestro por el Ministerio de Educación. En 1991, participó en el Primer Encuentro Nacional de Decimistas en Lima. En 1992, asistió al Encuentro Latinoamericano de Decimistas y Payadores en Rauco, Curicó, en Chile. En 1993, estuvo en el Primer Encuentro Iberoamericano de la Décima, en Los Ángeles. En el marco del Aniversario de la Fundación de Zañu, en Chiclayo, compitió con Brando Briones en un recordado contrapunto que fue declarado empate, etc.

8 Según Antonio Quilis (1989), la quintilla es una estrofa de cinco versos octosílabos con rima consonante, cuya combinación es a voluntad del poeta.

9 R. Baehr (1984) apunta que la copla real nace hacia mediados del siglo XV; es una estrofa de diez versos que posee dos formas (2x5, y 5+5).

10 A. Quilis (1989) explica que la sextilla es una estrofa de seis versos de arte menor, con varias combinaciones de rima.

c) dos cuartetas o dos redondillas¹¹ enlazadas por dos versos que funcionan como puente (4+2+4); y d) una sucesión de pareados (1+2+2+2+2+1).

Según Maximiano Trapero (1996), la décima es un género literario. De acuerdo con su origen, la décima tradicional es anónima, popular y colectiva con una temática amorosa o jocosa; es intemporal y sin geografía; mientras que la décima improvisada es también oral, popular y evanescente, pero puede ser conservada en la memoria del oyente o registrada por la escritura u otro medio.

En el repertorio repentista de Hispanoamérica, existen dos grandes campos temáticos: el canto «a lo divino» y «a lo humano». El primero desarrolla todo lo asociado con la religión cristiana, sea bíblico o no bíblico (sobre la Virgen María, los santos, etc.) desde una perspectiva respetuosa o irreverente. En cambio, el segundo acoge temas que se relacionan con lo mundano, por lo que el repertorio puede ser amplio y motivo de laboriosas subdivisiones.

En el contexto peruano, por un lado, el poeta e investigador Nicomedes Santa Cruz (1982) ha planteado que el canto a lo humano puede clasificarse en ocho temas, a saber: a) de fundamento, b) saber y porfía, c) Guerra del Pacífico, d) sátira y humor, e) picarescas, f) amorosas, g) políticas, y h) periodísticas. Por otro lado, la Agrupación de Decimistas del Perú (ADEP) propuso una clasificación temática mucho más abarcadora que contemplaba temas como: a) presentación y desafío, b) humor, picardía o travesura, c) historia, d) costumbrismo o folclor, e) geografía o medio

ambiente, f) fantasía, g) amor, h) actualidad, i) lo bello, j) sabiduría, k) infantil, y l) nativo. Esto sirvió de guía para los encuentros nacionales y las maratones de la décima en nuestro país. En realidad, existen varias propuestas tipológicas, lo que revela su versatilidad temática.

En el Perú, el estudio de esta práctica se ha reducido a unos pocos autores. Menciono al profesor sanmarquino José Durand (1979), quien redactó un extenso y muy informado artículo sobre la décima de la Guerra del Pacífico; Nicomedes Santa Cruz (1982), quien es conocido por su valioso libro que recorre históricamente la tradición decimista en nuestro país; y, más recientemente, Octavio Santa Cruz (2014), profesor de Arte y guitarrista, que ofrece una mirada didáctica de la décima de finales del siglo XX.

Por el contrario, existen numerosas antologías y recopilaciones. A veces son parciales, como los libros de Rubén Vargas Ugarte (1951) (1958) (1963), Juan Donaire Vizarreta (2004), Alejandro Romualdo (1984), Luis Rocca Torres (1985) y César Toro Montalvo (1994); otras son más panorámicas, como las de César Huapaya Amado (2007) (2012) y Octavio Santa Cruz (2013). Esta última está dirigida más bien a un público escolar.

En cuanto a los decimistas peruanos más destacados, la lista es bastante extensa y responde a diferentes épocas y geografías. Para efecto de este artículo, me interesa nombrar a los cultores afroperuanos que han publicado en los últimos veinticinco años.¹² Este es el caso de Álvaro Morales Charún, Juan Urcariegui García, Hildebrando Briones y Ernesto López Soto. Estos autores tienen en común desarrollar

11 Para Quilis (1989), la redondilla es una estrofa de cuatro versos octosílabos, con rima consonante, cuya rima es abrazada (abba); en cambio, la cuarteta consta de cuatro versos de arte menor, cuya rima es alternada (abab).

12 No estoy incluyendo en este artículo la apreciable obra de Antonio Silva García (Chancay, 1942) que, lamentablemente, permanece todavía inédita y dispersa en plaquetas y antologías. Entre los decimistas peruanos, es considerado como el «Maestro» y, por lo mismo, ha recibido varios homenajes. Por eso, su obra completa merece publicarse lo antes posible.

el tema de la experiencia negra y la identidad cultural afroperuana en sus obras. Paso a comentar de manera sucinta cada uno.

En primer lugar, Álvaro Morales Charún (1919-2003) nació en San Vicente de Cañete y ha publicado *Décimas, coplas, poemas y cuentos en la tradición de Cañete* (1994). En el prólogo, explica que «escribir pensando es para mí el ingrediente más importante del mundo espiritual [...] asumir esta responsabilidad como que ha sido parte de mi vida, de la familia y una instancia suprema de exigencia colectiva» (p. 6). Aunque sus composiciones muestran una métrica irregular, desarrollan temas regionales y meditativos. Hay varias décimas en las cuales se reafirma, con orgullo, la identidad y la pertenencia a un colectivo étnico como «Un negro al cielo llegó», «Soy un negro peruano», «Dicen que el negro no se despinta» y «Así negro como soy», cuya glosa es: «Así negro como soy / Yo a mi raza la quiero / a mi Perú lo prefiero / y lo llevo a donde voy» (p. 22).

En segundo lugar, Hildebrando Briones Vela (1943) tiene una obra prolija y original en la que sobresalen libros como *Al lundero le da ¡Zaña!* (1995), *Así es la ciudad de Zaña* (2002), *Cayaltí, dulce canto al mundo* (2004), etc. El Ministerio de Educación publicó *Décimas afroperuanas. Antología* en 2014. Su temática abarca la historia local, la cultura peruana, la cocina, el homenaje a personajes y la reflexión sobre los valores y la pobreza. Asimismo, un conjunto de sus décimas rechaza el racismo y el pasado de esclavitud, como en «Negro noble», «Discriminación racial», «Me dijeron ¡Negro!», «Baila negro», entre otras. En su primer libro, aparece «Negra es mi raza», cuya glosa es: «Yo sé que negra es mi raza / pero no tengo prejuicios. / No me ofenden falsos juicios / por mi ser o por mi traza» (p. 18). Luis Rocca (1985) afirma que dicho autor es el heredero de la tradición artística popular de su localidad. En mi opinión, «Brando» Briones es uno de los decimistas afroperuanos con vida más importante.

En tercer lugar, Ernesto Francisco López Soto (1961-2005) nació en Barrios Altos y perteneció al elenco de varios grupos de música criolla. En 1990, en una entrevista del diario *El Comercio*, comentó que «el folklore negro es muy variado y matizado, y las décimas son una de las facetas que contribuyen a mostrar su riqueza ancestral». De manera póstuma, se publicó *Con mi saco azul marino* (2006), un libro que reúne su obra dividida temáticamente en lo jocoso, los personajes de la música criolla, el amor y la familia, lo religioso, la tradición cultural y la política. Sus composiciones valoran, además, la herencia cultural y el pasado histórico del afroperuano. Esto se percibe en «Navidad negra», «Trimestizaje», «Del palenque al callejón», «Cofradías Negras» y «El negro zapateador», del cual extraigo un fragmento: «Ya adquiriendo maestría / el zapateador peruano / al introducir las manos / da pasos de fantasía. / Y con mística armonía / sale en cualquier reunión / y ante toda la afición / al contrapunto se entrega / y muchas familias negras / hoy siguen la tradición» (p. 76). El profesor y escritor José Campos Dávila (2008) sostiene que López Soto fue uno de los nuevos valores de las décimas en el Perú, cuya trayectoria artística quedó trunca antes de tiempo.

He ofrecido un panorama crítico de la obra de algunos decimistas afroperuanos que han logrado cierto prestigio en el medio y que, al mismo tiempo, han publicado por lo menos un libro en los últimos años. Como se ha podido comprobar, la expresión poética afroperuana abarca, reiterativamente, una temática relacionada con su historia y cultura, en un intento por valorar su herencia ancestral y reafirmar la identidad cultural. Finalmente, la décima se presenta con una carga social bastante marcada; en consecuencia, resulta un medio por el cual se critica el racismo y la discriminación étnica, así como la desigualdad y la pobreza.

Juan Urcariegui y la décima de buena madera

Como ya se ha podido advertir, faltaría solo tratar la obra de un último autor, lo que me dispongo a hacer en este apartado. Para empezar, Juan Antonio Urcariegui García (Lima, 27 de julio de 1928 – Lima, 13 de septiembre de 2003) nació y vivió en Breña, y ha sido ebanista de profesión. Se sabe que era amigo y vecino de Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) y los hermanos Carlos (1891-1954) y Porfirio Vásquez Aparicio (1902-1971). Desde muy joven participó en el medio musical criollo de Lima.¹³

La obra de Juan Urcariegui revela una preocupación por el tema social e histórico. Ha publicado cuatro libros, a saber: *Si te quieres no te drogues* (1991) reúne un conjunto de décimas ejemplares que desarrollan de manera crítica el problema de la drogadicción en la juventud.¹⁴ *Torturas de la Inquisición de Lima. Décimas* (1993) explica didácticamente la historia del Tribunal de la Santa Inquisición y el significado de los Autos de Fe y las torturas que se infligían en la época colonial. *Alianza siempre Alianza* (2002b) es un libro voluminoso que relata la historia centenaria del club deportivo de fútbol, en el que transcurren hechos gloriosos y trágicos, así como hay un homenaje a conocidos personajes. Por último, *Décimas de buena madera. Breve historia de España. Siglo XV y Siglo XVI* (2002c) se centra en hechos (desde la expulsión de los moros hasta los viajes de Cristóbal Colón) y personajes del pasado (como Juana la Beltraneja), por medio de un estilo ameno y sencillo.

Como se comprueba, cada libro ha sido desarrollado alrededor de un eje temático muy concreto; de ahí su originalidad, madurez y laboriosidad.

Ahora bien, en el corpus de décimas, publicado exclusivamente en el diario *La República* entre 1982 y 1983, se observa la siguiente temática: a) lo social (por ejemplo: «Carta abierta al Sr. Presidente», «Cras de Lurigancho» y «Educación vial»); b) dedicadas (a Felipe Pinglo, Arturo Caverro, Lucha Reyes, Augusto Áscuez, Óscar Avilés y Luciano Huambachano); c) las costumbres y las tradiciones (como «Añoranzas de un limeño», «El seis me fui a jaranear» y «¡Échale caldito, Juana!»); d) de Fe y culto (como «Procesión del Señor de los Milagros» y «Fiesta de la Navidad»); y e) amor (como «Madre», «Mujer», «Arrepentimiento» y «Olvido»). Se trata de una treintena de décimas circunstanciales y de divulgación que no necesariamente son compiladas más tarde en los libros mencionados, salvo algunas excepciones.¹⁵

Urcariegui es también un escritor que desarrolla el tema afroperuano en su obra, como sucede en «¿Qué es un negro?» y «Soy negro ciento por ciento», a las que dediqué algunos párrafos en mi último libro. Esta vez, he elegido dos décimas de su repertorio, que fueron difundidas en los diarios en la década de 1980. Mi intención es analizar brevemente cómo se describe al sujeto afroperuano y cuál es el imaginario de sí mismo y sobre su colectividad. La primera décima a tratar es «Déjame viajar limeño». ¹⁶ Cito sus versos:

13 Se sabe que compartía las reuniones al lado de Óscar Avilés y Arturo «Zambo» Caverro (1940-2009), a quien llamaba «Ahijado». Asimismo, con el periodista Roberto Salinas y el escritor Gregorio Martínez frecuentaba la casa-taller de Abraham Falcón, el reconocido fabricante de guitarras.

14 Gracias a esta publicación, ese mismo año, Urcariegui fue designado como Vecino Notable, otorgándosele la medalla al Mérito de la Municipalidad Distrital de Breña.

15 «Madre», «Mujer», «Navidad» y «El Señor de los Milagros» son incluidas en *Si te quieres no te drogues* (1994), así como la última mencionada reaparece en *Alianza siempre Alianza* (2002b).

16 Fue publicada en VSD del diario *La República* (21 de mayo de 1982a): 2. Está dedicada a Augusto Áscuez Villanueva (1892-1985), el «Rey de la Jarana». En un homenaje a este último, difundido en

I

Déjame viajar limeño,
en alas de la memoria,
para contarte una historia
que he guardado con empeño.
De aquellos tiempos de ensueño
allá por novecientos,
gratos y bellos momentos
pasamos los que vivimos
porque te juro, supimos,
echar una cana al viento.

II

Ocho días de jarana
duraba el santo de Aurora,
y «tiraba» la señora
«la casa por la ventana».
Negra vieja, palangana,
gozaba haciendo derroche
y ocho días y ocho noches,
se jaraneaba sin prisa,
empeñando la camisa
o empeñando el áureo broche.

III

Cuando una mujer «en celo»
tenía dos pretendientes
era cuestión de valientes
plantear inmediato duelo.
Sin más testigos que el cielo
los dos «faïtes» se citaban,
y hombre a hombre se «fajaban»
«sin dar ni pedir cuartel»...
¡Tiempo bello, el tiempo aquél
en que los hombres guapeaban!

IV

Aún vive el negro Anastasio
que no me deja mentir,
cuando se llegó a «medir»
con mi compadre Gervasio.
¡Qué tal negro ese Anastasio!

¡Qué manera de pelear!
Pero tuve que aceptar
esa noche, su derrota;
tenía la mano rota,
no podía continuar...

... Deja limeño viajar
en alas de la memoria
para contarte otra historia,
que sé que te va a gustar.

Como se comprueba, el locutor persona-je¹⁷, que habla en primera persona, apela a la memoria para reactualizar el pasado urbano, festivo y popular, pues ha sido partícipe y testigo de lo sucedido, por lo que es depositario de un saber. El tiempo es idealizado y rememorado positivamente. La experiencia individual se confunde con la de un colectivo que, a pesar de la pobreza y la dominación social, ha disfrutado de la diversión más desenfrenada. Los hechos evocados (la jarana¹⁸ y el duelo) se desarrollan en un espacio (Lima) y en un tiempo (los novecientos). El alocutario, que recepciona el mensaje del locutor, queda designado como el «limeño» del presente de modernidad que desconoce ese pasado. Por eso, hay que contarle más de «una historia» para complacerlo y transmitirle un saber. Como sostiene Elizabeth Jelin (2002, p. 33), «la memoria es una representación del pasado construida como un conocimiento cultural compartido por las generaciones sucesivas».

Estructuralmente, el poema puede ser dividido en dos partes. La primera estaría conformada por las dos primeras estrofas, mientras que la segunda parte la conformarían las dos últimas. La estrategia narrativa

un programa de televisión conducido por José Durand Flores en 1979, Urcariegui recitó algunas décimas con el acompañamiento de la guitarra de Vicente Vásquez Díaz (1923-1988). También participaron Luciano Huambachano, Óscar Avilés, Arturo Caveró, entre otros.

17 En un poema, la categoría locutor alude al que describe una situación o narra una experiencia. Se diferencia del autor textual.

18 Según Eudocio Carrera Vergara (1954), la jarana criolla es un baile y se compone de dos marineras y una resbalosa con su fuga. Por su parte, para Zuletti Paico (1999), el canto de jarana es la forma como se canta la marinera en Lima, cuya secuencia completa constaría de tres marineras, una resbalosa y fugas.

es presentar una premisa inicial que luego es evidenciada con un ejemplo; por tanto, se va de lo general a lo particular. Así, en la primera parte, se intenta demostrar que la diversión de las clases populares en los novecientos era un «ensueño», por lo que se alude al «santo de Aurora», una fiesta hiperbólica que no escatima en el exceso de los gastos. En cambio, en la segunda parte, la idea es evidenciar que el duelo era un acto romántico para demostrar la virilidad. Debido a esto, se relata, con admiración, la pelea entre dos contendientes que compiten por una misma mujer.

Por último, en la representación de los personajes del poema, se ha usado un lenguaje coloquial para marcar su procedencia social, que linda con la marginalidad. En consecuencia, Aurora es una «negra vieja y palangana», es decir, fanfarrona y charlatana, un afronegrismo que es recopilado por Fernando Romero (1988); en cambio, el «negro Anastacio» es un «faite»¹⁹, un delincuente, un pleitista o el que busca líos, según Guillermo Bendezú (1977) en su diccionario de argot limeño. En esta décima, Urcariegui ha logrado describir, en dos pinceladas, cómo era el medio musical de los barrios populares de la ciudad. Pienso en el Rímac o Abajo del Puente, los Barrios Altos, Monserrate y Malambo, donde el afroperuano tenía una presencia mayoritaria.

La siguiente décima que voy a analizar se titula «Morena»²⁰. Veamos:

Me gusta por mil razones
la mujer de piel oscura
luce gracia y donosura
«con muy buenas proporciones».

I

Soy eterno admirador
de la dama que se estima
soy el que nada escatima
para conseguir su amor.
Soy el que busca el candor,
en sus sanos corazones,
si huyo a las atenciones
de procedencia dudosa,
pero si es mujer virtuosa
me gusta por mil razones.

II

Tengo gran predilección
por las mujeres «morenas»,
cuanto más negras, más buenas
lo digo de corazón.
Confieso con emoción,
que me asalta la locura,
cuando con garbo y dulzura
veo una negra pasar;
pienso a quién no ha de gustar
la mujer de piel oscura.

III

Alegres cual primavera
calientes como el verano;
acuden desde temprano
cuando es su dueño el que espera.
Aman a quien bien las quiera,
con devoción y ternura
y nos brindan la hermosa
de su talle escultural
que con ritmo tropical,
luce gracia y donosura.

IV

Nacieron para gustar;
llevan el arte por dentro
se alegra hasta el firmamento
cuando las oyes cantar.
Virtuosas en el bailar;
lo digo sin dilaciones,
tienen natas condiciones
en todo lo femenino,
y un cuerpecito divino...
«Con muy buenas proporciones».

19 Según Carlos Aguirre (2008), el faite es un peleador que usa navaja, valiente y delincuencial, que asume un código de conducta muy respetado. En la literatura peruana y la música criolla, hay referencias al duelo entre Carita y Tirifilo, los faites más celebrados del hampa limeña en la primera década del siglo XX. A propósito, el escritor Ciro Alegría escribió el cuento «Duelo de caballeros» en 1953. El reconocido cajoneador Rafael Santa Cruz (1960-2014) llevó al teatro una versión musical de este encuentro en 2014.

20 Fue publicada en *Cara & Sello* del diario *El Nacional* (domingo, 31 de enero de 1988): p. 14.

La imagen de la mujer en la literatura y el arte es un tema desarrollado históricamente desde la perspectiva masculina. La psicóloga argentina Beatriz Rodríguez (2005) explica que la feminidad ha sido narrada por los varones con ayuda de metáforas como parte de una ideología de dominación. Por lo general, aparece emblemáticamente como una «sirena» (cautivante, delicada y misteriosa) o una «amazona» (frívola, animosa y sensual). Sea el caso, la mujer deseable está siempre dotada de belleza, de acuerdo con las normas occidentales, en las que predomina la estética blanca.

Por el contrario, como una excepción, en el poema citado, el locutor personaje (o yo poético) enumera las «mil razones» por las cuales es atraído por la mujer «morena» o «negra», categorías que resultan intercambiables y recurrentes. Sirven para nombrar al otro, que es asumido como un ser ideal de feminidad. A continuación, me interesa examinar qué imagen se construye de la mujer afrodescendiente.

Atendiendo a la estructura, el texto puede ser dividido en dos partes. En la primera, que coincide con la primera estrofa, el locutor se asume como un «admirador» de la mujer en general, sobre todo de aquella que es honesta moralmente. En la segunda parte, que corresponde a las tres últimas estrofas, se señalan las numerosas cualidades de la mujer afrodescendiente en particular. En concreto, son dos las cualidades más relevantes: ella debe ser honesta y «virtuosa»; es decir, se valora sobremanera el aspecto moral.

Aparte de ello, la imagen se completa con la descripción física, en la que es imperante el cuerpo femenino armonioso como se estila

dentro del discurso patriarcal. Así, ella debe tener «la hermosura de su talle escultural» y un «cuerpecito divino / con muy buenas proporciones». En estos versos se ha elegido un diminutivo que se usa para la ironía o para demostrar afecto; lo cierto es que mengua el significado del vocablo.

En el texto, se dice además que «me asalta la locura, / cuando con garbo y dulzura / veo una negra pasar». El sujeto que está mirando, en este caso un varón, anula al otro que está siendo mirado, a quien vuelve un objeto dentro del mundo. Se trata de una mirada enajenante que tiende a la cosificación de la subjetividad femenina. El sociólogo Jean-Claude Kaufmann (2011) sostiene que hay tres perspectivas en la forma como el cuerpo de la mujer es visto por el hombre: desde la banalidad (como invisible), la sexualidad (como erótico) y la belleza (como estético). Propongo que una lectura atenta de esta décima de Urcariegui coincide con la última perspectiva, pues el cuerpo de la mujer («morena», «negra» o «de piel oscura») es mirado como un objeto estético por el hombre, ya que las mujeres «nacieron para gustar», de acuerdo con la última estrofa.

Para terminar, opino que la literatura afroperuana se ve, hoy, enriquecida con la obra de Juan Urcariegui y su manejo ejemplar de la décima. Como él mismo refería, esta debería ser, esencialmente, «de buena madera»; es decir, cumplir con un alto grado de exigencia, tanto en la expresión como el contenido. En la medida que sus versos sean recitados o leídos cada vez más entre nosotros, más fuerte será su voz.

REFERENCIAS

- Briones, Hildebrando. (1995). *Al lundero le da... ¡Zaña! Décimas de Brando*. Chiclayo: La Casa de la Cultura de Cayaltí.
- Briones, Hildebrando. (2002). *Así es la ciudad de Zaña*. Chiclayo: La Casa de la Cultura de Cayaltí.
- Briones, Hildebrando. (2004). *Cayaltí dulce canto al mundo*. Chiclayo: La Casa de la Cultura de Cayaltí.
- Briones, Hildebrando. (2014). *Décimas afroperuanas. Antología*. Lima: Ministerio de Educación.
- López Soto, Ernesto. (2006). *Con mi saco azul marino*. Lima: Edición de Mercedes Mendoza.
- Morales Charún, Álvaro. (1994). *Décimas, coplas, poemas y cuentos en la tradición de Cañete*. Cañete: Municipalidad Provincial de Cañete.
- Urcariegui, Juan. (1982a). Déjame viajar limeño. *VSD del diario La República* (21 de mayo): 2.
- Urcariegui, Juan. (1982b). Décimas de buena madera. Al maestro con cariño. *Suplemento VSD del diario La República* (2 de julio): 7.
- Urcariegui, Juan. (1982c). Décimas de buena madera. A mi chacra colorada. *Suplemento VSD del diario La República*. (9 de julio): 11.
- Urcariegui, Juan. (1982d). Décimas de buena madera. ¡Échale caldito, Juana! *Suplemento VSD del diario La República* (30 de julio): 15.
- Urcariegui, Juan. (1982e). Décimas gas de tus amigos. *Suplemento VSD del diario La República* (17 de septiembre): 15.
- Urcariegui, Juan. (1982f). Décimas de buena madera. Por una mejor comprensión. *Suplemento VSD del diario La República* (8 de octubre): 15.
- Urcariegui, Juan. (1982g). Décimas de buena madera. Procesión del Señor de los Milagros. *Suplemento VSD del diario La República* (15 de octubre): 15.
- Urcariegui, Juan. (1982h). Décimas de buena madera. A la memoria de Lucha Reyes. *Suplemento VSD del diario La República* (29 de octubre): 15.
- Urcariegui, Juan. (1982i). Décimas de buena madera. Avilés. Porque es rey en la jarana. *Suplemento VSD del diario La República* (19 de noviembre): 7.
- Urcariegui, Juan. (1982j). Décimas de buena madera. El labriego. *Suplemento VSD del diario La República* (26 de noviembre): 6.
- Urcariegui, Juan. (1982k). Décimas de buena madera. Alianza Lima. *Suplemento VSD del diario La República* (3 de diciembre): 13.
- Urcariegui, Juan. (1982l). Décimas de buena madera. Fiesta de la Navidad. *Suplemento VSD del diario La República* (24 de diciembre): 15.
- Urcariegui, Juan. (1982m). Décimas de buena madera. Párrafos decimeros. *Suplemento VSD del diario La República* (31 de diciembre): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983a). Décimas de buena madera. Año Nuevo. *Suplemento VSD del diario La República* (7 de enero): 15.

- Urcariegui, Juan. (1983b). Décimas de buena madera. El seis me fui a jaranear. *Suplemento VSD del diario La República* (14 de enero): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983c). Décimas de buena madera. Arrepentimiento. *Suplemento VSD del diario La República* (28 de enero): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983d). Décimas de buena madera. Cras de Luriganchó. *Suplemento VSD del diario La República*. (4 de febrero): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983e). Décimas de buena madera. Mujer. *Suplemento VSD del diario La República* (11 de febrero): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983f). Décimas de buena madera. Breña Centro Musical. *Suplemento VSD del diario La República* (25 de febrero): 13.
- Urcariegui, Juan. (1983g). Décimas de buena madera. Añoranzas de un limeño. *Suplemento VSD del diario La República* (18 de marzo): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983h). Décimas de buena madera. Pienso... cualquier cantidad. *Suplemento VSD del diario La República* (25 de marzo): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983i). Décimas de buena madera. Añoranzas de un limeño. 2da. parte. *Suplemento VSD del diario La República* (1 de abril): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983j). Décimas de buena madera. Educación vial. *Suplemento VSD del diario La República* (8 de abril): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983k). Décimas de buena madera. Añoranzas de un limeño. 3ra. parte. *Suplemento VSD del diario La República* (15 de abril): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983l). Décimas de buena madera. Carta abierta al Sr. Presidente. *Suplemento VSD del diario La República* (22 de abril): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983m). Décimas de buena madera. Añoranzas de un limeño. Epílogo. *Suplemento VSD del diario La República* (29 de abril): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983n). Décimas de buena madera. Madre. *Suplemento VSD del diario La República* (6 de mayo): 13.
- Urcariegui, Juan. (1983ñ). Décimas de buena madera. A Felipe Pinglo. *Suplemento VSD del diario La República* (13 de mayo): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983o). Décimas de buena madera. Voy a elevar al cuadrado. *Suplemento VSD del diario La República* (20 de mayo): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983p). Décimas de buena madera. ¡Échale caldito, Juana! *Suplemento VSD del diario La República* (3 de junio): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983q). Décimas de buena madera. Olvido. *Suplemento VSD del diario La República* (17 de junio): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983r). Décimas de buena madera. Arturo Caveró. *Suplemento VSD del diario La República* (24 de junio): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983s). Décimas de buena madera. Al maestro con cariño. *Suplemento VSD del diario La República* (8 de julio): 15.
- Urcariegui, Juan. (1983t). Décimas de buena madera. Luciano Huambachano... descansa en paz. *Suplemento VSD del diario La República* (15 de julio): 14.

- Urcariegui, Juan. (1988). Morena. *Cara & Sello* del diario *El Nacional* (31 de enero): 14.
- Urcariegui, Juan. (1993). *Torturas de la Inquisición de Lima. Décimas*. Lima: Talleres Gráficos Fimart.
- Urcariegui, Juan. (1994). *Si te quieres no te drogues*. Lima: Esteban Loo Lynch Editor.
- Urcariegui, Juan. (2002a). *Si te quieres no te drogues*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Urcariegui, Juan. (2002b). *Alianza siempre Alianza*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Urcariegui, Juan. (2002c). *Décimas de buena madera. Breve historia de España. Siglo XV y Siglo XVI*. Lima: Universidad Alas Peruanas.

FUENTES SECUNDARIAS

- Aguirre, Carlos. (2008). *Dénle duro que no sienta. Poder y transgresión en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Baehr, Rudolf (1984). *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bendezú Neyra, Guillermo E. (1977). *Argot limeño o jerga criolla del Perú*. Lima: Librería Importadora Editorial y Distribuidora Lima S.A.
- Campos Dávila, José. (2008). Acercándonos a la nueva generación de decimistas: Ernesto López Soto desde el callejón. En: N'gom, M'bare (Compilador), «Escribir» la identidad: creación cultural y negritud en el Perú (pp. 77-90). Lima: Editorial Universitaria – Universidad Ricardo Palma.
- Carazas, Milagros (2011). *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- Carrera Vergara, Eudocio (1954). *La Lima criolla de 1900*. Lima: SanMartí y Cía, 2da. ed. corregida y aumentada.
- Donaire Vizarreta, Juan (2004). *Campaña iqueña – Aspectos folklóricos*. Volumen 2. Lima: Editorial San Marcos, Colección Clásicos Iqueños.
- Durand, José (1979). Décimas peruanas de la guerra del Pacífico. *Revista de la Universidad Católica* 6, pp. 79-106.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Envión Editores – Instituto de Estudios Peruanos – Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar Pontificia Universidad Javeriana – Universidad Andina Simón Bolívar.
- Huapaya, César. (Comp.) (2007). *La Décima en Chile y Perú. Homenaje a Lázaro Salgado Aguirre*. Lima: Gobierno de Chile – Embajada de Chile en el Perú.
- Huapaya, César. (2012). *Perú: Canto a lo divino. Décimas religiosas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Jáuregui, Eloy (1990). Juan Urcariegui García. La negra décima de la vida. *Página libre* (7 de abril): 31.

- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Kaufmann, Jean-Claude (2011). *Cuerpos de mujeres, miradas de hombres*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- López Lemus, Virgilio (2002). *La décima renacentista y barroca*. Madrid: Pablo de la Torriente.
- Paico Nieto, Zuletti (1999). Canto de Jarana. *Cuadernos Arguedianos* 2, pp. 17-24.
- Quilis, Antonio (1991). *Métrica española*. Barcelona: Ediciones Cátedra.
- Rocca, Luis (1989). *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Rodríguez, Beatriz M. (2005). *La femineidad y sus metáforas*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Romero, Fernando (1988). *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Romualdo, Alejandro (Comp.) (1984). *Poesía peruana. Antología general. Poesía aborigen y tradicional popular. Tomo I*. Lima: Ediciones Edubanco.
- Santa Cruz, Nicomedes (1982). *La Décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Santa Cruz, Octavio (2013). *Décimas y decimistas del Perú*. Lima: Ministerio de Educación.
- Santa Cruz, Octavio. (2014). *Escritura y performance en los decimistas de hoy*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Tompkins, William D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú – Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Toro Montalvo, César (1994). *Historia de la literatura peruana. Tomo IV (Costumbrismo y Literatura negra)*. Lima: A. F. A. Editores.
- Trapero, Maximiano (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Cabildo Insular de Gran Canaria – UNELCO.
- Vargas Ugarte, Rubén (1951). *Nuestro romance-ro*. Primera serie. Clásicos peruanos Vol. IV. Lima: Tipografía peruana.
- Vargas Ugarte, Rubén (1958). *Nuestro romance-ro*. Segunda serie. Clásicos peruanos Vol. VI. Lima: Tipografía peruana.
- Vargas Ugarte, Rubén (1963). *Cantares*. Clásicos peruanos Vol. VII. Lima: Tipografía peruana.
- Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid

La narrativa afroperuana de José «Cheche» Campos: recuperación de la memoria histórica en *Las negras noches del dolor*

Juan Manuel Olaya Rocha

Universidad Nacional Federico Villarreal

Narrativa afroperuana

Considerando al sujeto discursivo, la narrativa afroperuana —en su vertiente escrita— se origina en la segunda mitad del siglo XX. A inicios de la década del 60, Antonio Gálvez Ronceros (Chincha, 1932) publicó su libro de cuentos *Los ermitaños* (1962). Según Miguel Gutiérrez, este libro significó un doble aporte en la renovación del cuento peruano debido al nuevo tratamiento del mundo campesino y popular, así como a la experimentación en la estructura misma del relato (1988). Sin embargo, es en la segunda mitad de la década del 70 cuando esta corriente adquiere mayor madurez. Basta con mencionar obras como *Monólogo desde las tinieblas* (1975), del mismo Gálvez Ronceros, *Tierra de caléndula* (1975) y *Canto de sirena* (1977) de Gregorio Martínez Navarro (Nazca, 1942). En ese sentido, se podría considerar a ambos escritores como los fundadores de una nueva narrativa, cuyo soporte expresivo —el cuento, el relato breve y, en menor medida, la novela— tiene como referente inmediato la cotidianidad del campesino afroperuano de la costa-sur, así como un considerable predominio de la oralidad y los giros lingüísticos que de esta derivan.

La prolijidad artístico-literaria para representar el universo afroperuano no ha encontrado parangón en los narradores posteriores. Los innumerables estudios que han

demandado sus obras —sin duda, las más analizadas por la crítica literaria después de Nicomedes Santa Cruz— los convierten en «clásicos» de la narrativa afroperuana. Además, podríamos afirmar que son los únicos que logran aproximarse al codiciado canon literario peruano, aunque reducidos a una literatura regional o provinciana.

Esto se debe a que crítica y canon han sido determinantes en la evidente descalificación de escritores afroperuanos, ya que responden a estructuras de poder eurocéntricas. Es decir, obedecen a una estética occidental que privilegia la escritura culta de un enunciador occidental(izado).¹ Más aún, este eurocentrismo se complementa con un proyecto «andinocentrista» para reproducir discursos totalizadores que desembocan en una idea de nación unilineal donde no existe espacio para las raíces afro. Lo propio han hecho las historiografías y antologías literarias, quienes invisibilizaron al afrodescendiente como sujeto de discurso; en cambio, lo han hipervisibilizado como objeto discursivo, junto con su respectiva dosis caricaturesca, irónica e hiperbólica, motivados por un preconceito barbarizante y exótico. Esto se refleja en el desconocimiento de la contribución literaria de numerosos escritores pertenecientes a este grupo. Por estas razones, en el presente ensayo, intentaremos acercarnos a la producción

1 Al respecto, M'bare N'gom sostiene que «el canon literario se ha construido en base a una supuesta homogeneidad étnica y cultural, que no deja de ser ficticia, en detrimento de la multiculturalidad real. Esa concepción monolítica de la realidad se ve reforzada por un aparato crítico también monolítico y totalizador que excluye o, mejor dicho, no tiene en cuenta a los otros discursos de la nación peruana» (2010, pp. 21-22).

literaria del escritor José Campos Dávila (Surquillo, 1949), aunque, principalmente, nos concentraremos en el análisis de su obra *Las negras noches del dolor*.

Producción literaria de José «Cheche» Campos

Las obras del Cheche —como se le conoce—, aunque pertenecen, principalmente, al género narrativo, ven la luz con el poemario *Canto obligado* (1982), constituido por nueve poemas en verso libre.² En este libro, la voz poética resalta, desde una consciencia negra, temas como la esclavitud y las barreras históricas impuestas, las relaciones afectivas entre amos y esclavas, y la heterogeneidad cultural que heredó a los «indios, blancos, chinos y negros». Algunos versos emanan sentimientos de resistencia, fuerza, violencia y dolor, tal vez influenciados por el proceso de descolonización de las naciones africanas aún presente en los intelectuales afrodescendientes de la época. Desde su primer libro, «Cheche» Campos ya esbozaba la reivindicación de la memoria histórica africana que desarrollará en sus obras posteriores. Su segunda publicación fue el «cuento novelado» (a decir de M'bare N'gom) *Las negras noches del dolor* (1994). A nuestro juicio, esta es la obra más lograda del autor en cuanto a la representación de los afrodescendientes como sujetos históricos con capacidad de agencia, marcada por un predominante matriarcado, y una de las que debiera ser fundamental dentro de la aún incipiente narrativa afroperuana. Pese a ello, su recepción no ha sido la esperada.

¿Qué tienen en común sus dos primeros libros? Fueron modestas publicaciones de organizaciones afroperuanas desligadas del circuito editorial-académico. *Canto obligado*

fue publicado por la Asociación Cultural de la Juventud Negra Peruana (ACEJUNEP) y *Las negras noches del dolor* emergió desde el Instituto de Investigaciones Afroperuano (INAPE).³ Esta salida necesaria parece ser un rasgo distintivo en el proceso de producción de las obras literarias de autoría afro. Al respecto, la escritora y crítica afro-uruguayista Cristina Rodríguez Cabral sostiene que ha sido importante la labor de las «organizaciones afro desde inicios del siglo XX en lo concerniente a la difusión de las obras de autores negros en su comunidad. Sin embargo, las limitaciones económicas de las organizaciones, la apatía de parte de su comunidad junto a una plataforma social discriminatoria hicieron muy difícil la tarea de difundir y valorar las obras pertenecientes a representantes de las “minorías”» (p. 75). Tal vez esto explique el marcado distanciamiento entre la crítica literaria y los dos libros mencionados.

Sus textos posteriores sí nacen con un sello editorial. El cuento mencionado aparece, años después, junto con otros relatos en el libro *Las negras noches del dolor & Para educar hombrecitos* (Editorial San Marcos, 2004), reeditado ocho años después. En 2007, publicó Manuel Zapata Olivella, Gabriel García Márquez, Jorge Artel Alcázar y otras vainas colombianas. Es un relato testimonial de las intrépidas aventuras del narrador en su búsqueda del amor, de una identidad afrolatinoamericana y, sobre todo, en la búsqueda de sí mismo. El texto le da crédito a la causalidad más que a la casualidad siempre que uno mismo construya su destino. Así, el narrador conoce a Manuel Zapata Olivella, Jorge Artel y García Márquez, y viaja por América y El Caribe con el fin de consolidar un evento continental.

2 Además, el autor incluye un poema que le dedicó el investigador, activista y poeta afrocolombiano Amilkar Ayala.

3 Ambas organizaciones plantearon las bases estructurales del movimiento afroperuano. Además, sería mezquino analizar el proceso fundacional de una mentalidad social y política afroperuana, en la segunda mitad del siglo XX, sin tener en cuenta la decisiva participación de José Campos Dávila.

En 2009, aparece *Reconciliándome con la vida*, un texto que sondea los límites entre la vida y la muerte, y las circunstancias de crisis que guían la existencia de los seres humanos. Aborda temas como la justicia, la esperanza y los prejuicios raciales. Además, se destaca el carácter romántico de la obra a través la relación interétnica entre Reconcilio y Soledad, en la que es inevitable identificar el juego intertextual con la novela *Matalaché* de López Albújar. Al año siguiente, en coautoría con José Respaldiza, publicó *Letras afroperuanas. Creación e identidad* (2010), en el cual recopila una serie de poemas, cuentos y ensayos que reconstruyen la percepción sobre la cultura afroperuana. El aporte fundamental de este libro es el rescate de textos que se encuentran dispersos en libros o revistas, algunos de ellos difíciles de ubicar. Es importante para investigadores o lectores de a pie que quieran conocer más sobre la literatura y cultura afroperuanas.

Por último, la novela *La maestra de Jecumbuy* (2015) difiere de las anteriores, porque el referente inmediato que constituye la trama es el período de las últimas décadas del siglo XX marcadas por la violencia terrorista que remeció al país. Sin embargo, sería reduccionista encasillarla dentro de este corpus de obras, porque las dimensiones que se desprenden de las historias responden a una mirada más nacional, globalizadora, universal y, por qué no, más humana. Nada más universal que tópicos como el «amor», «la felicidad», «la violencia», «la venganza», «el sexo» y «la esperanza». En otras palabras, se desarrolla dentro de un contexto tenso y violento no para enfocarse en él, sino para demostrar que en un ambiente hostil hay lugar para la felicidad, el placer y para luchar por los ideales humanos.

Cabe precisar que en sus obras subyacen dos fuentes aparentemente opuestas: por un lado, la documentación bibliográfica, el rescate de archivos —propio de su labor académica— y, por otro lado, la memoria histórica, los recuerdos familiares —que reflejan su experiencia vital dentro del mundo afroperuano—. Asimismo, sus obras literarias son de dimensiones breves, poseen una prosa ágil y un lenguaje sencillo, ameno, por momentos intrépido y desenfadado, accesible para lectores no necesariamente especializados o cercanos a la academia. Además, la producción de José Campos se completa con una serie de artículos y ensayos publicados en diversos medios. No solo aborda temas relacionados con lo afroperuano, sino que su campo de investigación y producción académicas también incluye temas concernientes a la pedagogía y la psicología.

Podemos advertir que la crítica literaria no ha prestado la debida atención a la producción literaria del «Cheche» Campos. Esta indiferencia académica no es un caso aislado en los escritores afroperuanos. Ya lo explicó Marvin Lewis, quien sostiene que «para la mayoría de escritores afro-hispánicos, hay una lucha constante para evitar la invisibilidad y la marginalización y ser aceptada al famoso “canon” de la literatura hispanoamericana» (1995, p. 33). Es una valla que ni el máximo exponente de la literatura y el folklore afroperuanos, Nicomedes Santa Cruz, ha logrado superar a pesar de su reconocimiento internacional.⁴ Tal es así que podríamos postular que el presente ensayo que el lector tiene entre sus manos es, si no el primero, uno de los primeros acercamientos a la obra literaria de José Campos Dávila. Por esta razón, consideramos necesario construir espacios de investigación académica en torno a la obra de este escritor, así como de escritores/as de raíces afro que, por su aporte

4 El citado investigador sostiene que el único escritor afro-hispánico que ha gozado de este privilegio fue el cubano Nicolás Guillén.

literario (y no solo por su condición étnica), merecen ser rescatados del olvido.⁵ A continuación, realizaremos un primer acercamiento a *Las negras noches del dolor*.

Recuperación de la memoria histórica afroperuana

Las negras noches del dolor se enmarca dentro de una literatura comprometida con las reivindicaciones de la memoria histórica afroperuana al confrontar el registro oficial desde el discurso literario. José Campos no duda en aprovechar las licencias de la ficción para recuperar, reconstruir y llenar los vacíos historiográficos sobre la población negra. En este intento, nos ofrece un proyecto de nación que reconoce la variedad étnica del país, donde se consolida un discurso transcultural afroandino en su propósito de resistir el dominio esclavista.

Mediante el uso de técnicas narrativas de retrospección que nos invitan a revisar el pasado histórico, la obra posiciona al lector dentro de un contexto colonial⁶, en el que se narra la trágica historia de una abigarrada familia que padece los estragos de la esclavitud hasta su

cuarta generación. El predominante matriarcado que envuelve a este gran tronco familiar nos proporciona dos ideas importantes: por un lado, la necesidad de otorgarle un rol protagónico a la mujer afroperuana sin caer en la mera sexualización. Aunque, por otro lado, esta heroicidad femenina es la que prolonga el sistema esclavista en el plano de la ficción.⁷

El desenvolvimiento de los personajes evidencia la intención autoral de José Campos, pues la obra propone dos tipos de relaciones intersubjetivas: una horizontal y otra vertical.⁸ La primera se establece dentro del grupo marginado, principalmente entre afros y andinos, cuyos principios de reciprocidad y solidaridad refuerzan sus mecanismos de resistencia frente a la opresión que ejerce el poder esclavista. Aquí, destacamos la constitución de un discurso afroandino que se manifiesta, entre otros, en el plano lingüístico, gastronómico, sentimental, espiritual, cultural y desde la propia subjetividad que confluyen en una sola idea: la libertad.

Solo por mencionar algunos ejemplos, Jacinta, de raíces andinas, huye con el negro Ruperto de «las alturas frías y escarpadas» de

5 Hasta el término de la redacción del presente ensayo, es de nuestro conocimiento que el investigador N'bare N'gom está a punto de publicar el libro *Antología de la literatura afroperuana* (CEDET), en el que recopila un sinnúmero de décimas, poemas, literatura popular y textos narrativos representativos de la producción cultural afroperuana. José Campos Dávila aparece entre los casi cuarenta escritores y poetas, (entre hombres y mujeres) con sus poemas de Canto obligado, fragmentos de *Las negras noches del dolor* y el cuento «Perra vida». La importancia de este libro radica en que hace justicia al aporte literario no solo del «Cheche» Campos, sino de muchos/as escritores/as que pertenecen a este sector olvidado, además de facilitar el acceso a sus obras.

6 Si bien la historia abarca el periodo colonial y republicano, el contexto sigue siendo colonial durante todo el desarrollo diegético. Con ello, se cuestiona la posibilidad de traducir los cambios estructurales a cambios reales para los afrodescendientes.

7 Recordemos que la esclavitud se transmitió por línea materna a través del vientre. Es decir, la condición (libre o esclavo/a) del hijo/a dependía de la condición (libre o esclava) de la madre.

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

Huancavelica, llevando escondida una sábila debajo de las polleras.⁹ De esta manera, se establece el vínculo fraternal con la abuela «negra» María de la Buena Dicha de la Piedad y los Santos Óleos (en adelante, María de la Buena Dicha). Esta unión simboliza el proceso de transculturación de dos universos culturales, el afro y el andino, históricamente marginados e impulsados por la legislación colonial a una mutua negación. La solidaridad se manifiesta cuando deciden emplear sus conocimientos culinarios para comprar la libertad de Antonia de la Luz.

La abuela chola contó que los fogones eran ideales para la reproducción del cuy; la abuela negra aportó con sus recetas alimentarias aduciendo que no se le debía dar perejil porque es frío, que el apio es afrodisíaco [...] la abuela chola enseñó los secretos del cordero a la jijuna, del cuy chactado, de las condimentaciones para el picante de cuy, enseñó a preparar el cuy platero que se preparaba en las minas de mercurio de su tierra, Huancavelica; a escondidas aprendieron a tomar los calentitos preparados con alcohol rebajado o con ron de quemar que le llamaban el verdecito. (p. 11).

La identidad entre ambas no se fundamenta en una pertenencia étnica (raza), sino en su condición de oprimidas (clase). Ellas deciden hacer dinero para comprar la libertad de Antonia de la Luz a través de sus conocimientos culinarios. El lector perspicaz podrá afirmar que, detrás de esta supuesta reivindicación, se esconde un afán de estereotipar a la mujer negra asociándola con las habilidades para cocinar (tema muy explotado para estigmatizarla). Sin embargo, tal visión excluye el objetivo específico: socavar el sistema esclavista. En otras palabras, los conocimientos culinarios pasan a un segundo plano por tres motivos: primero, porque en realidad se trata de una metáfora de la heterogeneidad cultural peruana; segundo, porque representan

mecanismos de resistencia al poder del amo; tercero, porque lo que prima aquí es, fundamentalmente, la capacidad de agencia de la mujer negra y andina para liberar a los suyos. Sin embargo, el proyecto de José Campos no se reduce a la célebre frase «el fin justifica los medios»; por el contrario, va más allá: su intención, tal como la metáfora del Calibán (Fernández Retamar), es apropiarse de las herramientas que la hegemonía occidental ha utilizado para estereotipar a la mujer negra y utilizarlas en contra de esta misma hegemonía occidental.

Asimismo, el factor lingüístico se evidencia en el quechua de la abuela Jacinta, y la jerigonza y el papiamento de la abuela María de la Buena Dicha. Ambas ven oscilar sus identidades que son reestructuradas por el intercambio del capital simbólico del que son depositarias. De esta manera, el narrador manifiesta que «ya no se sabía quién era la negra o la chola» (p. 12), debido al aprendizaje de los conocimientos afro y andinos que logran asimilar y naturalizarlos como propios. Ambas abuelas hablan perfectamente el quechua y la jerigonza, y «se dedicaron a criar a Cipriano, hijo de Ruperta, nieto de ambas y bisnieto de Mama Lara, mientras una le enseñaba el quechua la otra le enseñaba el papiamento y jergas criollas [...] la andina hablaba de paz y de felicidad, la africana hablaba de rencor, de odios ancestrales, de revanchismos centenarios» (p. 36). Es decir, la transculturación lingüística de lo africano y lo andino deviene en una síntesis híbrida afroandina representada en Cipriano. De la misma manera, cabe recordar que Leopoldina, «rebelde y trabajadora, era hija de un cholo destajero que vino al corte de caña. Sus facciones aindiadas, su pelo ensortijado y su mirada violenta hacía que los patrones le temieran» (p. 17).

9 Esta escena dialoga intertextualmente con la novela *Malambo* de Lucía Charún-Illescas, donde la esclava Francisca Parra, junto con su padre, huye de Huancavelica hacia Lima escondiendo yerbas medicinales en el cabello.

Aunque este es solo un acercamiento, la articulación entre lo afro y lo andino en *Las negras noches del dolor* es un tema importante que intentaremos profundizar en otro trabajo.¹⁰ Su formulación en el plano ficcional forma parte de la manera en que el autor concibe la realidad peruana. José Campos ya había sugerido (2000, p. 187) «que las relaciones sociales existentes en el Perú se analicen teniendo en cuenta que la columna vertebral de nuestro país ha sido, es y será el mundo andino, y que lo negro, lo occidental y lo asiático se entretejen alrededor de esta gran estructura sociocultural».

La segunda forma de relaciones entre los personajes, la vertical, desborda el espacio de los dominados para establecer diálogos cargados de fricción con el grupo hegemónico. Muchos pasajes del texto dejan por sentado la imposibilidad de un diálogo afectivo entre esclavos y amos; más bien, la relación se vuelve violenta e impositiva. La afirmación de Aimé Césaire (2006, p. 20), «entre colonizador y colonizado [no existe] ningún contacto humano, solo relaciones de dominación y de sumisión», grafica muy bien este tipo de relación. Por ello, consideramos que *Las negras noches del dolor* niega toda humanidad en las relaciones entre amos y esclavos hasta el punto de configurarla como una fantasía que esconde una cruda realidad colonial.

Para ilustrar esta idea, cabe recordar que la condición existencial de Mama Lara encierra una ilusión de relativa autonomía. Ella «no sabía si era esclava, trabajadora, sirvienta o parte de la familia puesto que el trato era tan diferente que ninguna categoría le caía a ella; por momentos era la patrona, en ausencia del patrón, la dueña que disponía de todo a su real antojo, controlaba a toda la servidumbre» (p. 16). Esta aparente autoridad se

desvanece con su muerte, ya que «murió de 81 años de trabajo sin saber qué y cómo es la libertad. Su cuerpo fue depositado en el panteón de los esclavos. Esa era su verdadera condición» (p. 21).

En otro caso similar, el narrador nos cuenta que «Tula y Antonia de la Luz eran amigas, hermanas, compinches, confidentes, tapa espaldas, compañeras en el bien y el mal» (p. 20), lazos que denotan una relación horizontal que no hacen sino ocultar las condiciones reales que las vinculan, que fundamentalmente es de amo/esclavo. Por ello, la misma esclava, aprovechando la supuesta amistad, conversa con la señorita Tula y le solicita su legítima libertad:

[...] habló con la señorita Tula en términos de *amigas*; luego, como su *sirvienta* y, finalmente, como su *esclava* y solo recibió una suave negativa: -Tú eres parte de la *familia*-, decía Tula, -cómo te doy la libertad, y mi padre, ¿con quién se queda?, ¿quién va a hacer las cosas en esta casa?-. (p. 34). [Las cursivas son mías].

La poca efectividad de los ruegos (o la inquebrantabilidad de la hija del amo), gradualmente, hacen patente la verdadera condición de Antonia de la Luz: habló como amiga, como sirvienta y, finalmente, como esclava. En el colmo de la ironía, se apela a una pertenencia familiar inexistente con los parientes de su ama para despertar un falso sentimiento de libertad que maquilla como voluntarias las acciones que realmente le son impuestas. Es por eso que «Antonia de la Luz terminó maldiciéndola a viva voz: “Mi hermana tenía razón, todos ustedes son unos hijos de mala madre y jamás entenderán a los negros”» (p. 34).

En ambos casos, la fantasía que se construyó sobre nociones de independencia y autoridad, por un lado, y de amistad y

10 Hemos expuesto el tema en algunos congresos de literatura; entre ellos, el Congreso Internacional sobre Literaturas afroandinas. Homenaje a Leoncio Bueno (GELLAC, 2013) y en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana de Estudiantes (JALLA-E, 2013) en Arequipa.

familiaridad, por el otro, se vio subordinada por la oposición binaria amo/esclavo, donde predominan las relaciones de poder, vertical y jerarquizada, donde —retomando a Césaire— no hay ningún contacto humano. Un ejemplo más: María de la Buena Dicha «fue encomendada al Señor de los Milagros para que fuera monja; no fue así, el patrón la jodió antes de que aprendiera a razonar» (p.17).

Además, la situación de Mama Lara le permite al autor configurar una severa crítica al discurso historiográfico que ha invisibilizado la trascendencia histórica de los afroperuanos en las gestas libertarias.

Ella vio los bailes y procesiones de los negros cuando un tal San Martín dio la libertad, también sirvió los vasos de trago a don Simón Bolívar y su patrón la cedió como rabona a las huestes del Mariscal Ramón Castilla, hombre que libertó a los negros, pero no a ella ni a sus hijas. (p. 20)

Los hitos históricos que se van sucediendo tienen como abanderados a individuos¹¹ nominados (San Martín, Simón Bolívar, Ramón Castilla, etc.), cuyas proezas han trascendido en el discurso histórico oficial en detrimento del aporte anónimo de los afrodescendientes. Debido a esto, el autor rescata no solo «los bailes y las procesiones de los negros» —temas muy explotados por el registro oficial—, sino que recupera una figura muy importante: las rabonas.¹²

Bajo esta condición, Mama Lara participó en las huestes de Ramón Castilla, lo que no deja de ser una mera sinécdoque de la intervención de los afrodescendientes en las luchas por la independencia y la abolición de la esclavitud. La cita cuestiona también las

ambivalencias de forma y fondo que significó el paso de la colonia a la república, situación que no se tradujo en cambios sustanciales para los negros.

Otro ejemplo que evidencia el interés de resemantizar el pasado es cuando la familia apela a los sentimientos de la señorita Tula para lograr la libertad de Antonia de la Luz. Le recuerdan:

[...] que ella se había orinado y cagado en sus brazos, que ellas se habían hecho cargo de ella desde que nació y que se habían turnado para darle de mamar, le manifestaron que *todo su cuerpo era producto de leche negra*, que la habían criado como si fuera parte de ellas mismas. (p. 16) [Las cursivas son mías]

En esta cita, detrás de los ruegos de Jacinta y María de la Buena Dicha para despertar la benevolencia de la hija del amo, se hace patente la figura de las amas de leche y la trascendencia que tuvo su labor doméstica más íntima en la crianza de los hijos de sus amos. Esta práctica, además de tener un gran valor simbólico, demuestra cómo el cuerpo y la sexualidad de las esclavas fueron utilizados para satisfacer las necesidades de los amos y su descendencia.

La obra no es propiamente una «narrativa histórica», pero sí presenta un marcado carácter realista al emplear elementos del contexto extraliterario fácilmente reconocidos por el lector. Referentes históricos como el negro León Escobar, las rabonas, las amas de leche, Simón Bolívar, Ramón Castilla, San Martín, el bandolerismo, la abolición de la esclavitud, entre otros, demuestran el interés de José Campos por interpelar los registros oficiales

11 Utilizo esta palabra deliberadamente para enfatizar al individuo en su calidad de ser individual, de ser particular nominado, en contraposición a una colectividad anónima y popular.

12 Así fueron llamadas las mujeres que proveían los pertrechos, luchaban y convivían junto con los soldados en los conflictos bélicos. Estaban expuestas a los mismos peligros, y cumplieron un rol fundamental en la lucha por la independencia donde, indudablemente, la presencia de la mujer afrodescendiente y andina es innegable.

que desplazaron a los márgenes la historia «otra» de los negros del Perú, y resemantizarlos mediante los recursos estético-literarios.

La dicotomía amo/esclavo va a desencadenar nuevas oposiciones binarias; entre ellas, oralidad/escritura. Al respecto, las esclavizadas se mueven en el ámbito de lo iletrado, la oralidad, mientras que el blanco posee la escritura como mecanismo legitimador de su poder. Estos dos espacios van a propiciar la tensión dramática al momento de desbordar sus propias fronteras. De manera que la instauración de la «ciudad letrada» va a construir un espacio hostil, cuyo hermetismo reprime a quienes no manejen los códigos semánticos establecidos por el grupo hegemónico.

Por esta razón, el acuerdo para liberar a Antonia de la Luz entre el amo y las exesclavas, a través de la palabra oral, pierde legitimidad dentro de las esferas de transacción instauradas en la ciudad letrada. Esto se debe a que no existe el soporte que pueda «dar fe» y avale tal negociación: el papel escrito.¹³ Por este motivo, don Pablo De las Rosas quiere prolongar por diez años más la esclavitud de Antonia de la Luz.

Sin embargo, la oralidad también adquiere una mayor trascendencia por ser depositaria de un vasto conocimiento sobre el pasado. Pese a ello, la memoria colectiva será reprimida y enfrentará al conocimiento oficial que se impone por medio de la escritura. En consecuencia, el saber será construido y manipulado

por los grupos que manejan los mecanismos de representación dominantes, y relega a los márgenes las prácticas orales y populares como fuentes de conocimiento. En *Las negras noches del dolor*, los decimistas son quienes mejor personifican a este grupo marginado, poseedores del conocimiento histórico, cuya valoración radica en el contacto directo y la experiencia vivida desde el interior de cada uno de los acontecimientos.¹⁴

Los decimistas, que eran transmisores del conocimiento popular, fueron desapareciendo uno a uno hasta que no quedó ninguno, excepto Neptalí Joya que fue hallado por Cipriano en la hacienda San José de Chíncha, pero que jamás quiso soltar prenda alguna: parecía que los negros viejos querían enterrar el pasado. (p. 42)

El «trauma» que significó la esclavitud más la represión del discurso oficial silencian las prácticas discursivas periféricas que provienen de la tradición oral a través de los decimistas y los más ancianos. La máxima de Ahmadou Hampaté Ba, «cuando un anciano muere, una biblioteca arde en llamas», donde se valora el conocimiento histórico y ancestral de los afrodescendientes, se reactualiza en la obra de José Campos con distintas significaciones.

Al transcurrir los años los conocedores del ayer se murieron y algunos que otros que quedaban vivos eran considerados locos: la biblioteca, centro donde iban los que sabían leer, fue quemada y los gobiernos se encargaban de escribir la nueva historia. (pp. 41-42)

13 Es pertinente mencionar que, desde la Conquista, la «escritura» ha estado lejos de obedecer a funciones estrictamente lingüísticas o comunicativas. Sirvió más a un ejercicio del poder; llegó, incluso, hasta la sacralización de la letra con fines de dominación, donde sobresalió su fuerza simbólica que desplazó la oralidad a la inconstancia y lo pasajero. Al respecto, Cornejo Polar sostiene que «la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuera el Poder» (1994, p. 48). Por su parte, Ángel Rama asevera que «esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario [...] La escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad. Estaba libre de las vicisitudes y metamorfosis de la historia» (1984, p. 9).

14 A diferencia de Mama Lara, cuya memoria histórica tiene como referentes principales el África, su aldea y su familia, los decimistas poseen la memoria histórica de los acontecimientos padecidos por los esclavos, cuyo referente se encuentra en el sistema esclavista del Nuevo Mundo, peruano, limeño, específicamente.

La legitimidad del discurso hegemónico se apoya en la «razón» y la «letra». Negarles la credibilidad discursiva a los afrodescendientes implica no solo negarles la escritura alfabética, sino también la razón (sinrazón) en su forma de locura. Esta incapacidad que se le atribuye a los negros es también la subvaloración de los registros no oficiales como fuentes de reconstrucción histórica. Por ello, las bibliotecas, símbolos del conocimiento letrado, son reconstruidas (reescritas) desde la posición oficial privilegiando sus propios intereses. Con esto, José Campos invierte los valores, y propone el rescate de la oralidad como prácticas discursivas alternativas en el proceso de reescritura de la historia oficial.

Este triunfo de la oralidad sobre la escritura alcanza su máxima expresión a través de las «maldiciones» afros y andinas que se concretan en el desenlace trágico del amo y su familia.

Ustedes los blancos son bien facinerosos, ustedes cometen muchos abusos en contra de los que no sabemos manejar sus papeles, tú podrías hacer muchas cosas con la pluma y el papel pero líbrate de mi boca, porque en ella está tu pasado y tu futuro y el de toda tu generación, nuestras maldiciones te perseguirán por donde estés y tus descendientes pagarán caro lo que tú has hecho ahora. (p. 22)

El poder que se le otorga a la oralidad se materializa en el desenlace trágico de don Pablo de las Rosas, la adicción al opio de su hija y la demencia de su descendencia. Este poder de la palabra forma parte de la concepción filosófica de muchas civilizaciones africanas, para quienes el verbo posee la fuerza vital y mágica del ser. De esta manera, en la obra se impone una visión afrocéntrica que, con la palabra, neutraliza el poder eurocéntrico de la escritura. Como diría el narrador, «opusieron al papel escrito del blanco, las maldiciones orales andinas y africanas que eran los únicos instrumentos con que los pobres se podían defender del abuso» (p.14).

Por otro lado, las montoneras del negro León Escobar (hijo) incursionaron en la ciudad de Lima. En sus filas se encontraba Leopoldina, quien había huido hace muchos años ante la impotencia de no hallar la manera de contrarrestar los abusos de don Pablo de las Rosas. Él había robado a María de la Buena Dicha los ahorros de toda su vida que había guardado en el Banco Perú-Londres, del cual era presidente, director y dueño. Luego de la quiebra del banco, con los ahorros no devueltos, don Pablo abrió el banco Peruvian England. Es ahí donde Leopoldina decide hacer justicia con sus propias manos.

Cuando llegaron al banco Peruvian England se encontraron con don Pablo de las Rosas provisto de una escopeta y de su avaricia por conservar el dinero robado a los ahorristas del Banco Perú-Londres. Se le enfrentó una negra vieja de botas de cuero de cordero, faldones anchos, con chaleco de cuero cargada de municiones con un fusil al hombro y una pistoleta en las manos. Su cabellera era larga y ensortijada hasta la cintura, su nariz gruesa y sus labios carnosos y rollizos, su piel cobriza, casi negra, quemada por el sol del desierto; sus pómulos pronunciados y tres hoyuelos en las mejillas le hacían recordar una vieja imagen de juventud sin nitidez. Don Pablo la miró profundamente a los ojos y debajo de esas cejas pronunciadas descubrió la mirada de amor y odio, de justicia y venganza, de aceptación y rechazo de Leopoldina, la esclava, a quien tantas veces intentó violar y no pudo. Antes de que atinara a pronunciar su nombre un certero disparo le partió el cráneo en dos. (pp. 40-41).

Este enfrentamiento entre Leopoldina y don Pablo de las Rosas es una muestra evidente de lo que postulaba Jean-Paul Sartre, en el prólogo a *Los condenados de la tierra*, en un contexto de eferescencia del inconsciente colectivo impulsado por un afán de liberación colonial.

Cuando los campesinos reciben los fusiles, los viejos mitos palidecen, las prohibiciones desaparecen una por una; el arma de un combatiente es su humanidad. [...] matar a un europeo es matar dos pájaros de un tiro, suprimir a la vez a un opresor y a un oprimido: quedan un hombre muerto y un

hombre libre; el superviviente, por primera vez, siente un suelo nacional bajo la planta de los pies. (Fanon, 1986, p. 20)

Siguiendo esta línea, Leopoldina lleva la humanidad (el fusil) sobre los brazos. Del arma y de la decisión que tome depende su libertad. Al disparar contra don Pablo, comete un doble asesinato. Lo que importa es la muerte del «amo», porque su muerte mata automáticamente también a la «esclava». Es decir, no importa la muerte física, sino una simbólica: matar la «condición de amo» y la «condición de esclava». En ese momento, se da cuenta de que ha vuelto a nacer, ahora, «libre», y de que lo pudo ser hace muchos años. Solo le había faltado tomar la decisión: «¡Carajo, por qué no lo hice hace cincuenta años!, exclamó Leopoldina» (pp. 41).

En estas circunstancias de excitación y nerviosismo sociales, es donde la fuerza estatal se hace presente. Sin embargo, de su accionar se desprenden una serie de prejuicios étnico-raciales, debido a que los efectivos encargados de velar por el orden y la justicia revelarán su rostro opresor sobre los afrodescendientes. Como dice el narrador, «días después llegaron refuerzos del gobierno y pasaron por las armas a cuanto negro encontraron a su paso» (p. 41). Aquí, se pronuncian las instituciones represoras y segregacionistas del Estado, gendarmes que se apoyan en perfiles raciales como criterio de identificación y mecanismos de sospecha. Por si esto no bastara:

La sociedad limeña pidió venganza, proclamó a don Pablo mártir de la resistencia, le erigieron un monumento por su honorabilidad, honradez y aporte a la economía nacional. El entierro fue todo un acontecimiento, los negros y algunos cholos se escondieron para no ser apresados y fusilados. (p. 41)

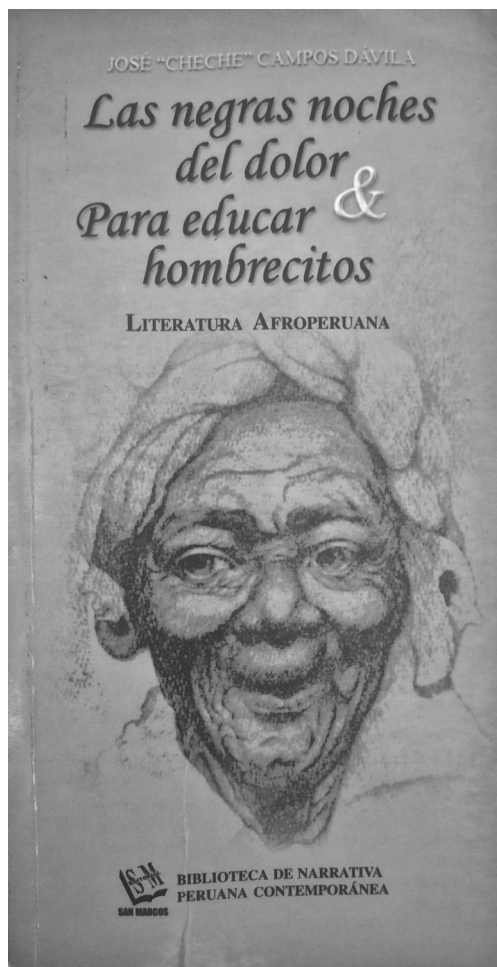
En esta cita, la ironía histórica que José Campos intentó desnudar en toda su obra se

manifiesta en su máxima expresión. Los padecimientos de los descendientes de Mama Lara caerán en el olvido, mientras que la epopeya de don Pablo de las Rosas quedará en el registro de la historia oficial, y desplazará al anonimato a los verdaderos personajes que lucharon por la construcción de una nación. Pareciera que la escena se repite o, en otros términos, se actualiza. Primero fueron los «individuos» que vimos por medio de Mama Lara (San Martín, Simón Bolívar y Ramón Castilla); ahora, es don Pablo de las Rosas el individuo abanderado, el mártir de la resistencia. Además, el apresamiento y fusilamiento de los negros y cholos demuestra que no solo se ha construido la historia prescindiendo de las fuentes extraoficiales, sino también aniquilando a los productores de estas fuentes.

Para culminar, *Las negras noches del dolor* es una obra que reacciona frente a una carencia: la falta de textos con los aportes concretos de los afrodescendientes. Sin olvidar en ningún momento su estatuto ficcional, cuestiona las paradojas del discurso historiográfico y exime de la invisibilización histórica la participación de la población afroperuana en la construcción del Estado-nación. Evidencia el aporte de los afrodescendientes en las gestas libertarias, en el ámbito económico, político, social y cultural, dentro de un contexto interétnico que articula, principalmente, lo afro, lo andino y lo occidental. Lejos de ser pasivo, el desenvolvimiento de los personajes nos invita a pensar en la metáfora de Carlos Aguirre: «Agentes de su propia libertad». Además, creemos esta obra podría constituirse en una efectiva herramienta pedagógica capaz de posicionarse en el gran espacio que ha descuidado el sistema escolar de nuestro país. Acaso el fin estético y didáctico de *Las negras noches del dolor* sea determinante en la reafirmación de la identidad afroperuana.

REFERENCIAS

- Campos, José (1982). *Canto Obligado* (1ra Edición). Lima: ACEJUNEP.
- Campos, José (1994). *Las negras noches del dolor* (1ra Edición). Lima: INAPE.
- Campos, José (2000). La familia Campos. En *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- Campos, José (2004). *Las negras noches del dolor & Para educar hombrecitos*. Lima: Editorial San Marcos.
- Campos, José (2007). *Manuel Zapata Olivella, Gabriel García Márquez, Jorge Artel Alcázar y otras vainas colombianas*. Lima: Ed. San Marcos.
- Campos, José (2009). *Reconciliándome con la vida*. Lima, Ed. San Marcos.
- Campos, José (2010). *Letras afroperuanas. Creación e identidad*. Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- Campos, José (2015). *La maestra de Jecumbuy*. Lima: Ed. San Marcos.
- Césaire, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ed. AKAL.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el Aire*. Lima. Editorial Horizonte.
- Fanon, Frantz (1986). *Los condenados de la tierra*. México: FCE.
- Gutiérrez, Miguel (1988). *Tierra de caléndula y la renovación del cuento peruano (Prólogo)*. Lima: Peisa.
- Lewis, Marvin (1995) Tipos/clasificación y géneros de la literatura afro-hispánica. *América negra*, 9, 33-47.
- N'gom, M'bare (2010). *Escribir la identidad: creación cultura y negritud en el Perú (Introducción)*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte.



Edición del 2004 publicada por Editorial San Marcos.

El discurso esclavista en la tradición oral afropisqueña*

Sara Viera Mendoza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Introducción

En este artículo, realizaremos un acercamiento a parte de un testimonio y algunos relatos orales contenidos en el libro *Desde la otra orilla. La voz afrodescendiente*.¹ Nos sorprende sobremedida cómo la temática de la esclavitud sigue siendo recreada en sus recuerdos familiares y relatos orales. ¿Por qué este evento histórico es parte constitutiva de la memoria e identidad colectiva de los afropisqueños? ¿Por qué hay una necesidad de recalcar su parentesco con antepasados traídos del África para ser esclavizados?

Nuestra intención no es especular sobre sus antepasados ni cuestionar el origen, africano o no, de sus descendientes; más bien, es centrarnos en la representación que se realiza sobre este evento en su discurso. Para tal efecto, apelaremos al concepto sociológico «trauma cultural», propuesto por el sociólogo Jeffrey Alexander, porque nos permitirá entender la vigencia del discurso esclavista en sus narraciones orales e historias de vida.

El trauma cultural de la esclavitud

Un componente indispensable de la identidad colectiva es la memoria. Esta encuentra su fundamento en el recuerdo de un pasado común que, en el caso de la identidad afropisqueña, es la trata esclavista. La memoria de este evento aparece como un elemento permanente y recurrente entre los afrodescendientes de la zona de Pisco.

La interrelación entre memoria e historia no es espontánea ni está resuelta por la necesidad que tiene la una de la otra; más bien, se constituyen como componentes esenciales por los que se erige la identidad afro. La discursividad desarrollada en el testimonio de Sensión² Rivas, Julia Pozú y en las narraciones orales aquí presentadas tienen como punto de partida la existencia de una «memoria afro» (temporal y temáticamente articulada). No obstante, esta puede ser cuestionada debido al proceso deculturador y la pérdida de identidad que sufrieron los esclavos negros durante la Colonia.³

* El presente artículo es parte de un libro de próxima publicación sobre el imaginario afropisqueño.

1 El texto mencionado es el producto de una investigación de diez años en la zona de Pisco. Nos propusimos recopilar narraciones orales y testimonios de los afrodescendientes del sur del Perú.

2 Su nombre de pila es Asunción, pero nuestra narradora prefiere que la llamen Sensión porque así la llamaron desde siempre. Respetando su deseo, es que en este trabajo y en el libro de mi autoría, *Desde la otra orilla. La voz afrodescendiente*, la hemos consignado con ese nombre.

3 Hubo una diversidad étnica de los esclavos negros traídos al Perú. Vanesa Verástegui (2006) menciona a los yorubas, los mandingas, los congos, los angolas, los carabalíes, los mozambiques y los tanganicas como las etnias que desembarcaron en nuestro país. Sin embargo, para la élite intelectual limeña, los que desembarcaban en los puertos no eran más que negros primitivos, salvajes y paganos. Dejándose llevar por un sesgo racista y discriminador, los criollos blancos limeños obviaron todo rasgo étnico y cultural que pudiera diferenciarlos entre sí.

Qué sentido tiene el pasado (evento histórico de la esclavitud), cómo es rememorado y cómo influye en la formación de la identidad étnica es lo que nos proponemos indagar en estas narraciones orales afropisqueñas. Antes, haremos un recuento sobre lo que Stuart Hall denomina *identidades nacionales*, ya que —valga la redundancia— «las identidades nacionales no son elementos con los que nacemos, sino que son formados y transformados dentro de y en relación con la representación» (2010, p. 380). De la manera en que la nación representa la cultura nacional a través de símbolos y significados es que se construirán los discursos que pasarían a formar parte de la identidad colectiva. La cultura nacional construye el(los) relato(s) representativo(s) de la identidad en una sociedad; estos, a su vez, influyen y organizan nuestras acciones y las concepciones que se formarán sobre sí mismos.

Las imágenes sociales y las estructuras jerárquicas representadas en las narraciones orales que analizaremos, así como el testimonio de Sensión Rivas y Julia Pozú, fueron asimilados del discurso esclavista. Es importante destacar la necesidad de prestar atención al tipo de acontecimiento recordado y la forma como se reproduce. Lo resaltante de estos esquemas cognitivos, que involucran el poder de las élites, es que marcaron de forma indeleble la memoria colectiva de quienes poseen mayor edad.

Las constantes alusiones a este periodo histórico en particular revelan esa necesidad de recuperación cultural y establecen un lugar de enunciación que nos remite a la posicionalidad desde donde nuestros narradores se sitúan para poder hablar. El pasado reconstruido en el discurso de Sensión Rivas Reyes, Gerardo Gamero Rivas y Julia Pozú Rivas refleja una sociedad dominante con claras fronteras culturales. Estas fronteras marcan las diferencias raciales y sociales, donde se reconoce la existencia de un orden y un poder hegemónicos y opresores vigentes en el imaginario colectivo a través de sus relatos orales.

El recuerdo de un evento como la esclavitud en el imaginario de estos tres narradores nos generó una serie de cuestionamientos e interrogantes: ¿por qué la memoria de un evento histórico que no ha sido vivido por ellos sigue latente y resulta ser de gran importancia? ¿De dónde provienen los recuerdos que Sensión Rivas extrae de su memoria? ¿Por qué la memoria de un evento ocurrido hace varios siglos pasó a formar parte importante de la identidad étnico-cultural?

Un concepto que nos permitirá entender por qué estos sucesos son una parte importante de sus discursos es el de «trauma cultural», propuesto por el sociólogo Jeffrey Alexander. Emplear esta categoría sociológica puede llevar a una serie de interpretaciones y problematizaciones en torno a la utilidad del término, sus significaciones y los ámbitos donde se emplea. En términos médicos, Kai Erikson (2011) anota que «trauma» alude al golpe violento que afecta el tejido del cuerpo o de la mente, lo que genera daño u otro tipo de perturbación. Hay una diferencia entre el trauma psicológico que afecta a los individuos y el trauma como un proceso cultural.

Jeffrey Alexander (2011) sostiene que el trauma cultural ocurre cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un acontecimiento espantoso que deja trazas indelebles en su conciencia colectiva, marca sus recuerdos para siempre y cambia su identidad cultural de forma irrevocable. Por trauma cultural nos referimos al golpe que lo causa; es decir, al acontecimiento histórico negativo, «ese golpe seco y penetrante que lo provocó» (Erikson, 2011, p. 64). En este sentido, el trauma cultural no es algo que existe en la sociedad, sino que es construido por la misma colectividad. Tampoco tiene que ser sentido y/o experimentado directamente por todos los miembros de una comunidad. Si bien puede ser necesario establecer ciertos eventos importantes como los causantes, sus significados traumáticos deben ser establecidos y

aceptados por todo el colectivo. Este es un proceso que requiere tiempo y depende de la mediación, así como de las formas de su representación.

Como proceso cultural, el trauma es mediado a través de diversas formas de representación y vinculado a la reforma de la identidad y la reelaboración de la memoria colectiva. Mientras que el trauma físico o psicológico implica una herida y la experiencia de una gran angustia emocional ocasionadas por un trauma individual, el trauma cultural se refiere a una pérdida dramática de identidad y de sentido, un desgarrar en el tejido social que afecta a un grupo de personas, quienes han logrado un cierto grado de cohesión.

El trauma cultural, a diferencia del trauma psicológico, no nace de la vivencia de sucesos horrendos por parte de los sujetos, sino que se crea como producto de la historia y se convierte en «una memoria aceptada» por un grupo relevante de participantes y a la que se otorga públicamente credibilidad. Mediante ella, se evoca una situación o acontecimiento que está a) cargado de afecto negativo, b) representado como indeleble y c) considerado como una amenaza para la existencia de la sociedad o que viola una o más de sus presunciones culturales fundamentales (Smelser 2001, p. 102).

Cabe resaltar que, en nuestra sociedad, el trauma cultural que produjo el periodo esclavista no es el único discurso que ha pasado a convertirse en símbolo cultural de un suceso histórico que permanece y se recrea en la memoria social peruana. Iván Reyna postula que el famoso encuentro entre el inca Atahualpa y Fray Vicente de Valverde —el encuentro de Cajamarca— pasó de ser un simple evento histórico consignado en las crónicas coloniales a un símbolo del trauma cultural que significó la conquista del Perú y que muchos

investigadores han tomado como referente «para representar en sus narrativas el principio de la “historia” del Perú o el trágico fin del «mítico imperio de los Incas»» (Reyna, 2010, p. 22).

Estos eventos producen en el sujeto un estado de ánimo que puede crear comunidades con afinidad y un sentido de identidad. El trauma cultural posee fuerzas centrífugas y centrípetas ya que, por un lado, puede alejar a un grupo humano de un entorno social; por otro, personas que comparten en común una experiencia traumática pueden reunirse entre sí y desarrollar una forma de afinidad basada en la fuerza de ese vínculo común.

En este artículo, asumimos el periodo esclavista no como institución o experiencia vivida por los afrodescendientes de ahora, sino como un evento presente que se recrea en la memoria colectiva y se manifiesta como una forma de recuerdo que influye en la formación de la identidad.

La memoria de un evento

A continuación, citaremos una narración que forma parte de la memoria de la familia Gamero Rivas. Aunque hay dos interlocutores, pondremos interés en el discurso de Sensión Rivas. Cabe resaltar que el tema de la esclavitud surgió en el discurso después de que Gerardo Gamero, hijo de la señora Sensión Rivas, toma la palabra para narrar la forma de vida de las haciendas; inmediatamente, su mamá interviene para pasar del tema de las haciendas al *discurso esclavista* evocando una escena familiar: el tiempo en que conversaba con su padre sobre sus raíces ancestrales.

En San José de Chinchá hubo esclavos⁴

Gerardo: Bueno San José de Chinchá ha sido una hacienda en la que también ha habido esclavos.

4 Para efectos metodológicos, hemos optado por incluir las interrogantes del recopilador-investigador tal como figura en el archivo magnetofónico, aunque para efectos de consulta hemos citado el texto editado de la compilación.

Sensión: Esclavos, morenos ahí. Y entonces mi papá nos contaba a nosotros. Nos decía hija así hacían en San José de Chincha y era como un túnel y ahí les pegaban, los golpeaban, le sacaban sangre. Los españoles se ensañaban con ellos. Los españoles los traían pue para hacerlos trabajar brutalmente y ahí donde están un raaato comían y hacían dormir y después vuelta pa' explotalos vuelta lo hacían trabajar a los hombre. Lo tenían como animales.

Sara: Claro. ¿La familia de su papá le contó a usted?

Sensión: Me ha contado eso.

Sara: ¿Estos sucesos lo vivieron sus abuelos?

Sensión: Sí, porque nosotros descendemos de Sur África de allá. Nuestros descendientes de mi papá nos contaban que de allá habían venido tres hermano hombre. De los tres hombre uno se fue y dos nomás quedaron en el Perú. Vinieron con argolla en la nariz y argolla acá de oro [señala las muñecas de las manos] y era bien dócil. Era pa' echarle aire a los españoles así con la pluma, para llevarle cosas finas así era bien dócil. A ellos los trataban bien pero a los que eran rebeldes los tenían en trabajos forzados. Y eso nos contaba mi papá y mi papá conservaba su argolla.⁵ Nos enseñó la argolla de oro en la nariz y la otra argolla que era gruesa así (hace un ademán). Esto eran de esto —y ¿papá cómo tú lo tuvo?— Porque esto mi bisabuela lo tenía y lo guardaba como una reliquia.

Yo soy pisqueña neta. Mi papá era Chinchano y conoció a mi mamá y entonces se casaron acá. Se comprometieron. Mi mamá es blanca. La que está ahí en la foto esa blanca que está ahí. La que está allí [me señala un retrato de su mamá] esa es mi mamá.

Sara: ¿Lo que nos ha relatado es tradición solo de su familia o se reúnen con otros de acá para contarse entre ustedes?

Sensión: Sí, es de mi familia. Pero ya los otros negros no nos han contado. Lo único que contaba y era bien histórico era mi padre y porque a él siempre le gustaba escribir, escribir y nos dejaban y nos contaba. «Y yo les cuento pa' que les cuente a sus hijos, a sus nietos» —decía mi papá. Que nosotros no semos del Perú, nosotros descendemos de tal sitio.

(Viera, 2013, pp. 249-251)

El primer rasgo evidente en esta narración es la memoria histórica. Si bien hace referencia a eventos conocidos por los demás, como lo es la esclavitud, el significado de estos sucesos son recreados y reinterpretados desde la perspectiva del narrador. Aunque pueda recordar vívidamente una experiencia personal, esta se constituye como un evento simbólico que cobra significado solo cuando se materializa el recuerdo a través del lenguaje.

Un segundo elemento es el orden jerárquico que nuestra narradora posee de la sociedad. En otro pasaje de las entrevistas realizadas, se le preguntó qué conocimiento tenía sobre el corte de pelo, a lo que ella respondió: «esas son costumbres de serranos». La respuesta proporcionada por Sensión Rivas nos pone sobre la pista de la percepción que tiene de la sociedad en la que vive, la cual, según su discurso, posee distintos contenidos ideológicos y perspectivas: el pensamiento colonialista (esclavo indefenso frente al amo abusivo), la raza (negra y blanca), el color (negro y blanco) y la ubicación geográfica: África, Chincha, Pisco, serrano (de la sierra) y español (proveniente de España). La misma mirada y perspectiva poseen otros narradores como Juan Carlos Rivas Custodio, en cuyo relato «una carcacha es un alma muerta que ha cometido un pecado [...] mayormente donde existe así bastante la carcacha *es en la sierra* porque tengo un *amigo serranito*. Él vive en el cerro que está acá arriba, *es decir son puro de la sierra*» (las cursivas son nuestras) y Gerardo Gamero Rivas en «La botija con monedas de oro»:

Gerardo: Mi tío nos cuenta de ahí en la hacienda dice que habían *unos mayordomos* ¿no? *Los que mandaban*.

Sensión: *Los caporales*.

Gerardo: Estaban al cuidado de la gente y dice que

5 Cuando la señora Sensión afirma que su papá conservaba la argolla, está aludiendo a las cosas de sus antepasados que guardaba celosamente su abuela, pero con el terremoto de Pisco muchos de sus objetos personales se perdieron.

como las señoras, *sus esposas era gente de sala*⁶, *gente que trabajaba pa' los blancos, los hacendados*.

(Viera 2013, p. 206)⁷

Nótese que los narradores no apelan a las categorías habituales de horro, liberto, cimarrón, ladino y bozal empleadas desde la colonia para referirse a los esclavos negros (Carazas, 2011, p. 59). Ellos hablan desde el constructo mental colonialista del color y la raza, predominante en el pensamiento intelectual del siglo XIX⁸ que han internalizado, y ahora es del subconsciente colectivo. Ese racismo oculto encontrado en estos discursos no posee un menosprecio directo y marginal hacia el otro; más bien, se emplea en el sentido propuesto por Alberto Flores Galindo: «Un discurso ideológico que fundamenta la dominación social teniendo como uno de sus ejes la supuesta existencia de razas y la relación jerárquica entre ellas» (1994, p. 216).

Ideológicamente, el racismo ha contribuido a crear comportamientos, ratificar conductas, perpetuar estereotipos y determinar las relaciones sociales entre los sujetos, lo que establece entre ellos la supremacía de unos sobre otros. Así, el hombre blanco, desde la ideología racial, es superior al indio y al negro. Aun en pleno siglo XXI, la ideología y el discurso racistas siguen vivos y latentes en nuestra sociedad peruana, aunque ya no en un ámbito público, sino privado. Por eso, Sensión enfatiza en el color: «Mi mamá es blanca. La que está ahí en la foto esa blanca que está ahí». Cuando alude a los esclavos, les dice, indistintamente, «negros o morenos».

Por otro lado, Juan Carlos Rivas menciona el espacio geográfico como el lugar de

pertenencia y ubicación de los actores sociales de acuerdo con el espacio étnico y cultural de origen. De ahí que diga «serranito, serrano» para señalar donde habita el hombre de los Andes que, en términos generales, es la sierra, mientras que Gerardo Gamero estratifica la sociedad, al igual que su mamá, estableciendo jerarquías. En la cúspide, coloca al blanco, español y hacendado, mientras que en el nivel inferior coloca al esclavo negro. Es importante precisar que la sociedad representada en el discurso está estratificada sobre la base de las clases sociales y el color, en tanto que los negros están representados por oposición al blanco. Incluso, Sensión y su hijo subdividen a los negros en dos tipos de esclavos: los sumisos, quienes estaban en casa del hacendado y se caracterizaban por ser dóciles, y los rebeldes, aquellos que trabajaban en los campos de cultivo.

Esta clasificación realizada por los narradores corresponde a los llamados negros bozales recién traídos del África (Aguirre, 2005, p. 24). Estos esclavos, por ser considerados más dóciles y aptos para las duras faenas y el trabajo agrícola, fueron preferidos por sobre los demás. Aguirre subraya que esta postura no estaba totalmente generalizada, ya que hubo quienes consideraron al negro bozal un peligro: al no estar aculturado, era más susceptible de causar revueltas.

Aunque Sensión no lo menciona en estos términos, implícitamente se pone de manifiesto esta clasificación cuando dice «bien dócil». Al definirlo en estos términos, está contraponiendo a los esclavos dóciles o «gente de sala»⁹, como los llama Gerardo, con los considerados

6 Gerardo nos explicó que se le denominaba gente de sala a los esclavos que trabajaban dentro de la casa.

7 Las cursivas son nuestras.

8 Puede revisarse la tesis de Verónica Anaya Ramírez: ¡QUÉ TAL RAZA! *Análisis lexicográfico de negro, indio y cholo en Juan de Arona*. Lima: Pontificia Universidad Católica (2010).

9 Ya con la grabadora apagada, Gerardo Gamero nos explicó esta subdivisión. Los más dóciles iban al servicio doméstico, mientras que los más rudos eran llevados a los campos de cultivo.

más rebeldes. Ambos narradores emplean las palabras «blanco», «español» y «dueño» para referirse a los propietarios de las haciendas, los considerados *señores*. Llama la atención que el discurso de los afropisqueños privilegie al negro, incluso al chino —como se verá más adelante—, y no se mencione dentro del grupo de los vencidos a los indígenas.

Este estereotipo racial predominante nos coloca en dos referentes distintos: el del amo y el de los servidores. La clasificación realizada dentro de sus discursos nos posiciona en la visión del mundo, pero ya no desde la «perspectiva capturada»¹⁰ de un sujeto con piel negra y máscara blanca, ahora pone de relieve la internalización de la conciencia del sujeto-objeto que fue víctima del maltrato y la opresión. Desde nuestros planteamientos, estos discursos reproducen la mirada de quien se halla encerrado en la visión del sujeto que fue estereotipado y considerado como un ser humano inferior, y cuyo cuerpo fue objeto de toda clase de vejaciones:

[...] mi papá nos contaba a nosotros. Nos decía hija así hacían en San José de Chíncha y era como un túnel y ahí les pegaban, los golpeaban, le sacaban sangre. Los españoles se ensañaban con ellos. Los españoles los traían pue para hacerlos trabajar brutalmente. (Sensión Rivas en Viera ob. cit.)

El Carmen era un villorrio. Y cuando estaban los esclavistas aquí era zona de los que se venían de los trabajos ¡uh! Escapados [cimarrones]. Y... aquí vivieron mis abuelos, le ponían los grillos y su argolla aquí (en la nariz) como si fueran bueyes. (Carazas, 2002, p. 39).

En este sentido, el trauma cultural que significó el periodo de la esclavitud ocasionó que, inconscientemente, estén *atrapados en su propio pasado*. Por eso, reproducen un discurso con rasgos temáticos comunes, donde el problema del negro que vive en el mundo de los

blancos «es el de los explotados, esclavizados, animalizados y despreciados por una sociedad capitalista, colonialista accidentalmente blanca» (Fanon, 2009, p. 170).

Si sabemos que esta forma de pensamiento no es el reflejo de una experiencia directa o una transposición mental inmediata de un hecho vivido, ¿por qué aflora el recuerdo de la trata esclavista y la dura vida del negro en las haciendas? ¿Acaso alguno de los narradores ha visto a su abuelo con los pies dentro del cepo o presenciado las flagelaciones físicas que sufrieron otros negros en manos de los caporales en los cuartos de castigo? La respuesta es no. Entonces, ¿de dónde salen esos discursos?

Ronald Eyerma (2002) sostiene que el discurso de la esclavitud es la base de una identidad colectiva por la que se distingue un pueblo o una comunidad afrodescendiente. Este depende no del nivel de la experiencia, sino que está *en función de la memoria* y los usos que hacemos de ella. En este sentido, la representación, la posición que asume el sujeto dentro del discurso (opresor/oprimido) y la mediación que se realice del evento a través de los periódicos, la literatura, la radio o la televisión acortan la distancia temporal entre el suceso y la experiencia, además de contribuir a marcar el inconsciente colectivo del sujeto, de tal forma que este estará poseído por el pasado y tenderá a repetirlo compulsivamente como si fuera un hecho totalmente presente. A continuación, ejemplificaremos citando un fragmento de una de las narraciones:

En la Hacienda Caucato penan

Gerardo: Sí, yo he bajado abajo del túnel. Hay un túnel y ahí era donde castigaban a los esclavos, chinos todo. Tú vas y ves que está con los castigos de los esclavos, eran cuartos de castigo. Ahí cuenta la gente que

10 Víctor Quiroz propone el tópico de la «perspectiva capturada» cuando la visión o mirada que posee el afrodescendiente sobre sí mismo ha sido «secuestrada» por el discurso hegemónico colonialista falocentrista. Ello implica que el sujeto ha internalizado la ideología dominante y se mira a sí mismo con los ojos de una marginada personificación hegemónica (2013, p. 83).

este, por decir, un esclavo no podía ni mirar a la hija del blanco, del dueño. No podía mirarla porque si la miraba y a él no le gustaba le mandaba castigar y entonces le mandaba al chino, al negro y los flagelaban ahí. Los dejaban colgados hasta que morían adentro en la cruz¹¹, en el cuarto de castigo.

Julia: Muchos morían.

Sensión: Mucho abusaban.

Gerardo: Adentro, o sea bajabas, yo he bajado y adentro hay como una celda ¿no? Ahí todavía está onde los colgaban con unas... no me acuerdo el nombre... Ahistá todavía el citril¹² le ponían en los pies de los esclavos y encima les ponían botas, como unas abrazaderas así y no podían moverse pa' ningún lado ahí le daban de alma hasta que morían, así era.

Sensión: Tenían su látigo especial, con eso le pegaban

Julia: Como se ve en la televisión, en las películas.

Gerardo: Así los fustigaban.

Sensión: Así los castigaban pes.

Gerardo: Es un cuarto donde no ves abajo en el sótano, no entra nada de la luz, ni los rayos del sol.

(Viera, 2013, p. 245)

En esta cita, tenemos el discurso de una memoria colectiva que se erige sobre la base de los discursos de tres memorias individuales (Sensión Rivas, Julia Pozú y Gerardo Gamero). Cabe destacar que, aunque Julia Pozú nació en Lima, su madre, la señora Margarita Rivas, es oriunda de Pisco y es hermana de la señora Sensión. Por eso, ella también es conocedora de las tradiciones ancestrales, la historia de la familia Rivas Reyes y la de su abuelo don Ciriaco. Visto desde la postura de cada actor social, el discurso de la memoria colectiva puesto aquí se re-construye de forma selectiva trayendo solo recuerdos que permitan cohesionar la memoria de un

grupo, ya sea que esté definido de acuerdo con un espacio geográfico (Pisco), étnico (afrodescendientes), político-ideológico (forma de pensamiento) o generacional (la edad).

Desde la postura de Halbwachs, la memoria individual es siempre la memoria del grupo, en tanto esta se deriva de la colectividad, la familia y la comunidad, y también porque un grupo se solidifica y se da cuenta de sí mismo a través de la re-creación de una memoria compartida. La identidad individual de los afropisqueños y de quienes poseen raíces afropisqueñas, como es el caso de Julia Pozú, está determinada por el pasado compartido colectivamente como lo es la trata esclavista para la familia Rivas Reyes y Gamero Rivas.

Muy en el fondo, este recuerdo es una estratagema de memoria que a los narradores les permite evidenciar su pertenencia a un tronco común con raíces africanas. Esta re-creación de la memoria colectiva proporciona a cada uno el mapa cognitivo que les permite orientar su identidad. Desde esta perspectiva, la memoria colectiva se convierte en una necesidad social imprescindible que ofrece la unificación de una comunidad a través de las narrativas del pasado. Sin embargo, no debemos perder de vista que la referencia a los acontecimientos históricos registrados en sus memorias son eventos que han sido interpretados desde los intereses, las necesidades y el punto de vista del colectivo. Eyerman (2001) ejemplifica este fenómeno con la cita de una conversación entre un historiador y una víctima del holocausto:

In this conversation the victim was recalling his memories of an infamous Jewish guard in a Polish ghetto. He vividly recalled his personal experience of this man. The historian pointed out that this could not have occurred, as this guard was in another camp at that particular time, and could document that claim. The victim remained

11 Nuestro narrador le llama cruz a una especie de mesa y abrazaderas donde los tenían amarrados para poder infligirles castigos físicos.

12 Gerardo lo llama citril, pero de acuerdo con las descripciones que nos hizo del instrumento de castigo que empleaban, se estaba refiriendo al cepo.

skeptical, but perhaps because he was also a scientist, was willing to consider the claim. Later, the historian, who specializes in atrocities like the Holocaust, recounted that he often faced this problem of the difference between memory and documented history.¹³ (Eyerman, 2001, p. 8).

Así como en el caso de la víctima del Holocausto, ahora nos interrogamos ¿cómo se explica que en pleno siglo XXI todavía perviva en la subjetividad de los narradores la vida y el sufrimiento de los esclavos en las haciendas? Julia Pozú nos pone sobre la pista de cómo se origina el recuerdo que ella trae a la conversación: «Como se ve en la televisión, en las películas». Esta acotación nos permite afirmar que la memoria de este evento mencionado no es producto de una memoria colectiva, ya que ella ha pasado gran parte de su vida en Lima y no comparte el imaginario cultural de sus parientes oriundos de Pisco. Cuando conversamos a solas con ella, no mencionó el tema¹⁴; recién lo menciona dentro del clima de las intervenciones de sus demás familiares. Este detalle nos permite afirmar que en realidad su recuerdo es producto de artefactos culturales como, por ejemplo, las novelas o las películas.

Uno de los elementos que contribuyó mucho a la internalización del trauma cultural de la esclavitud en la conciencia social de los afrodescendientes son los medios de comunicación, especialmente las películas y las series de televisión. Ambas juegan un papel importante en el proceso de formación de la identidad cultural y la reconfiguración de los relatos orales. Aunque

Julia Pozú no mencionó, durante el evento, el nombre de las series o las películas donde presencié estos sucesos, es posible colegir que su discurso posee apropiaciones culturales e ideológicas que interiorizó de acuerdo con lo visto por la televisión, y asumió la información difundida allí como confiable. Por eso, construyó su propio cuadro de la realidad con la lectura ideológica y cultural que hizo de este tipo de programas.

La memoria del evento que tenemos en estos discursos no es el recuerdo de una experiencia vivida, sino el de una memoria que ha sido asimilada a través de otras representaciones culturales. Así, Julia Pozú, para identificarse como miembro de una colectividad, construye interpretaciones simbólicas propias a partir de programas televisivos donde se reproducen los estereotipos raciales y la dura vida de los esclavos negros en manos de los hacendados. Beatriz Sarlo (1994) manifiesta que el registro directo que un espectador observa a través de las imágenes televisivas reproduce una verdad con un gran poder de convicción, tanto que terminan convenciendo al espectador, quien al final asume como verdadero lo observado a través de su pantalla, porque «lo vio con sus propios ojos no se lo contaron». Por lo tanto, se figura protagonista del evento como si de verdad él hubiera estado allí. La televisión representa lo que sucede como si realmente estuviera sucediendo. Ello produce «un sistema retórico cuyas figuras pasan al discurso cotidiano: si la

13 En esta conversación, la víctima estaba recordando sus memorias de un infortunado guardia judío en un ghetto polaco. Él recordó vívidamente su experiencia personal con este hombre. El historiador señalaba que esto no podía haber ocurrido; por cuanto este guardia estaba en otro campo en ese momento en particular, podía documentar esa afirmación. La víctima se mantenía escéptica, pero tal vez debido a que era también un científico, era capaz de considerar la afirmación. Más tarde, el historiador, quien se especializa en atrocidades como el Holocausto, relató que él con frecuencia encaraba este problema de la diferencia entre la memoria y la historia. [La traducción es nuestra]

14 Carla San Martín Pozú, en el año 2003, realizó un testimonio sobre Julia Pozú, su mamá. Allí es posible acercarnos a la memoria que conserva sobre Pisco, así como las prácticas ancestrales y las creencias que forman parte de su familia; sin embargo, en ese testimonio no asoma el discurso esclavista. Este discurso recién se menciona cuando Julia entra en interacción con sus parientes pisqueños. Para mayores referencias sobre este testimonio, puede revisarse mi tesis de magíster *Memoria, dialogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco* (2014).

televisión habla como nosotros, nosotros hablamos como la televisión» (pp. 79-86).

El discurso de Julia Pozú se ve fuertemente influenciado por la industria de los medios de la cultura de masas, y ello resulta un instrumento con un gran poder de penetración cultural que contribuyó a asimilar una serie de contenidos simbólicos antes desconocidos por ella. En este sentido, los medios se convierten en un factor muy importante para la construcción de su identidad y la recreación de la memoria colectiva, porque se nutre progresivamente de materiales simbólicos mediáticos que propician la propagación de un gran abanico de conocimientos susceptibles de apropiación de acuerdo a los intereses que posea el espectador. Sin embargo, los recuerdos también pueden ser manipulados, de manera que es posible modificar la historia y la ideología de un grupo humano adoptando

valores e interpretaciones de los hechos que les ofrecen los medios.

Tal como hemos visto en el análisis realizado, la memoria que poseen los narradores sobre la trata esclavista forma parte de uno de los eventos simbólicos más importantes para la conformación de la identidad étnica cultural. Si bien la memoria del evento recordado por los narradores tuvo su origen en un suceso histórico real que no fue vivido por ellos, sino por sus antepasados, estos se recuerdan y recrean debido a la necesidad de cohesionarse como una comunidad con un pasado y una historia comunes. Además, las recreaciones que sobre este suceso transmiten a las nuevas generaciones son solo interpretaciones del pasado, pero les permiten desarrollar relatos, historias y discursos de un imaginario colectivo propio.

Fuente primaria

REFERENCIAS

Viera Mendoza, Sara (2013). *Desde la otra orilla: la voz afrodescendiente*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina y Fondo Editorial UNMSM.

Fuentes secundarias

Allccaco Ypurre, Ysabel (2011). *Legendas pisqueñas del más allá*. Pisco: El duende.

Castillo Negrón, Mamerto (1937). *Cosas añejas del pueblo de Pisco*. Pisco: Imprenta Peruana E. Z. Casanova.

Castillo Negrón, Mamerto (1939-1940). *El terruño*. Lima: [Impr. Lux].

Castillo Negrón, Mamerto (1947). *Monografía de Pisco*. Pisco: Impresiones y Publicidad.

Fuentes complementarias

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 (1996). Patrones, esclavos y sirvientes domésticos en Lima. (1800-1860). En P. Gonzalbo y C. Rabell (Coords.). *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica* (pp. 401-422). El colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wf2t.23>
- Alexander, Jeffrey (2011). Trauma cultural e identidad colectiva. En Ortega, Francisco A. (editor). *Trauma cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 125-163). Bogotá, Centro de Estudios Sociales –CES.
- Anaya Ramírez, Verónica (2010). ¡Qué tal raza! *Análisis Lexicográfico de negro, indio y cholo en Juan de Arona* [Tesis de maestría, PUCP]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/1274>
- Brewer García, Larissa (2012). Negro, pero blanco de alma: La ambivalencia de la negrura en la Vida prodigiosa de Fray Martín de Porras (1663). *Cuadernos del CILHA año 13 n.º 17*, 112-145. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152012000200008&script=sci_abstract
- Cairati, Elisa (2011). Afroperú: tras las huellas de la negritud en el Perú. *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, (6), 121-138. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4944047>
- Carazas Salcedo, Milagros (2002). *Acuntillu tilu ñao. Tradición oral de Chíncha*. Lima: Terramar editores.
- Carazas Salcedo, Milagros (2003). ¿Negro, moreno o afroperuano? En *Identidades* (3 de noviembre), 15-17.
- Carazas Salcedo, Milagros (2005). Voz ancestral, verso elemental. Problemas y posibilidades de la literatura afroperuana. *Identidades*, n.º 86.
- Césaire, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid: Ediciones Akal.
- Cuché, Denys (1975). *Poder blanco y resistencia negra en el Perú: un estudio de la condición social del negro en el Perú después de la abolición de la esclavitud*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Chalá Cruz, José F. (2013). *Representaciones del cuerpo, discursos e identidad del pueblo Afroecuatoriano*. Quito: Editorial ABYA-YALA.
- Erikson, Kai (2011). Trauma y comunidad. En F. Ortega (editor). *Trauma cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 63-84). Bogotá, Centro de Estudios Sociales –CES.
- Eyerman, Ronald (2011). El pasado en el presente. Cultura y transmisión de la memoria. En Ortega, Francisco A. (editor). *Trauma cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 353-373). Bogotá, Centro de Estudios Sociales –CES.
- Eyerman, Ronald (2001). *Cultural trauma. Slavery and the formation of African American identity*. New York: Cambridge University Press.
- Fanon, Frantz (2009). *Piel negra máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Finol, José Enrique (2006). Globalización y cultura: Estrategias simbólicas y vida cotidiana. *Revista de Ciencias Sociales*, 12(3), 454-475. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-95182006000300005
- Flores Galindo, Alberto (1994). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los andes*. Lima: Horizonte.

- Gordon, Lewis (2009). A través de la zona del no ser. Una lectura de *Piel negra máscaras, blancas* en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Fanon. En Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas* (pp. 217-260). Madrid: Ediciones Akal.
- Hallwachs, Maurice (2005). *La memoria colectiva*. Prensas universitarias de Zaragoza.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas de los Estudios Culturales*. Lima: Universidad Andina Simón Bolívar, Pontificia Universidad Javeriana, IEP. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7187/1/Hall%20S-Sin%20garantias.pdf>
- Klein, Herbert y Vinson III, Ben (2008). *La esclavitud africana en América latina y el Caribe*. Lima: IEP.
- Lipski, John (1994). El lenguaje afroperuano: eslabón entre África y América. *Anuario de Lingüística Hispánica*, 10, 179-216.
- López, Ricardo (2011). Tensiones y continuidades en la historicidad de la negritud: Aimé Césaire ante Frantz Fanon. En E. Oliva, L. Stecher y C. Zapata, (editoras), *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud* (pp. 79-96). Santiago de Chile, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA). https://cecla.uchile.cl/wp-content/uploads/2014/07/Aime_Cesaire_desde_America_Latina_libro.pdf
- Luciano, J. (2002). *Los afroperuanos. Trayectoria y destino del pueblo negro en el Perú*. Lima: CEDET.
- Millar Carvacho, René (2011). Narrativas hagiográficas y representaciones demonológicas. El demonio en los claustros del Perú Virreinal siglo XVII. *Revista Historia*, 2(44), 329-367. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942011000200003>
- N'gom, M'bare. (2002). Tradición oral africana y su supervivencia en la transafricanía: el caso del Perú. En: Espino, Gonzalo (comp.) *Tradición oral culturas peruanas-una invitación al debate* (pp. 27-38). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Oliva, Elena. (2011). La figura de Aimé Césaire. Trayectoria y pensamiento anticolonial en el poeta. En E. Oliva, L. Stecher y C. Zapata, (editoras). *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud* (pp. 15-25). Santiago Chile, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA). https://cecla.uchile.cl/wp-content/uploads/2014/07/Aime_Cesaire_desde_America_Latina_libro.pdf
- Ortega, Francisco (2011). *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Quiroz, Víctor (2013). Claves para una lectura bajtiniana de *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros. En Leonardo, Richard (editor). *Poéticas de lo negro, Literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano en el siglo XX* (pp. 82-93). Lima, Hipocampo Editores.
- Regalado, Liliana (2007). *Clío y Mnemósine. Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente*. Lima: Fondo editorial UNMSM. <https://doi.org/10.18800/9789972463440>
- Reyna, Iván (2010). *El encuentro de Cajamarca*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Editora Espasa Calpe.

- Smelser, Neil (2011). Trauma psicológico y trauma cultural. En Ortega, Francisco A. (editor). *Trauma cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 85-123). Bogotá, Centro de Estudios Sociales –CES.
- Verástegui Ollé, Vanessa (2007). *Perú recuperando los ancestros africanos: ¿orgullo, utopía o estrategia de lucha?* Lima: LUNDU.
- Viera Mendoza, Sara (2012). *Entre la voz y el silencio. Las hijas de la diosa kavillaca*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina y Fondo Editorial UNMSM.
- Viera Mendoza, Sara (2014) *Memoria, dialogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco* [Tesis de maestría, UNMSM].

La literatura infantil de Nicolás Guillén y la identidad afrocubana

Milena Carranza Valcárcel

Pontificia Universidad Católica del Perú

...escritura destinada a la infancia y a la adolescencia, a menudo relegada a un plano inferior con respecto a la literatura per se debido a una disparatada «adulterancia»

JULIA CALZADILLA

Preámbulo necesario

Cuando tenía seis años, mi madre me trajo de Cuba un libro que se convertiría en uno de mis tesoros más preciados: *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* (1978) de Nicolás Guillén (1902-1989). A esa edad, empecé solita a hacer funciones de títeres para mi familia, y usaba como guion los versos de este libro. Años después, muchos, haciendo el análisis de por qué me siento tan identificada con la cultura afro, caí en la cuenta de que este libro era uno de los cabos sueltos.

Introducción

¿Cómo la literatura va forjando nuestras identidades? ¿Cuáles son los libros que más nos remueven en nuestros recuerdos? ¿Cuándo es que gracias a una entrega absoluta logramos experimentar la magia al encuentro con historias, seres, colores, aventuras y enseñanzas?

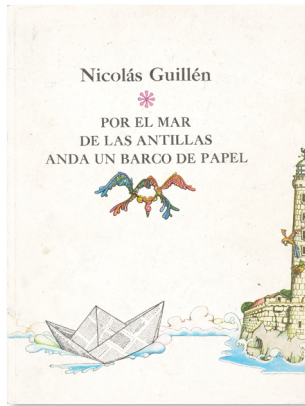
Debido a que la identidad se construye a temprana edad de manera natural y deja una huella permanente, y la literatura es una pieza fundamental de expresión y educación, concluimos tajantemente que la literatura infantil resulta ser un vehículo trascendental para la

consolidación de una identidad orgánica. Por ello, a través de este texto, buscaremos describir cómo Nicolás Guillén, uno de los más grandes escritores hispanoamericanos y uno de los afrodescendientes más paradigmáticos del continente americano, logra ese objetivo al plasmar la identidad afrocubana en su libro para niños *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*, libro que crea un genial motor identitario, digno de ejemplo para la comunidad afrodescendiente universal.

Sobre el libro y el autor

Nicolás Guillén Batista nace en 1902 en Camagüey y fallece en La Habana en 1989. Militante político acérrimo y de vena literaria vanguardista, cultivó de manera incomparable lo que se conoce como poesía negra o antillana. De esta manera, elevó sus raíces africanas en forma y contenido: «Desde su condición de mulato expresó con un peculiar sentido rítmico la temática del mestizaje [...] En sus comienzos lo caracterizó incluso una fonética afrocubana».¹

El libro que abordamos en este estudio lleva el subtítulo: «Poemas para niños mayores de edad», que consta de poemas, adivinanzas



1 www.biografiasyvidas.com/biografia/g/guillen_nicolas.htm

y canciones. Fue el último libro que Guillén escribió, como el fruto de su máxima madurez literaria. Se editó por primera vez en 1977, y contó posteriormente con varias reediciones. En el 2011, se relanzó con un tiraje, nada menos, que de 20 000 ejemplares. En la presentación de esta última edición en La Habana, se dio a conocer que Guillén «escribió este poemario espoleado por la condición de ser bisabuelo, en un momento de felicidad plena [...] es un auténtico heredero del plan pedagógico de José Martí, ese que unió ética y estética, a través de un espíritu lúdico de honda cubanía». Sobre el libro, se afirmó que estaba «lleno de juventud, vigor y frescura [...] construido a conciencia y con todas las experimentaciones, innovaciones y ganancias estilísticas que le aportaron la contundente trayectoria intelectual y humana del Poeta Nacional».²

Desarrollo

En términos generales, entendemos que la literatura infantil contribuye al desarrollo integral de los niños. Particularmente, fomenta su desarrollo físico-motor y psico-motor, cognitivo, emotivo-afectivo, de autoestima, social, lingüístico, estético, literario, moral, espiritual y creativo. Aporta, en suma, a todas aquellas áreas que conforman la identidad de un ser humano, la que viene a ser el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una comunidad, que caracterizan al sujeto o a la colectividad frente a los demás.

Danilo Sánchez Lihón (2010), reconocido escritor peruano, va más allá al señalar la relación clave entre literatura infantil e identidad cultural, la que no solo define al individuo y su comunidad, sino que enfatiza la afirmación de esta frente a una cultura dominante con la cual convive. Danilo expone que «no hay campos con mayor afinidad que estos dos, puesto que

aquella actúa en la formación de una concepción del mundo que tiene o tendrá el niño, lo liga con su realidad y lo proyecta en su historia. [...] ella debe ser el proceso fundamental para la afirmación de saber de dónde venimos, quiénes somos y hacia dónde vamos».

Así, en relación al libro, el periodista cubano Roseli Rojo trae a colación conceptos básicos cuando opina que Guillén «por fin, en 1977, se lanza abiertamente a jugar y a crear una identidad. [...] Arrulla con la inteligencia que los pocos años requieren. De esta forma, involucra al niño y lo ayuda a dar los primeros pasos en la aceptación del otro, en los conflictos del amor, en el respeto a los mayores y, sobre todo, en la admiración de lo cubano».³

Julia Calzadilla, una de las más reconocidas autoras de literatura infantil de Cuba, define «lo cubano» como una identidad caribeña de fuerte matiz insular, y explica que «la literatura caribeña de habla hispana para niños y jóvenes constituye un espejo fiel de la hibridación de lo indígena, de lo africano y de



16

2 www.radiosantacruz.icrt.cu/noticias/16611-califican-gran-clasico-poemario-guillen-para-ninos.htm

3 Roseli Rojo <http://trabajadores.cu/news/2011/08/28/anda-un-barco-de-guillen>

lo europeo». Ella señala que lo importante es el efecto de la amalgama cultural, en la que si bien está presente el componente europeo, este se diluye en mayor o menor medida en una identidad propia, [...] que logró fundir lo del otro con lo suyo, apropiándose de lo ajeno, en una mezcla de rasgos bien característicos que podría calificarse de explosiva por su ímpetu, por su fogosidad, por su hondura».

¿Y cómo es que hila Guillén los elementos afrocubanos en su obra? Para el análisis, nos centraremos en seis ejes temáticos/estructurales que consideramos pertinentes y representativos: patrones rítmicos, dialectos, referencias danzarias, relación con la naturaleza, tradición oral e ilustraciones, ejes que se encuentran contenidos en la mayoría de los versos.

1. Patrones rítmicos

SON DE ANGOLA

Te voy a cantar un son
cubano en lengua española,
y es para decirte, Angola,
que estás en mi corazón.
¡Muera el gringo, viva el son,
Viva Angola!
Muy alto dice mi son
cubano en lengua española,
que Angola ya no está sola
y tiene mi corazón.
¡Muera el gringo, viva Angola,
Viva el son!
Arde en el viento mi son
cubano en lengua española,
un son diciéndote, Angola,
que tienes mi corazón.
¡Muera el gringo, viva el son,
Viva Angola!
Escucha mi son, mi son
cubano en lengua española.
Él es de Cuba y Angola
corazón y corazón.
¡Muera el gringo, viva Angola,
viva el son!

En este poema, de alegoría entre la hermandad cubano-africana, podemos observar, más allá de su referencia directa, el uso de la estructura del son tradicional. Este género musical, cubano por excelencia, se basa en cuatro versos y un estribillo. Aquí, «se da un sincretismo musical entre los instrumentos percutivos africanos y los instrumentos de cuerda pulsada española; en el aspecto vocal, se da entre la décima española y el canto alternado del coro y solista (antifonal) de origen africano»⁴, particularmente bantú (conocido como congo en Cuba).

Por el otro lado, observamos el canto a un África contemporánea (para la época), vista ya no solo como la madre tierra, sino como tierra hermana en la lucha contra el poder político dominante. Angola, en la lucha por su independencia de la colonia portuguesa, pide ayuda a Cuba; incluso, el «Che» Guevara llegó a crear un comando que luchó allá con mucho éxito.

De esta manera, se gesta en el texto el vínculo natural entre lo tradicional y lo actual de manera interdimensional: se usa como base un género musical bandera para hacer un manifiesto político que, a su vez, redime conexiones ancestrales. Así, se perpetúa la raíz que se asienta, además de la forma más natural a través del ritmo, en este caso, el del son.

2. Dialecto

VIAJE DE SAPITO Y SAPÓN

Sapito y Sapón,
con cuatro maracas
y un solo bongó,
van desde Quimbumbia
hasta Quimbombó
en un avioncito
de medio motor.
Altura: dos metros.
El clima: calor.
Pilotos: Sapito.
Sapito y Sapón.

4 Nicolás Ramos Gandía. Salsa: de las raíces hasta 1975. www.notisalsa.com/Articulos/Archivo/NRG/Son.html

En el alto cielo
brillando está el sol
(un plato de vidrio
que en el comedor
la tía Rosario
dejó por error.)
Después la sopera
de Doña Margot
lanzando columnas
de ardiente vapor,
lago en cuyas ondas
Luzbel se bañó;
y el derrocadero
del Gran Tenedor,
y el pico Cuchillo
(que hoy dicen Maslow
por el sabio ruso
que lo retrató),
y la cucharona
vulgo cucharón,
y diez cucharitas
y un tirabuzón...
¡Cuántos animales
de aspecto feroz,
cubiertos de salsa y arroz!
De pronto se oye:
«¡Aquí, Quimbombó!»,
y el pájaro lindo
que tanto voló,
ya llega, ya llega,
ya llega... ¡Llegó!
[...]

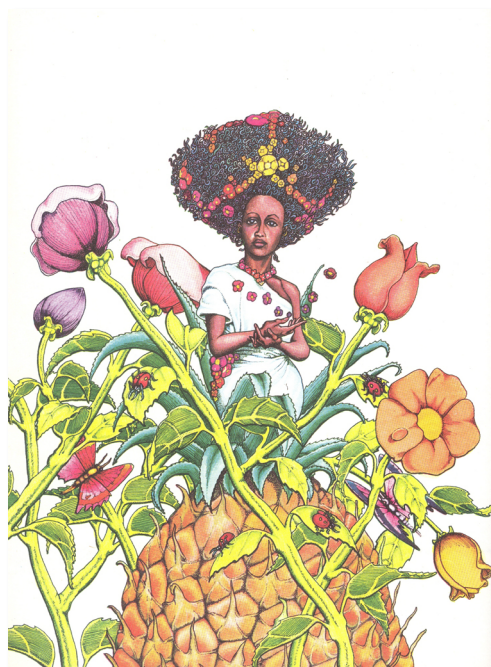
En este poema, llaman la atención dos términos que, si bien son de uso popular, recaen aquí en su visibilización: «Quimbombó» y «Quimbumbia», usados en el poema más bien como lugares. Por un lado, quimbombó es una verdura de origen africano, también conocida como oca, y viene de la palabra *ngombo*, de la lengua bantú (familia de lenguas que une a 400 etnias diferentes desde Camerún a Sur África)⁵. Por el otro, quimbumbia es un juego parecido al béisbol, popular en Matanzas y Varadero. Existe, por cierto, una famosa canción interpretada por Celia Cruz y Tito Puente, «Quimbo quimbumbia», que hace referencia a este juego.

3. Relación con la naturaleza

¿QUIÉN ERES TÚ?

En un lugar de este monte,
cuando yo era pequeñito,
encontré un camaroncito
hablando con un sinsonte.
¿Quién eres tú?
Yo soy el Diablo Cojuelo.
¿Quién eres tú?
Yo soy la estrella y la nube.
¿Quién eres tú?
Yo soy el guije del río.
¿Quién eres tú?
Yo soy la yerba temblando
de miedo bajo el rocío [...]

Aquí aparece la figura del «monte». Sutil, pero vital fuente de personajes mágicos, de animales que conversan entre sí y con un nivel metafórico. La ilustración es otro elemento que complementa su sentido. Testigo de la conversación entre el camarón y el sinsonte, está este personaje siniestro pero atractivo, que no participa pero está ahí, es la presencia del monte. Según Lydia Cabrera, en su clásica



5 www.grupobantu.com.ar/lenguabantu.html

obra *El Monte* (1993, p. 17), «persiste en el negro cubano, con tenacidad asombrosa, la creencia en la espiritualidad del monte. En los montes y malezas de Cuba habitan, como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera». Según testimonios recogidos por ella, «el Monte es sagrado. Los santos están más en el monte que en el cielo. [...] La vida salió del monte, somos hijos del monte. Monte equivale a tierra en el concepto de madre universal, fuente de vida. Allí están los orishas Elegguá, Oggún, Ochosi, Oko, Ayé, Changó, Allágguna, los Eggun —los muertos—, entes diabólicos, espíritus oscuros, etc».

4. Referencias dancarias

¡ADELANTE EL ELEFANTE!

¡Adelante,
Que baile el elefante
En las dos patas de adelante!
No puedo, señor domador,
En las patas de atrás es mejor.
¿Quién se lo dijo, señor?
Me lo dijo Elena,
Cuando se fue a la verbena.
Me lo dijo Pancha,
Cuando se fue de cumbancha.
Me lo dijo Don Pedro Borbón,
Comiendo melón.
¡Que baile un danzón
Don Pedro Borbón.
Que baile una samba
Don Pedro Caramba.
Que baile una rumba
Don Pedro Trurumba!
¿No lo ves?
Lo verás.
¡A las dos, a las dos, a las tres,
A las tres, a las tres y no más!

Extraordinaria metáfora de la no sumisión ante el patrón, ante la discriminación, ante el brutal estereotipo en el cual se suele encasillar históricamente a los afrodescendientes esclavizados: ser un animal, simbolizado por la figura



del elefante —este es, además, un característico animal africano— en contraposición al «domador».

Resulta interesante el uso simbólico del acto de bailar, que es el que usa como arma el elefante para, elegante e inteligentemente, evidenciar que no sería un animal, sino un ser humano. ¿Cuál es el único animal que baila en sus dos «patas traseras»? El ser humano, quien puede bailar un danzón, una samba, una rumba, géneros afrocubanos todos. Por ello, el sujeto se humaniza ante su práctica dancaria, ya que esta se fundamenta en una sabiduría ancestral: la honda expresión musical africana, fruto del entendimiento de los patrones universales de energía expresados a través del uso del tiempo/ritmo. Es el hombre africano/afrocubano el que, en la ignorancia occidental, se malentiende como este gran animal, el más grande de todos, quien aparenta brusquedad en sus movimientos, cuando en realidad es el de mayor sabiduría y delicadeza. Paradójicamente, es dirigido por alguien de menor relevancia como el domador.

5. Tradición oral

FÁBULA

El viejo mono
dijo al monito:
-Vámonos, demos
un paseito;
de estar colgado
me siento ahíto.
Pero en respuesta
dijo el monito:
-Yo tengo miedo,
Pues por poquito.
El otro día
me dejan frito
cuatro caimanes
y dos mosquitos,
sin que pudiera
lanzar un grito,
pedir socorro,
tocar un pito.
El viejo mono
le dijo al monito,
(no sin mirarlo
de hito en hito):
-De los cobardes
nada se ha escrito.
¿No te avergüenza,
lindo amiguito,
coger los mangos
siempre bajitos,
sin pena o riesgo,
sin un tirito?
-¿Y si me matan?
(gime el monito)
-Pues si te matan,
ya estaba escrito.
-¿Y si me prenden?
-Será un ratito.
-¿Y si me hieren?
-Un pinchacito...
Después de hablado
todo lo escrito,
miren que miren,
ahí va el monito,
con más candela
que un aerolito,
canta que canta,
ya no bajito.
El bosque es suyo...
¡Más cuidadito!,
hay otros monos

y otros monitos,
que no se pueden
quedar solitos.

Moraleja:

Luego de lo leído,
claro habrás comprendido
que en materia de monos y de gentes,
solo pueden triunfar los más valientes.

En estos versos, el mensaje es totalmente directo. Es un canto al coraje, y transmitido dentro de la historia a través de la narración oral de la conversación entre el mono grande y el mono chiquito. Esta revela la importancia del legado de los ancestros y de la tradición oral africana. En el libro *Historia africana para principiantes*, se advierte desde la primera página: «No tomen mis palabras ligeramente porque ellas están siendo recitadas y no están escritas. Lo que es dicho —un proverbio de mi gente— vive en la misma eternidad que lo que es cincelado en la pared de una cueva o rayado sobre un pergamino. Un libro que habla no es menos valioso que uno cuyas palabras están en silencio. Mirar la historia a través de los ojos de los blancos no es nada cuando la puedes escuchar de los labios de un griot. Recuerda, una nota musical escrita no es nada, salvo una aproximación a su sonido real» (1994, p. 7).

6. Ilustraciones

El libro entero es dado a la vida a través de sus simultáneas ilustraciones, obras maestras del cineasta e ilustrador cubano Rapi Diego. ¿Qué hay en común? El uso expresivo del color, la aparición de personajes de rasgos africanos, los elementos de la naturaleza como un personaje más: los animales, la vegetación, el agua del mar; elementos característicos cubanos: el faro, un clásico de la arquitectura nacional; las maracas, instrumentos musicales afrocubanos; la majestuosidad de cada situación, nada es simple, todo es glorioso.

Además de la perfección en su composición (simetría, proporción, etc.), cada viñeta está diseñada de manera que despierte los sentidos: colores intensos que generan alegría,

plenitud; detalles que magnifican lo retratado; no solo vemos animales humanizados, sino también emociones en sus rostros (en los dos sapos: Sapito y Sapón); la pulcritud de los decorados, como los adornos en formas de cintas, hojas u ondas del mar.

Los personajes afro, en este caso la mujer y el hombre, aparecen como venerados por la naturaleza; ella los realza, está de su lado, es como si les rindiese pleitesía al encontrarlos sagrados, sentido que se confirma en los versos del libro.

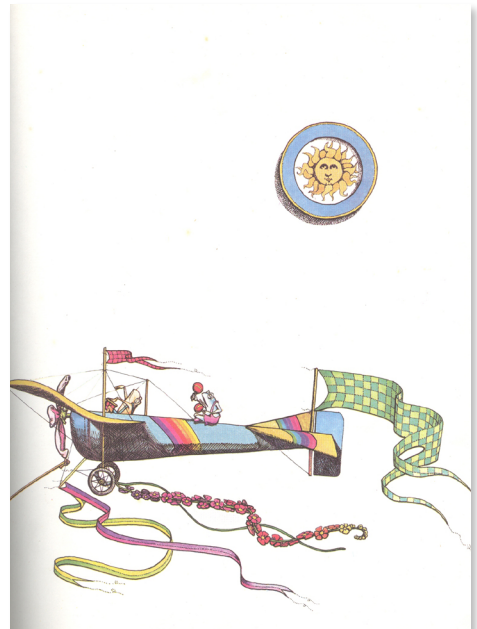
Todo está dispuesto para exaltar la experiencia que la narrativa propone expresamente. En consecuencia, resulta placentero ante los ojos de un niño o persona de cualquier edad la observación de estas ilustraciones, ya que la armonía es inherente a la estética universal, y es de esta que están impregnadas. Es también, en el subtexto, la armonía que yace en las manifestaciones artísticas, en los valores y en la disposición hacia la vida de las culturas derivadas de la africanía.



Epílogo

Sin semilla no hay árbol. Una verdadera educación de calidad va de la mano con la historia y el arte, y se dedica a cultivar al ser humano desde lo más tierno de su despertar. Sin literatura infantil, la cultura está destinada al artificio, y la interculturalidad a ser solo un concepto. Después de leer a Guillén, podemos entender la magnitud de un cuento, de un verso, de una adivinanza, de una canción para niños.

Para culminar, volveremos a citar a Danilo Sánchez Lihón (2010), quien sostiene que «la literatura infantil [...] nos dona sentido para vivir; porque nos da identidad, relación despierta y consciente con el hermano, impulso y capacidad de ver muy claro el pasado, el hoy en su devenir y el futuro promisorio. [...] la literatura infantil es la literatura universal, no de un grupo, una edad o etapa de la vida humana, sino de todas las edades, o de la edad de la infancia que es la edad del mundo, porque todos los días el mundo es nuevo, amanece y está la aurora».



REFERENCIAS

Boyd, Herb (1994). *African history for beginners*. USA. For Beginners.

Cabrera, Lydia (1993). *El Monte*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

Calzadilla, Julia (s.f.) La literatura caribeña para niños y jóvenes de expresión española: ejemplos de insularidad antillana. Recuperado el 16/04/16 de <https://cuatrogatos.org/articulos/articulo/en/44>

Guillén, Nicolás (1978). *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. La Habana. Ed. Unión - Colección Ismaelillo.

Sánchez Lihón, Danilo (2010). Literatura infantil: rebelión, soledad y tierra de promisión. Recuperado el 16/04/16 de <http://naloalvaradochiquian.blogspot.pe/2010/02/literatura-infantil-rebelion-soledad-y.html>

CREACIÓN LITERARIA

Shirley Campbell Barr

DESDE QUE TENGO MEMORIA

Llevo mi libertad conmigo, y sí, la libertad es una puerta, es una pesada puerta y también la memoria es una puerta, una pesada puerta.

EDUARDO GALEANO

Escribo desde que tengo memoria.
Hablo de la memoria
y escribo para no perder la memoria.
Escribo aun antes de la memoria.
Escribo para liberar los fantasmas y
ayudar a descansar los muertos
presentes.

Escribo aun antes de las palabras escritas y de los versos con formas.
Empecé a escribir desde el vientre de mi madre, o aun antes.
Los recuerdos son difusos. Casi irreconocibles.
Mas llegan por oleadas,
en confusas y borrosas imágenes.

Me recuerdo escribiendo formas en negro, en antepasados descalzos,
en mujeres de colores brillantes y fuertes.
Escribía entonces, palabras sin palabras,
significados imprecisos pero llenos de dolor.
Escribo mucho antes de la palabra hablada y mucho antes de la escrita.

Escribo desde que tengo memoria, o aun antes de la memoria.
Empecé a escribir con los ojos
y los recuerdos
y los mensajes escritos vientre adentro
mucho más adentro.

Escribo desde hace cientos de años,
desde el tiempo en que mi abuela más antigua
contaba historias en una aldea lejana
en algún lejano pueblo
de mi lejana África.
Fui yo, quien con las manos de otros
escribí las primeras crónicas que entonces no fueron llamadas de historia.

Fui yo, quien con las memorias de otros y con tinta negra en manos negras
escribí las historias, sin palabras y sin libros
de las más grandes civilizaciones.
Hablé de civilizaciones oscuras y brillantes
que se paseaban por la África de mis antepasados
y atravesaban el mundo dejando su huella impresa
y escribiendo sin lápices y sin tinta alguna
sus propias historias.
Las historias de la África de mis antepasados
describiendo sus vidas mucho antes de ser descubiertos.
Escribí discursos de reinas altas y sabios reyes
que gobernaban con bondad y justicia.
Escribí cuando mis manos aún no tenían manos.
Fui yo quien conté las crónicas de la captura, de la tortura y del viaje.
Conté y del sufrimiento y de los hijos y las hijas que fueron quedando en el camino.
A mí me tocó hablar de la rebeldía, y de la libertad y sobre todo de la verdad.
Yo conté las fábulas y las historias verdaderas
que nunca fueron colocadas en los libros.

Hoy sigo relatando las verdades que tengo amontonadas en la espalda
y sigo reportando de rebeliones y de pobreza.
Hoy continúo hablando de las virtudes
y del amor profundo que nos vive y se nos impregnó en la piel y por el cual estamos vivos.

Hoy respondo en maldiciones y en poesía y en palabras verdaderas.
hoy sigo escribiendo en los árboles
y en las paredes y en la arena
y en la mente de los hijos
y en el alma de las mujeres y en la piel de todos.
Continúo contando sobre pueblos enteros que celebran y cantan y son
desplazados y son muertos y están vivos
Y siguen muriendo y despertando impávidos todos los días.

Por eso escribo, porque la memoria a veces me falla, y la historia me falla y
mi abuela que murió ya hace cientos de años no deja de cobrarme mi parte del trato.
Escribo porque escribir es la mejor forma que conozco
para no morirme
es la única forma que conozco
para seguir viviendo
junto al resto de mis muertos.

QUISE

Quise arrancarme los ojos porque no me pertenecían
Quise borrar mis apellidos porque no eran míos
Quise aumentar el volumen de mis nalgas porque estas no correspondían
Quise olvidar mi lengua porque el acento me era ajeno
Quise oscurecer mi piel porque su tono no era lo suficientemente oscuro
Quise volver a casa porque en esta no me querían
Quise quemar la escuela porque yo no existía
Quise borrar los libros donde mi imagen estaba errada
Quise nacer de nuevo y descubrirme en otra historia.
Yo quería que la realidad fuera distinta pero era esta.
Entonces
me convertí en poeta.

Maria Elcina Valencia

SOY MARIMBA, GUASÁ Y TAMBOR

Siento el resonar de los tambores
África... África corre por mis venas...
marimba, guasá y tambor.

Soy herencia de mandinga
soy selva,
río,
montaña y manglar;
soy América...

América teñida de ancestros
soy bunde, soy currulao
mackerule y abozao
contradanza,
soy bambuco
cumbia, andarele, pango,
bullerengue y mapalé;
soy puya y patacoré;
soy alabao y chigualo,
soy marimba, guasá y tambor...
juga, juego, juga, arrullo, arrullá...
caramba, caramba, caracumbé
y «la bámbara negra yo no la sé
pero bailando aprenderé».

Soy poeta de mar, cantora de luchas,
sirena enarenada; hilero y remanso
arrecife y coral;
vocablos de mis abuelos:
chapá maita... chapá
veanve!... mi gente, veanve;
¡Choj!
Ñanguita, ñanguita pue...
¿vijte mana Pajcuala?
Achicá la «panga»
pangá el cachín.

Soy aguardiente de caña,
caña dulce,
chontaduro,
canchimalo y borojó;
soy el grito libertario
soy leña de mi fogón,
Soy candela... soy candela...
marimba, guasá y tambor.

Mónica Carrillo Zegarra 'Oru'

PROLOGO MI AUTOBIOGRAFÍA

En el nombre de Eleguá, dios que arranca los caminos
Pa' los que siguen a Ifá y también otras estelas
Doy inicio a esta mi historia, en tenor autobiográfico
Exploración errática de mis travesías
Por identidades malversadas
Catacumbas esclavistas
Territorios poliopuestos
Y residencias honorarias.

Quería escribir mi vida en poesía.

En honor a mi tío-abuelo y bisabuelo

Manuel Rivas

Demetrio Rivas

Decimistas y poetas, monumentos de memoria, griots semiencarnados

A quienes se negó

Aprender lectoescritura en lingua-franca-peruana-nacional.

Es relato de mi historia desmembrada

En las fibras más raizudas asentadas en memoria de las huellas carimbeadas

En el lomo de la Madre

de la Madre

de la Madre

de la Madre

de mi Padre

Es decir,

En la espalda de Sin Nombre

Dalia Farfán

Anatolia Rivas Farfán

Cira Rivas Ballumbrosio

Felipe Carrillo Rivas

Es decir,

En mi espalda

Zigzagueada

Con herencia de quebranto y resiliencia genealógica

Que es mi cuento en desarraigo de montañas neoandinas

Más exacta,

De tierras machupichuanas, dunas de gris asfalto del desierto alimeñado

Más exacta,

Donde el río Matagente se desborda en playa Lurinchincha inundando azahares

[transnacionales y mis

historias saltimbanquis de activista ennegrecida en soledad.

Con el ego abillantado, me autobiografío

Ahora que puedo ser letrada

Que escribo en tinta, teclado o touch

Pa' reparar deseos muertos

De los años que mi Madre,

su Hermana

su Madre

la Madre de su Madre

Es decir, Sofía Zegarra

Teófila Zegarra

Dominga de la Cruz

Sin Nombre y Apellido

No pudieron coger pluma,

Firmar nombre,

Prosear llantos,

Es decir,

Letrar vida.

Milena Carranza Valcárcel

ES EL VIENTO

Los blancos me dicen negra
los negros me dicen blanca
solo yo sé quién soy
detrás de la piel

soy buda
soy maya
soy yoruba

soy el mar
soy la sal y la piedra
soy la brisa, la mañana

ahora soy apetebí
soy poema, soy vacuidad

soy él
soy mi risa soy mi llanto
soy mis cds y mis libros mientras tanto

soy una firma para la revolución
soy niña asustada
soy mis muñecas negras
y mi vela para la meditación

sí, soy Allen Ginsberg
soy Frida Kahlo
soy Nicolás Guillén
soy César Vallejo

soy todas mis terapias

soy esa canción de cuna que me acuerdo me cantabas
soy las rosas en el jardín que me enseñabas a limpiar

soy piscis, soy perro, soy hija de Ochún
soy la noche en la ventana
soy toda mi ansiedad

soy trance, soy danza
soy toque de tambor
soy negra y sigo siendo blanca

también soy andina
soy La Habana soy El Carmen
y soy el cerro * la montaña

pero sobre todo soy
soy la chica que te extraña

ERIZOS DE MAR

Pasan los carros
Bombea mi sangre
La Tierra le da la vuelta al Sol.
Tengo dos pulmones
Y un sol veinte para mi pasaje.
Reminiscencia no
Mucho menos ciencia.
Soy el diablo mayor.
El vuelo de una flecha
Hacia ti, corazón de venado.
Quisiera que el atardecer dure para siempre
Y no me falte una mano al lado
Que acariciar.
Mi vientre es una semilla
Todo fruto alguna vez nació
Engendrando / todo es todo
Y todo murió.

Tengo que cruzar la pista rápido
A mi amigo lo asaltaron con una pistola el otro día,
Y Melany, de 5 años, le dijo perra a Mía, de 6.

Me pongo los audífonos y les doy play.
La vida transcurre.
Un nuevo análisis de material genético sugiere
Que nuestros ancestros humanos habrían dejado África hace 62 000 años.
En el 2009
El presidente Alan García declaró el Perdón Histórico al Pueblo Afroperuano
Por todos los años de esclavización.
¿Cuántos puntos tendrá nuestra Constitución?
José María Arguedas se mató en un baño.

El sol se va ocultando
Oshún me mira desde el altar
Todavía no leo los caracoles
Pero me hablan desde atrás.

La materia nace de la luz
Y la luz
Del sonido.
Somos cinco elementos:
Agua, aire, fuego, tierra y espacio.
El contacto con otro ser humano calma la angustia.
Un cuerpo caliente calma la ansiedad.
Y mientras escribo
Mi sillón me sostiene
El piso sostiene a mi sillón
La tierra sostiene al piso
El espacio sostiene a la tierra
Qué sostiene al espacio

Abelardo Alzamora Arévalo «Abel»

¡YO SÉ ESTUDIAR!

En memoria de «Taba» Céspedes Cornejo¹

Julio César se presentó puntual esa mañana a su nueva escuela. Se le veía feliz, con una sonrisa de oreja a oreja que le llenaba el rostro. Se paró frente a la puerta del salón de clases —estaba casi lleno de bulliciosos alumnos—. Sus grandes ojos negros se movían de un lado a otro auscultando el ambiente, hasta que en el fondo ubicó una carpeta vacía. Resuelto y a grandes zancadas avanzó para sentarse en ella.

Al observar al extraño personaje que entraba raudamente, los niños guardaron silencio. Curiosos y asombrados se miraban entre sí. Instintivamente, regresaban a mirar una y otra vez a aquel niño larguirucho, de cabello prieto, nariz ancha y portador de una bamba impresionante. Para ellos, era un niño raro, un niño diferente.

La sonrisa poco a poco se le fue borrando del rostro. Sentía que las miradas de aquellos niños, convertidas en flechas, lo atravesaban. Bajó la cabeza muy avergonzado y enterró la mirada en el piso. Por primera vez lamentó haber cambiado su escuelita pueblerina, allí donde todos, o la gran mayoría de niños, eran iguales o parecidos. Sobre todo, nadie lo miraba ni lo trataba como bicho raro. En ese momento, las palabras de su padre le retumbaban en la cabeza: «Te voy a seguir dando estudios, porque tú has salido inteligente. No has nacido para la palana. Tú, mi negrito cimarrón, vas a sacar adelante a la familia», le repetía siempre.

El ingreso del profesor lo sacó de sus cavilaciones. Saludando efusivamente, el maestro se posicionó en el aula:

—¡Buenos días de Dios, niños!

—¡Buenos días! —contestaron todos en coro.

—¿Alguna novedad? —preguntó el profesor.

Sin responder, todos regresaron a mirar hacia atrás. Y fue en ese instante cuando el profesor se percató de la presencia del cabizbajo y solitario alumno.

—¡Ajá! tenemos un nuevo alumno. Muy bien, ¿Cómo te llamas? —lo interrogó.

—Julio César —respondió con voz temblorosa.

¹ Octavio «Taba» Julio César no sabía jugar al fútbol; tampoco le entraba al box; al atletismo, menos; el baile, por compromiso; pero sí sabía estudiar. Terminó sus estudios en forma exitosa. Ingresó a la Universidad de Piura y, años más tarde, se graduó de ingeniero agrónomo. Como organizador, fue fundador y activista del Movimiento Nacional Afroperuano Francisco Congo.

—Tú no eres de acá, ¿verdad? Déjame adivinar, debes ser de Chapica, puedes ser de Talandracas y sino de Yapatera ¿De dónde eres?

—Soy de Yapatera, maestro —contestó tímidamente Julio César.

—¡Eres de Yapatera! No hacía falta adivinar. Si allá todos son como tú.

—Sí, maestro.

—Tienes nombre de pelotero y pasta de futbolista.

¿Sabes pegarle a la pelota? Debes jugar bien al fútbol. Contigo podemos campeonar en el interescolar.

—No, maestro. No sé jugar pelota —respondió tímidamente.

—Qué raro —comentó el maestro y continuó.

—Tienes estampa de boxeador. ¿Te gusta el box?

—No, maestro. No sé pelear.

—Bueno, pero eres largo y flaco. Tú debes ser corredor, el atleta que la escuela necesita.

—No, maestro. No me gusta el atletismo.

Un tanto desilusionado, el maestro se llevó la mano al mentón. De pronto, exclamó en forma jubilosa.

—¡Ah! ya sé. Tú sabes bailar música negra: landó, festejo, tondero... Todos ustedes llevan el ritmo en la sangre. Aquí en la escuela necesitamos un bailarín.

Avergonzado y con la cabeza metida entre los hombros, murmuró:

—No sé bailar, maestro.

Decepcionado, el maestro le enrostró.

—Negro y no sabes jugar fútbol, no te gusta el box, no te gusta correr, tampoco sabes bailar. Entonces, ¿qué diablos sabes hacer o para qué sirves?

Julio César levantó la cabeza y, con un tono seguro, contestó fuerte.

—¡Yo sé estudiar, maestro!

Segundo Agustín Huertas Montalbán

ICA, DIOSA DEL SUR

*Tierra santa y generosa
Con gente de mucho valor
Con pisco de buen sabor
Eres Ica muy hermosa*

Con vino y con sangría
brinda mi etnia morena,
dejarte me causa pena
y visitarte alegría.
Por nada te cambiaría,
eres del sur una diosa
de gran piedad religiosa,
a diario haces camino
construyendo tu destino
tierra santa y generosa.

Suelo de los cinco valles
Palpa, Nasca, Pisco e Ica
y mi Chincha de uva rica,
ciudades de estrechas calles.
Mujeres de lindos talles,
hombres de mucho candor,
campesino y pescador,
profesional y obrero,
siempre serán los primeros
con gente de mucho valor.

Otra riqueza es el mar
en el que flotan las naves,
paraíso de las aves,
refugio de Valdelomar.
Y aquí nació sin pensar
de mi bandera el color
cual sueño del libertador
con aves de rojo y blanco,
por ti brindo en este palco
con pisco de buen amor.

Pueblo de hombres notables
que a la patria dieron gloria,
sombria es tu historia
por los hechos lamentables.
Co seres muy responsables
y juventud estudiosa
superamos cualquier cosa
para salir adelante,
como estrella brillante
eres Ica muy hermosa.

RESCATE DOCUMENTAL

Manuel Zapata Olivella

IV CONGRESO DE LA CULTURA NEGRA DE LAS AMÉRICAS¹

Hace catorce años (1975), dos jóvenes, el peruano José Campos Dávila, director del Instituto de Investigaciones Afro-peruano (INAPE), y el colombiano Manuel Zapata Olivella, director del Centro de Estudios Afro-colombianos, nos preocupaba la suerte de las comunidades negras en las Américas. Dábamos, conscientemente, un brinco de la problemática nacional a la continental.

Sin embargo, este salto solo fue posible por el contexto de las luchas sociales y políticas de los negros africanos y de sus descendientes en quinientos años de esclavitud. Según se mire, también son quinientos años de lucha por la libertad, la adquisición del derecho humano de poseer mujer, hijos y hogar sedentario, de mantener cohesionados en torno a la memoria ancestral a los cincuenta millones de sobrevivientes del exilio que padecieron cien o más millones de seres humanos arrancados de su tierra, encadenados, vejados, vendados, repartidos, infamados, lardeados, oprimidos, perseguidos, mutilados, castrados, linchados; cualquier adjetivo inhumano en lengua española, inglesa, francesa o portuguesa quedaría insípido para connotar esta tragedia de un pueblo y la mayor vergüenza para el mundo cristiano.

El joven Campos y yo éramos los primeros en sentir el malestar de la insurrección. Habíamos nacido apenas medio siglo después de muerto Burghardt Dubois, el más grande pensador, escritor, poeta, político y líder negro

de la batalladora generación norteamericana —Frederick Douglass, Booker T. Washington, Nat Turner, entre otros—, que supo conducir el «Tren de la libertad» que partía de los socavones de la esclavitud hacia los puertos sin luz de la explotación asalariada. Otros debieron proseguir el viaje hasta la verdadera libertad, aún lejana, por los caminos del arte, del deporte y de los combates por la vida y la dignidad, contra los lynchamientos del ku-kus-klan, nueva forma de inquisición con sus crucificados ardiendo.

Y ya estamos contando historia contemporánea: secuelas del racismo de la I y II Guerra Mundial. A los jóvenes de América nos preocupaban las conciencias dormidas de los afroamericanos de Latinoamérica. Apenas se había tomado lucidez en el campo de la etnohistoria y la antropología afroamericanas, los poetas habían cantado, casi caricaturescamente, a la mujer y al hombre negros de las Antillas, cuya jitanjáfora muy pronto sería superada por el grito blasfemo e irreverente del martiniqueño Aimé Césaire. Eran las voces de la Negritud que entonaba con sus amigos rebeldes Leopoldo Sedar Senghor en el Senegal y Léon Damas en la Guyana Francesa. Este alarido bárbaro pidiendo luz, belleza, poder y lucidez a los negros del mundo nos llegó a Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Argentina y Uruguay. Era el eco poético concomitante con la denuncia de la novelística latinoamericana, donde también se levantaban

1 El presente texto forma parte de la Conferencia Preparatoria Continental del IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas, realizada en Caracas, Venezuela, los días 19, 20 y 21 de marzo de 1990. Agradecemos al Dr. José Campos Dávila, gran amigo de Manuel Zapata Olivella, por permitirnos acceder a su biblioteca personal, lugar donde hallamos este documento inédito, a máquina de escribir, que sobrevive al paso de los años. [Nota del editor]

con sordina las trompetas de la Negritud. En este concierto, el hermano gigante brasileño constituía la más avanzada vanguardia en la toma de conciencia afroamericana. Infortunadamente, la muralla selvática del Amazonas, la barrera idiomática no insalvable y la política geocentrista de sus gobernantes nos han privado de su liderazgo.

En el malestar de insurrección que animaba a los jóvenes afroamericanos de la década de los setenta, posterior a la violenta del sesenta de los norteamericanos, ya apuntaba una nueva problemática: comprendíamos que mientras permanecieran dormidas las conciencias del pueblo, las voces de la Negritud se quedarían en la pirotécnica de los petardos sin levantar las olas populares. En este contexto nada claro ni lúcido, como impacto de la conferencia de «La Negritud y Latinoamérica» convocada por Senghor en Dakar (1974), donde tuvimos la suerte de despertar, nació la idea de realizar el I Congreso de la Cultura Negra, con propósitos étnicos y culturales muy definidos. [...]

No vamos a entrar en mayores rememoraciones, porque los que estamos aquí congregados somos protagonistas de la nueva historia de la Negritud. Apenas recordar que el tema central de discusión del I Congreso fue hacer un arqueo de los aportes culturales del negro en todo el continente, las experiencias históricas y sociales de los norteamericanos, caribeños, centroamericanos, sudamericanos y brasileños, en un solo contexto cultural, entendiendo por cultura el ámbito total de las manifestaciones creadoras de los africanos y sus descendientes en el campo espiritual, social y material.

Por vez primera, en Cali (1978) se oyeron unidas las voces negras de todo el continente, compartiendo ideales, dolores, esperanzas y luchas. Cabe anotar, como jalón importante en este I Congreso de la Cultura Negra de las Américas, que allí se escucharon los planteamientos filosóficos e ideológicos de la

Tigritud, expresado por Wole Soyinka, hoy Premio Nobel de Literatura. Los múltiples tópicos que abarcaron nuestras discusiones no permitieron ahondar en los principios revolucionarios de la Tigritud, invitándonos a asumir como protagonistas de la historia y los destinos del pueblo negro en el mundo.

En verdad, la Tigritud ya estaba andando: el II Congreso de la Cultura Negra de las Américas, reunido en Panamá (1980), profundizó en el tema de la Identidad Cultural, nudo coyuntural para las luchas reivindicatorias. Sin conciencia de lo que éramos y somos, mal podríamos asumir las responsabilidades históricas de la desalienación cultural, política y económica, legado de quinientos años de colonización. Frantz Fanon estaba omnipresente en este II Congreso. Debíamos reflexionar sobre nuestra propia identidad sin el antifaz blanco del colonizador. Y ciertamente que profundizamos en la más importante identificación de nuestras luchas: en América, las luchas de clases y razas son inseparables. Teníamos los tres pilares esenciales de nuestras reivindicaciones, unidos en un solo andar: la cultura, la raza y la clase.

En São Paulo (1983), ya el Congreso emprendió la tarea de conformar un ente político de los Movimientos negros de América. Aunque salimos con el mandato de constituir este instrumento político, lo cierto fue que todavía las condiciones ideológicas, sociales y políticas de las comunidades negras latinoamericanas no habían madurado lo suficiente como para dar cumplimiento a ese objetivo fundamental en la estrategia de nuestras luchas. Vale la pena que reflexionemos un poco sobre este momento del Congreso de la Cultura Negra de las Américas, a manera de auscultar nuestro propio recorrido. La iniciativa, convocatoria y realización del I Congreso no significó, ni podía significar por sí misma, una toma de conciencia del pueblo negro latinoamericano sobre su momento histórico. Apenas se vislumbró esta necesidad en quienes

participamos en las discusiones, pero no se hizo caudal vivo en nuestro pueblo. En cierta medida, es doloroso confesarlo, no hemos sido capaces de sembrar en las comunidades negras latinoamericanas el fermento revolucionario que las ponga en marcha como aconteció en los Estados Unidos o Sudáfrica. Otro tanto ha sucedido con la detección del carácter unitario e inseparable de nuestras luchas étnicas y sociales.

¿Ha comprendido el pueblo afroamericano que los debates políticos a los que es convocado en nuestras falsas democracias silencian las verdaderas reivindicaciones del negro, del indio, del mulato, del mestizo, del zambo y del propio blanco oprimido?

¿Alcanzamos a darnos cuenta, nosotros los ideólogos de la Negritud, de lo que significará el reclamo combativo de nuestras masas populares explotadas el día en que comprendan que su discriminación por la raza y el color ha permitido tradicionalmente que los elegidos a las corporaciones públicas sean siempre escogidos entre los herederos del conquistador, del encomendero, del esclavista, de los terratenientes de hoy, de los amos de la banca, la industria y el poder?

Estamos en hora de profundizar en la teoría y praxis de los decisivos descubrimientos del II Congreso para desalienar a las comunidades afroamericanas y a los pueblos indios, blancos y mestizos del continente, de las aberraciones impuestas por la colonización, cuyo sistema racista sirvió para construir la pirámide social que todavía sostienen sobre sus hombros nuestros pueblos.

El compromiso con el III Congreso es aún más urgente, imperioso e impostergable: crear el aparato político que aúne y oriente, en el ámbito continental, las acciones que históricamente venimos realizando en los ámbitos nacionales o regionales; una especie de Consejo Político que asuma las vocerías de todas las afroamericanas, capaz de plantear las luchas en un campo suprapartidista y

supranacional respaldado por el consenso popular; manera vigorosa de enfrentarnos a las acciones colonialistas que siempre asumieron el cuño de alianzas europeas contra nuestros pueblos.

IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas

Y llegamos al IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas, con el patrocinio de la Unesco, en su sede de París: marzo 6, 7 y 8 de 1991. Aunque podemos hablar de un zarpazo de Tigritud al sacar el Congreso del ámbito continental y proyectarlo en el seno mismo de los países colonizadores, también es cierto que ello implica, en cierta forma, una derrota.

El III Congreso de São Paulo fue enfático en su mandato de realizar la Cuarta Asamblea en el área cultural y geográfica de las Antillas. Entre los dos países que aspiraban a ese honor, Cuba y Granada, hubo consenso en favor de la pequeña isla caribeña, entonces erigida en el nuevo emblema de la libertad de los pueblos caribeños. Infortunadamente, varios meses antes de realizarse nuestro evento (1984), América y el mundo vieron estupefactos que el poderío militar de los Estados Unidos agredía la soberanía de la república de Granada, asesinando a su pueblo, con el pretexto de proteger la vida de los súbditos norteamericanos. Después, hemos sido testigos impotentes y horrorizados de que el injustificable argumento ha servido para agredir a Panamá.

Aún ardientes y sangrantes los carbones de Granada, quisimos el año siguiente realizar el IV Congreso en Trinidad y Tobago, único gobierno antillano, después de Cuba, que protestó contra la invasión del vecino país. Queríamos así dar cumplimiento al mandato de São Paulo de realizar el IV Congreso en un país caribeño. Pronto los hermanos de Trinidad y Tobago comenzaron a sufrir las consecuencias de su acto de soberanía: su economía era asfixiada por medio de las restricciones y acoso financiero de los Estados Unidos.

Fieles a lo dispuesto por el III Congreso, acudimos a los hermanos de Martinica y Guadalupe en busca de asidero y apoyo para realizar allí nuestro próximo encuentro. Sería largo detallar las gestiones y fracasos de esta iniciativa. Después del beneplácito de algunos compañeros, en dos años, en los cuales realizamos tres visitas a Martinica y Guadalupe, inclusive una a la Guyana Francesa, pudimos convencernos de que decaía el apoyo inicial hasta el grado de que nadie acudiera a recibirnos al aeropuerto de Martinica después de haber sido concertada nuestra presencia.

Mientras tanto, acontecían hechos muy significativos en los Estados Unidos, Sudáfrica, Namibia, Angola y Zimbabwe. La lucha mundial por la libertad de Nelson Mandela, la candidatura de Jessie Jackson a la presidencia de los Estados Unidos y la elección de alcaldes negros en varias ciudades norteamericanas constituyeron hitos trascendentes en la toma de conciencia del pueblo afroamericano. La Junta Directiva Permanente del Congreso de la Cultura Negra de las Américas era consciente de que la historia del movimiento negro nos dejaba atrás con nuestros propósitos y acuerdos en los Congresos anteriores. Declaraciones, recomendaciones, proyectos, planes, convocatorias, etc., parecían ser fósiles irresucitables en nuestro empeño de forjar una fuerza lúcida, activa y reivindicatoria en los pueblos afroamericanos.

Fue entonces cuando surgió la idea, inconscientemente rechazada, de deshacernos del compromiso de realizar el IV Congreso en el Caribe. A esta triste decisión llegamos nuestro presidente actual Abdías do Nascimento y mi persona, secretario general, en la ciudad de Cayena, Guyana, en febrero de 1988, durante el homenaje a Léon Damas al cumplirse diez años de su muerte.

De esta forma, se dio comienzo a las gestiones en España, donde se propuso realizar el IV Congreso en Badajoz, ciudad en la frontera

con Portugal. Pensamos que podríamos aprovechar el pasado colonial y esclavista de ambos países en los momentos en que se agitaba una reflexión histórica de los países peninsulares en la colonización de América al cumplirse quinientos años de la gesta colombina. Esta ilusión que iba en contramarcha de quienes están empeñados en conmemorar con cantos lo que conlleva trágicas felonías no tuvo ninguna respuesta.

Se pensó entonces en alguna nación europea que no fuera precisamente España ni Portugal. Una elección nada fácil: toda Europa estaba comprometida con el tráfico de prisioneros africanos, en la depredación del continente y en la opresión colonial. Tal vez, Alemania podría abrirnos la posibilidad de una sede por ser la menos comprometida de las naciones imperialistas en América y África. Alguien sugirió los países nórdicos por aquello de que de allí habían partido los vikingos. Finalmente, golpe de intuición, pensamos en el escenario universal de la Unesco, en el seno de la Comunidad Europea.

Lo que apenas fue un delirio, para sorpresa de los quijotes, obtuvo una respuesta pronta y franca del director de la Unesco, doctor Federico Mayor, quien accedió a darnos el patrocinio moral y económico del organismo internacional. Concretamente, para ser claros en este informe, con fecha 24 de julio de 1989, recibimos su respuesta, en la que nos anunciaba una partida presupuestal de diez mil dólares y nos ofrecía la sede de la Unesco para la realización del IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas.

El alborozo y la alegría de esta comunicación fueron compartidas con nuestro presidente Abdías do Nascimento y nuestro compañero de la Junta Directiva Permanente, compañero Gerardo Maloney. Estábamos en presencia de un nuevo salto de calidad en nuestras luchas y aspiraciones por el fortalecimiento de la conciencia y la acción de los pueblos de afroamérica.

Poco a poco, nos fuimos reponiendo de los asombros para darnos cuenta de la gran responsabilidad histórica que había recaído sobre nuestros hombros: un congreso en París, en los momentos en que se avanzaba hacia el V Centenario de la Colonización de América y se gestaba, en el mismo año (1992), la creación de la Comunidad Europea. Por acuerdo presidencial, procedimos a dar los pasos necesarios para estructurar un plan preparativo y unas estrategias. Se designó a la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, organizadora del I Congreso, como responsable de los trámites necesarios para coordinar, organizar y ejecutar los pasos necesarios para obtener un mayor apoyo financiero de la Unesco y patrocinios de las Organizaciones no Gubernamentales europeas y de otros continentes. En vista del amplio campo de posibilidades, se procedió a la creación de un Comité Técnico Coordinador en Europa, asesor de la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, conformado por los señores José Ortiz (Colombia), Denisse Méndez (Francia) y Esteban Cobas Puentes (Cuba), residentes en París. A cada uno de ellos se le señaló funciones específicas, aunque unificadas en sus responsabilidades. De allí surgió la iniciativa de un Proyecto de Cooperación Multirregional (América, África y Europa) para ser presentado en la Asamblea General de la Unesco, reunida en los meses de octubre y noviembre del pasado año.

En estas condiciones, se procedió a solicitar el apoyo de Colombia, como país ponente, y Panamá y Brasil como sustentadores (la elección de estos países se hizo teniendo en cuenta que habían sido sedes del I, II y III Congreso de la Cultura Negra de las Américas). El proyecto contempla un presupuesto total de cien mil dólares como gastos mínimos para asegurar la realización del IV Congreso en París, de los cuales se han solicitado treinta mil dólares complementarios a la Unesco. Dicha solicitud está en proceso de definición. Además

de los primeros países firmantes, se ha recibido, por parte de América, el apoyo de Cuba y Venezuela; por África, de Gabón, Costa de Marfil, Senegal, Mauritania, Marruecos, etc., la totalidad de doce que conforman el Grupo Africano de países comité ejecutivo de la Asamblea de Países Africanos en la Unesco, la que tiene en consideración el Proyecto para darle su respaldo. De igual manera, en lo que corresponde a Europa, ya se tiene la recomendación de los gobiernos de España y Francia. Últimamente, el embajador de la India en la Unesco ha prometido su adhesión, con la cual nuestro proyecto tendría el respaldo de los países de los cuatro continentes.

En lo que concierne al apoyo de las Organizaciones No Gubernamentales adscritas a la Unesco, el compañero José Ortiz, miembro del Comité Técnico Asesor Europeo, podrá darnos informes detallados de estas gestiones, pero puedo decirles que en todas ellas hemos recibido el apoyo más entusiasta, y esperamos que se conviertan en donaciones económicas que garanticen la realización del congreso.

Conferencia preparatoria de Caracas

Unas palabras finales encaminadas a orientar nuestra discusión en esta Conferencia Técnica.

La razón de encontrarnos aquí reunidos, después de superar toda esta clase de obstáculos económicos, es la de dar cumplimiento a un mandato estatutario del Congreso de la Cultura Negra de las Américas, que contempla la conveniencia de realizar una o más conferencias preparatorias con el fin de asegurar las bases organizativas, doctrinarias y financieras del próximo evento.

Organización

Desde el punto de vista organizativo, la Junta Directiva Permanente, a través de la Secretaría General, ha elaborado un anteproyecto del Reglamento Operativo del IV

Congreso, el cual será puesto a su consideración para los enriquecimientos y ajustes pertinentes. Este reglamento deberá recoger vuestras iniciativas a fin de asegurar su operatividad, capaz de responder al desafío que constituye una asamblea en París, que seguramente aglutinará a más de quinientos delegados de todo el mundo; la mitad, aspiramos, procedentes de nuestra América.

Planteamiento doctrinario

El Congreso de la Cultura Negra de las Américas, por sus estatutos, convocatoria y declaraciones, ha trazado los parámetros generales que deben enmarcar las discusiones en las plenarias. Desde luego, en ellos no hay ninguna restricción a la libertad de expresar las ideas, siempre y cuando lleven el interés de problematizar la problemática afroamericana, y con los fines últimos de contribuir a sus reivindicaciones, afirmar sus luchas y defender su patrimonio. En ningún caso, se aceptará que en el seno de nuestro Congreso se diera pie a la exaltación de ideas o propósitos colonialistas o discriminatorios contra la comunidad afroamericana o cualquier otra de América y el mundo. Estamos en contra de cualquier tipo de totalitarismo en los campos raciales, culturales, políticos o económicos.

El Congreso ha sido, y será, fundamentalmente una tribuna abierta para propiciar y fortalecer la libertad, igualdad, fraternidad, dignidad y soberanía de los pueblos del mundo, y muy en particular en lo que concierne a las comunidades negras o mestizas en América y África. Las ponencias deben recoger el sentir, las reivindicaciones y esperanzas de los afroamericanos. Sería de desear que esta Conferencia Preparatoria trazara los delineamientos generales con el fin de que las distintas comunidades afroamericanas del continente expresaran sus pensamientos y plataformas de luchas, en forma coordinada, con el fin de evitar confrontaciones o contradicciones fundamentales, que por su naturaleza

contribuyan a entorpecer las deliberaciones y conclusiones que se discutan en la asamblea del IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas.

A este respecto, conviene recordar que, según el proyecto del Reglamento Operativo que se discutirá más tarde, todas las sesiones tendrán el carácter de asambleas plenarias, lo que significa que se pretende llegar a acuerdos de consenso con la participación de todos los delegados, estrictamente reglamentado el tiempo en el uso de la palabra.

En cada sesión se discutirá exclusivamente el tema central de la ponencia magistral y los comentarios de los respectivos expositores zonales. Con ello, se quiere llegar a acuerdos que recojan el pensamiento y las acciones de las distintas áreas culturales, sin dar oportunidad, en un debate que debe reflejar la mayor madurez de nuestros pueblos, a que afloren criterios extremadamente regionalistas o personalistas, los cuales deben ser depuestos ante los intereses generales de nuestras reivindicaciones.

Directrices de difusión y apoyo

Se espera, asimismo, que nuestro aporte en las deliberaciones enriquezca las políticas de difusión y apoyo que debe dársele al IV Congreso en cada uno de los países latinoamericanos. Esta es una conferencia continental en la que están representadas todas las áreas culturales y geográficas del continente, a través de los directivos aquí presentes. Deploramos tan solo la ausencia del vicepresidente del área del Caribe, a quien no nos ha sido posible localizar. La dirección que disponemos de él es de Granada y, al parecer, el compañero ha mudado de residencia. De la misma manera, no tenemos a la compañera vicepresidente en representación de la Mujer Negra, pero al menos tenemos a la delegada del Compañero Presidente, quien actualmente se encuentra en los actos de toma de posesión del nuevo presidente de Namibia, en nombre del Brasil y de nuestro Congreso. Su delegada tiene la

responsabilidad de ayudarnos a lograr aquí la participación masiva de la mujer negra de nuestro continente.

Comprendemos que el grado de conciencia de las comunidades afroamericanas varía de un país a otro. Esta es una grave circunstancia que debe ser superada por nosotros en la medida en que tracemos planes adecuados para suscitar una respuesta masiva de nuestras comunidades a la convocatoria y realización del IV Congreso. Sería de desear que, además del delegado que esperamos financiar dentro del presupuesto global del Congreso, pudieran participar muchos otros en representación de los sectores afroamericanos, campesinos, estudiantiles, indígenas, cooperativos, universitarios, profesionales, artistas, deportistas, maestros, investigadores sociales y escritores. Y desde luego, entre ellos, las representantes de nuestras mujeres, con consignas específicas para enriquecer el debate en París.

Los medios de financiación variarán en cada país y caso, pero si aprovechamos el tiempo que nos separa de la realización del Congreso —no mucho en verdad—, podríamos concretar acciones en todos los países, a través de las cuales quisiéramos ver la amplia representatividad anhelada.

Para ello, habrá que constituir Comités Nacionales con gran capacidad de trabajo, los cuales podrían convertirse en la principal palanca de organización y financiamiento. Bajo su égida, y con su apoyo directo, mediante cartas, actos, rifas, bailes, etc., podría despertarse la conciencia de los afroamericanos y latinoamericanos en general, los demócratas sinceros, quienes serán recibidos con beneplácito en nuestra magna asamblea de París en marzo de 1991.

De nuestras deliberaciones depende la fortaleza del zarpazo en la era de la Tigritud.

Álvaro Morales Charún

EXPERIENCIA DEL VIEJO¹

*Si alguien me dice viejo
es la más pura verdad,
pero escuchen mi consejo
no practiquen la maldad*

I

La juventud en su gloria
contrario de la vejez,
ellos sí hablan por diez
como lección de memoria,
le hablan a Ud. de historia
se saben: la del cangrejo,
piensan engañar al viejo
lo creen recién nacido,
por eso estoy advertido
si alguien me dice viejo.

II

En tiempos de mi niñez
me distinguí por juguetón,
ahora con más razón
comparo la diferencia,
he adquirido experiencia,
respeto a la humanidad,
a fuerza de voluntad
lo malo todo se evita
el joven no se marchita
es la más pura verdad.

III

Universidad de la vida
es la mejor consejera,
la excelente compañera
de acción muy distinguida,
por su lección aprendida
he cuidado mi pellejo
pudiendo llegar a viejo
para tener qué contar,
no se vaya a molestar
pero escuchen mi consejo.

IV

En la vida hay de todo
cual de ella es mejor,
pero escuchen por favor
no viva de cualquier modo,
la ilusión es un lodo
que daña a la humanidad
se da por casualidad;
falta de conocimientos,
no cumplir los mandamientos
practicando la maldad.

1 La Asociación Cultural Colectivo Sur-real (Cañete) nos envió cuatro décimas de pie forzado del decimista Álvaro Morales Charún (Cañete 1919 – 2003). Son inéditas y fueron corregidas sin que pierda su estilo. Nos enviaron también las fotografías de los textos de puño y letra del maestro. En este primer número publicamos uno de los poemas, titulado «Experiencia del viejo». Es importante saber que, según dicha asociación, alrededor de seis cuadernos contienen su producción literaria inédita.

Esta organización fue fundada el 13 de abril de 2010, integrada por escritores, historiadores, artistas plásticos, arqueólogos, fotógrafos y otros, encargada de motivar la creación artística y literaria, la recuperación y revalorizaron del patrimonio material e inmaterial de la provincia de Cañete. [Nota del editor]

35

"Experiencia del viejo"

Si alguien me dice viejo
Es la ^{MAS} pura verdad,
Pero escuchen mi consejo,
~~No practiquen la madurez~~

I

la
tradición

La juventud en su gloria
~~CONTRARIOS~~
~~enemiga~~ de la vejez,
ellos ^{SI} hablan por diez
como lección de memoria,
te hablan a Ud. de historia
se saben: la del congrejo,
piensan enganar al viejo
lo creen recién nacido,
por eso estoy advertido
Si alguien me dice viejo.

II

En tiempo de mi niñez
me distinguía por juguetón,
~~pero~~ ahora con mas razón
compara la diferencia,
la adquirida experiencia,
y respeto a la humanidad,
~~de que~~ a fuerza de voluntad

36

lo malo todo se evita
 (Co) ^{EL} juventud no se marchita
 es la ^{HAZ} pura verdad.

III

(Co) universidad de la vida
 es la mejor concejera,
 la excelente compañera
 de acción muy distinguida,
 por su lección aprendida
 he evitado mi pellejo.

(Co) ^{ENDO} pudí llegar a viejo
 para tener que contar,
 pero no se voy a molestar
 pero escuchan mi consejo.

IV

En la vida hay de todo
 mal de ellas ^{ES} mejor,
 pero escuchan por favor
 no viviremos de cualquier modo,
 la ilusión es un todo
 que daña a la humanidad
^{SE DA} ~~arces~~ por casualidad.

(Co) falta de conocimientos,
 no ^{CUMPLIR} ~~cumplimos~~ los mandamientos
 (Co) ^{DO} ~~practicamos~~ la maldad.

RESEÑAS

DANIEL MATHEWS CARMELINO

Acosta Ojeda, Manuel

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



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

pobres y en los callejones tuve la suerte de ser amigo y hasta de cantar con criollos nacidos a fin del siglo XIX», nos cuenta. Así que se trata de un libro hecho desde lo leído, pero también desde lo vivido.

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

Luego, vienen los capítulos que podríamos considerar como efectivo mapa cultural. Aquí, con mayor o menor profundidad, se recorre Lima, Piura, Lambayeque, Tumbes, Arequipa e Ica. En cada uno de ellos se cuenta cómo fue el departamento antes de la llegada de los españoles, qué música tenían y qué música tienen. El apartado más extenso es el de Lima, entiendo que no solo por la importancia de la ciudad capital y del valse, sino porque el autor es de esta ciudad y sus composiciones han sido, sobre todo, vales. Por eso, me extraña que no haga referencia a una diferencia fundamental entre el valse peruano y la música

austro-alemana que le da origen: la letra. En nuestro territorio, el valse es expresión no solo de amores y desamores, sino de todas las aspiraciones del pueblo, y en eso Acosta Ojeda tiene una relevancia mayor.

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

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

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

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

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

Acosta Ojeda hace varias objeciones a esa supuesta africanía de nuestra cultura negra. En primer lugar, porque decir África no es

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

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

Siguiendo a Chalena Vásquez y a Denys Cuche, Acosta Ojeda propone que la primera experiencia del negro en el Perú es la destrucción de su organización social anterior y la creación de una identidad nacional distinta. Cuche, por su parte, menciona a Bastide, quien propone dos tipos de comunidades

negras: «una de las cuales los modelos africanos predominan sobre la presión del medio ambiente [...] les llamaremos comunidades africanas. Y otra donde la presión del medio ambiente ha sido más fuerte [...] las llamaremos comunidades negras» (p. 30).

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

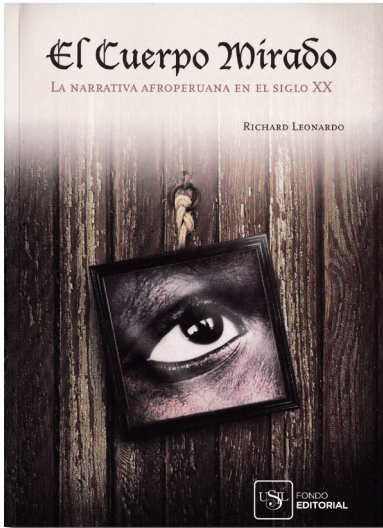
En un ensayo anterior, he propuesto que la fecha de destrucción de las comunidades africanas en el Perú tiene que situarse después de 1918, fecha de las Cortes de Cádiz y del poema Congo; y antes de 1924, cuando por fin somos libres. Fue Simón Bolívar quien disolvió las cofradías con el pretexto de que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

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

JUAN MANUEL OLAYA ROCHA

Leonardo Loayza, Richard

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



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

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

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

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

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

Las obras analizadas, incluso, han podido tener un espacio dentro del canon literario. Para Richard Leonardo, esto se debe a que las obras normalizan y naturalizan el discurso racial hegemónico, donde lo afro es aceptado como consumo, lo que es una forma de reforzar su condición de subalternizado. Es decir,

es aceptado siempre que no afecte la lógica del centro hegemónico. En el capítulo «*Matalaché* de Enrique López Albújar: el negro como lo abyecto de lo mulato», se resalta cómo en un contexto dominado por el discurso andino, nace el proyecto autoral de López Albújar. La crítica enfatiza en el carácter reivindicativo del negro en la novela; sin embargo, aclara Leonardo, se trata de un mulato, un híbrido, a quien incluso se intenta elevar a la calidad sujeto, ya que tiene la capacidad de «problematizar su condición de subalternizado» a través del distanciamiento con el otro abyecto (el negro). Además, se evidencian estrategias retóricas que estereotipan al negro «en estado puro» y acercan al mulato con lo occidental. Es decir, existe «una operación de blanqueamiento» o un intento por «desnegrizarlo». Sin embargo, sigue siendo descrito a través del cuerpo y la hipersexualidad. Es víctima de la mirada racializante y hegemónica del narrador.

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

En el capítulo «*Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros: de la exotización a la espectacularización del cuerpo del afrodescendiente», mediante el análisis textual y paratextual, Richard Leonardo muestra el proyecto autoral estético e ideológico de Gálvez Ronceros, el cual consiste en el rescate y la reivindicación del mundo negro. Sin embargo, advierte que se trata de una representación —por lo tanto, sujeta a una mediación artística e ideológica— y no de una reproducción fiel de este universo cultural. Si bien existe una mirada sui géneris y un mayor acercamiento al mundo negro campesino —factor explotado por la crítica—, la mirada sobre ellos sigue

prolongando el discurso hegemónico racializante basado en estereotipos, exotismos, exuberancia y corporalidad. El autor afirma que «en estos relatos nos encontramos con una serie de personajes afrodescendientes que reiteran los lugares comunes que occidente ha utilizado para suturar y definir al sujeto afro como subalterno» (p. 81). A continuación, comentamos algunos de los relatos analizados.

En «*Etoy ronca*», «el relato reitera, una vez más, los estereotipos que se tienen en el imaginario sobre la hipersexualidad de los individuos afrodescendientes, y pone el énfasis en la lubricidad de la mujer negra. Ella es representada como naturalmente provocadora, dada al libertinaje y la lujuria» (p. 96). En «*Una yegua parada en dos patas*», la opción narrativa elegida por Gálvez Ronceros es la descripción de los afros desde el propio afro, a través del lenguaje zoológico —siguiendo a Frantz Fanon— que animaliza y bestializa a los afrodescendientes. Además, nos muestra el endorracismo, aunque para el escritor chinchano prime la búsqueda del humor, pero el humor de un lector blanco. En palabras de Richard Leonardo, «este “espectáculo” está orientado para el deleite del sujeto hegemónico, para el sujeto no negro que consume literatura, que se divierte con las excentricidades de los negros, con su cultura exótica y exagerada» (p. 104). En «*Octubre*», el autor concluye que el negro, que ha sido fijado por la exuberancia, la hipérbole y el exotismo, desborda su espacio primigenio (el campo), pero esta trasgresión desordena y desacomoda el paisaje urbano (civilizado), por lo que tiene que volver a su lugar de origen que corresponde a la barbarie. En «*Jutito*», se presenta a un niño transgresor, rebelde, que neutraliza la autoridad del padre, Justo, que no puede impartir justicia. Despierta la comicidad del lector a partir de una representación caricaturesca del personaje. En «*Miera*», «*Tres clase de só*» y «*Ya ta dicho*», se demuestra que el lenguaje también es un aspecto jerarquizante en las obras Gálvez

Ronceros. Por último, a través del análisis paratextual, sostiene que la funcionalidad de las imágenes refuerza el discurso imperante en el texto, ya que también son parte de la política de las representaciones que proyectan la percepción del imaginario colectivo.

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

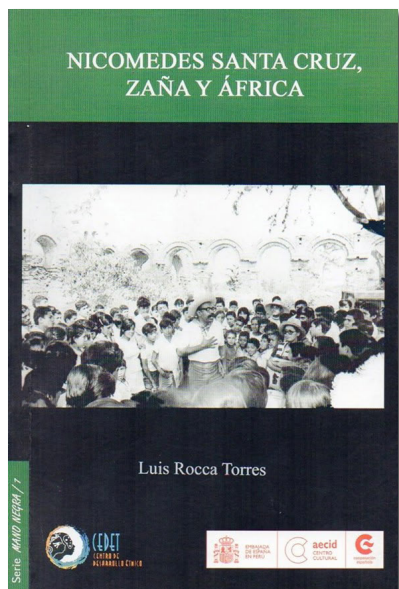
El análisis de la representación de otros personajes le permite concluir al autor que «nos encontramos entonces ante una representación de los individuos negros que privilegia el cuerpo, reduciéndolo a la fortaleza física (en el caso de los varones) y a la fortaleza sexual (en el caso de las mujeres)»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

de otros estereotipos como el esclavo deshonrado, envidioso y supersticioso.

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

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

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

CÉSAR A. ESPINO LEÓN**Rocca Torres, Luis***Nicomedes Santa Cruz, Zaña y África.* Lima: Centro de Desarrollo Étnico, 2015, 70 pp.

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

El libro presenta una serie de testimonios que han sido estratégicamente divididos en cinco partes y desarrollados minuciosamente. Para el lector que por primera vez desee

acercarse a la vida del decimista, este texto será primordial en la comprensión de la carrera profesional de este gestor cultural y de su preocupación por la cultura afroperuana.

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

En el primer capítulo, se describe con detalles la llegada de Nicomedes Santa Cruz a Zaña, a finales de abril de 1960 y a los 35 años. A esa edad ya mostraba una madurez profesional bastante férrea, pues entonces ya había generado un considerable aporte a la cultura de nuestro país. Dos años antes de su llegada a Zaña, había fundado su conjunto Cumanana y tenía su programa cultural en Radio Nacional. El primer testimonio, en el presente capítulo, es mencionado por Manuel Cabezas Rivas, de 82 años, quien recuerda a plenitud las vivas jaranas y las reuniones amicales que tuvo con Nicomedes por esos años. También encontramos el afecto y la consideración de Nicomedes por la cultura de Zaña, ya que en un artículo menciona que apreció y le impactó escuchar en Lima a Manuel Quintana, conocido como «Canario Negro», la antigua saña, ya que este hombre fue uno de los primeros en llevar el género a los barrios limeños con su famoso «¡A lundero le da!».

Sin embargo, esta aventura cultural no acabó allí. Se cuenta que Nicomedes y el zañero Cristian Colchado tuvieron una confrontación en décimas; el primero ya era conocido en los

barrios limeños y agregaba con orgullo que hasta el año 1955 no presentaba competencia de décimas; en cambio, el segundo era un experto decimista en el norte del país. Se dice que, en este contrapunto de décimas, que duró cerca de tres horas, no hubo ganador alguno ni juez que lo decidiera, pero sí se pudo observar a dos talentosos decimistas que sacaron a la luz su máximo repertorio. Lo más resaltante en este capítulo es que en el siglo XIX se incrementaban las migraciones indígenas al pueblo de Zaña, las que lo convirtieron en una zona multicultural, donde los yaravíes también habían sido asimilados por los afrodescendientes y los mestizos.

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

La tercera parte está dedicada a la participación de Nicomedes Santa Cruz en el coloquio Négritude de Amérique Latine, realizado en Dakar, Senegal. Fue invitado por el entonces presidente de la república Leopold

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

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

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

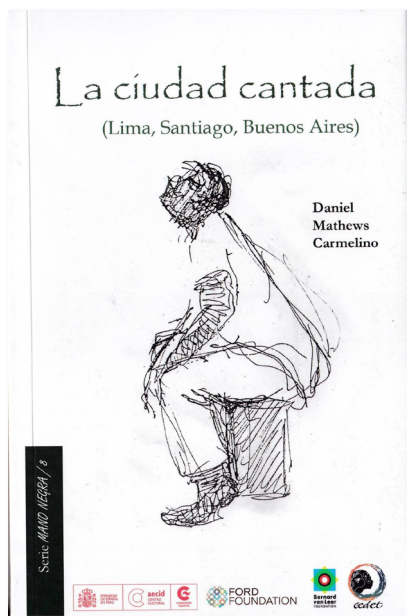
Para concluir, la propuesta de Luis Rocca Torres en dar a conocer el aporte de Nicomedes Santa Cruz a la cultura peruana es preponderante y visible. Sin embargo, no solo muestra la faceta de Nicomedes como decimista, sino como académico, crítico, músico y como gestor cultural que ha creado un puente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

TERESA CABRERA ESPINOZA

Mathews Carmelino, Daniel

La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires).

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



La ciudad que canta¹

La ciudad cantada que escribe —y sobre la que escribe— Daniel Mathews no es la ciudad que *se* canta o la ciudad *a la que se* le canta, ni ciertamente es aquella que aparece como escenario, como trasfondo o como material de la canción. En el libro de Mathews no

encontraremos a Lima, a Santiago ni a Buenos Aires convertidas en espacio-musas ni siendo poetizadas. Veremos, sí, a los limeños, a los santiaguinos y a los porteños hablando de sí mismos. No es la ciudad que se poetiza, sino el espacio cultural *desde* el que se poetiza. Pero no es simple lugar de enunciación. Tomando una licencia poética, diremos que es la ciudad que se canta a sí misma, un poco en el sentido whitmaniano.² Es la nueva ciudad que, nacida de los contradictorios procesos de modernización, está hablando de sí misma y re-presentándose en una cultura para sí, como reza el título del libro: *La ciudad cantada*.³

Para el período inmediatamente anterior al punto de partida que toma la investigación de Mathews (llamémosle, con un guiño a Hobsbawm, «el corto siglo XIX» peruano, que va desde la declaración de independencia en 1821-24 hasta la Guerra del Pacífico en 1879-1883), Iñigo García-Bryce habla de una «República con ciudadanos»⁴ para referirse al papel de los artesanos en la formación de una esfera ciudadana nacional. En su estudio, entre otros aspectos, reconstruye el rol cumplido por los periódicos artesanos de inspiración liberal en la formación de un cuerpo político más permeable —la clase trabajadora— durante la transición de una clase artesana hacia una clase obrera, y la incorporación de sus

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

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

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

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

demandas en el trunco proyecto republicano. Lo que muestra García-Bryce es cómo, con la palabra impresa, la forma en que los artesanos se representaban a sí mismos y ante sí mismos sufrió una enorme transformación. El paso de una visión corporativa a una más societal y el paso de una voz de ánimo humilde, que se excusa de hablar de los asuntos que le concierne a una voz que reclama su silla en la mesa de la República: ciudadanía.

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

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

En esta operación de desestabilización de lo sabido y lo sobreentendido en el discurso académico, *La ciudad cantada...* plantea varias discusiones. En primer lugar, discute la relación entre lo oral y lo andino, un equívoco mediante el cual el interés principal en el estudio de la oralidad debe ser lo andino. Nada peor para la práctica de producción del conocimiento que un «deber ser». Y cuando hablamos de un medio tan pobre en recursos y —en el mal sentido— tan celoso de ellos,

sabemos que decir «interés principal» equivale a decir interés excluyente. En segundo lugar, discute la conceptualización restrictiva de la cultura popular como cultura «no letrada», una idea de una inercia sorprendente. De la mano de Mathews estaremos en Lima, Santiago y Buenos Aires en los momentos en que se producen dramáticos cambios en la fisonomía de estas ciudades y de sus habitantes. En esos momentos, se nos hará evidente no solo la ya ampliamente estudiada distinción entre la poesía culta y la poesía popular-tradicional, entre la historia oficial y la subalterna, sino que aparecerá nítida una categoría diferente: la poesía popular-urbana. También, aparecerá nítida la canción como un *vehículo* de esa poesía. Más aún, como un instrumento de la historia de los subalternos.

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

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

Otro enfrentamiento con el dogma está en la negación de lo espontáneo, lo natural, lo dado, como componente esencial para definir

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

La *ciudad cantada* es también una República. Del mismo modo en que los diarios y la radio nos convierten en auditorio, la canción, sus momentos de transmisión y los sentidos que evoca, forman parte del proceso de adquisición de una nueva ciudadanía. En el caso de las ciudades que estudia Mathews, se trata de una ciudadanía cultural para desplazados/migrantes/mestizos, definidos no solo por el desarraigo, la dificultad de integración o las exclusiones étnicas o clasistas, sino también por lo que de celebratorio y progresista hubo en medio de las oleadas migratorias de la modernización. En nuestro reciente proceso de autoconciencia crítica como sociedades fragmentadas y desiguales, no hemos alcanzado equilibrio para hablar de nuestra modernización urbana. En el horizonte instituido en Perú por Matos Mar⁵, nuestra antropología quiso encontrar qué trajeron los migrantes y

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

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

Este rescate del autor —aunque difícil de reconstruir— es evidente, y en la idea de Mathews es uno de los rasgos definitorios de

5 José Matos Mar, con *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980* (Lima: IEP, 1984), abre un nuevo camino para las lecturas comprensivas de la sociedad peruana y funda escuela en un modo de concebir el espacio urbano desde la antropología.

su carácter popular. Aquí está lo político de la idea: este rescate es reivindicación frente a la historia oficial y a la academia, que ya no reconocen calidad o estatus, sino mera existencia a los productores de cultura popular. La tesis de Daniel Mathews navega en el sentido

de esta reivindicación. Al haberse convertido, a su vez, en un objeto cultural (un libro) que habla tanto desde lo académico como desde lo popular, abre camino y cumplirá un papel en animar a otros investigadores de lo urbano-popular.

COLABORADORES

Shirley Campbell Barr

Antropóloga de profesión y con una maestría en Cooperación Internacional. Afro-costarricense que ha vivido, además de su país natal, en Zimbabwe, El Salvador, Honduras, Jamaica, USA y Brasil. Ha sido actriz, maestra, consultora en derechos humanos, género, VIH. A través de recitales periódicos y conferencias, es una activista permanente de la causa afrodescendiente. Cuenta con cinco colecciones de poesía y decenas de poemas y artículos publicados en revistas, antologías y periódicos en diversos países. Algunos de sus trabajos han sido traducidos al inglés, francés y portugués. Como activista del movimiento afrodescendiente, participa con regularidad en conferencias, talleres, lecturas de poesía, etc., difundiendo su trabajo y contribuyendo a los procesos de movilización y concientización de las comunidades afrodescendientes de América Latina. Actualmente, es reconocida como una de las poetas afrodescendientes más declamadas por mujeres y grupos comunitarios de la región.

Martha Ojeda

Martha Ojeda es doctora (Ph.D.) en Literatura por la Universidad de Kentucky (Estados Unidos). Es profesora titular en Transylvania University, donde dicta cursos de francés, español y literatura latinoamericana. Ha publicado el libro *Nicomedes Santa Cruz: ecos de África en Perú* (Támesis books, 2003), así como numerosos artículos sobre literatura afroperuana en revistas especializadas como *Afro-Hispanic Review*, *Callaloo* y *PALARA*. Su investigación se enfoca en la literatura afrohispana y en las novelas del conflicto armado. Ha traducido al inglés la novela testimonial *Piel de mujer* de Delia Zamudio. Ha desempeñado la función de directora del programa de idiomas (2005-2007) de Transylvania University. En 2002, recibió el premio Bingham Award for Excellence in Teaching.

Abelardo Alzamora Arévalo «Abel»

Nació en la comunidad afroperuana de Yapatera, distrito de Chulucanas, provincia de Morropón, Piura. Es educador de profesión y, desde muy joven, dedica sus esfuerzos en la organización y la lucha por el desarrollo de su comunidad, ya sea como integrante del Club Cultural Juventud en Marcha o activista del Movimiento Nacional Francisco Congo. Es coautor de la bandera y el escudo de Yapatera. Ha publicado *Al pie del cerro puntudo. Relatos Yapateranos* (Cedet, 2008) y *Cuentan los antiguos. Añoranzas y tradiciones ancestrales* (Cedet, 2009). En el año 2013, el Ministerio de Cultura lo reconoció como «Personalidad meritoria de la cultura» por su destacada trayectoria como activista por los derechos del pueblo afroperuano y como difusor de las tradiciones de Yapatera. Actualmente, es dirigente nacional de la CONAFRO-PERU, activista intercultural y presidente de la Casa de la Cultura de Yapatera, donde impulsa la implementación del proyecto cultural de su comunidad para rescatar su herencia cultural.

Daniel Mathews Carmelino

Es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción de Chile. Además, es socio del Centro Musical Breña y asistente permanente en La catedral del criollismo.

Juan Manuel Olaya Rocha

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Su quehacer académico está orientado a la investigación de la literatura afroperuana, tema con el que, desde hace algunos años, ha participado en diversas conferencias, visibilizando y revalorando el aporte de los afrodescendientes a la literatura nacional. En 2012, fue presidente del «1er Simposio Interdisciplinario de Estudios Afroperuanos» en la UNFV, evento que convocó a reconocidas personalidades del movimiento afroperuano. En, 2014 fue el presidente del «VI Coloquio Anual de Estudiantes de Literatura» (CAELIT). Ha publicado algunos ensayos; entre ellos, *Lucía Charún-Illescas, la primera novelista afroperuana* (Cedet, 2015). Ha sido ponente en el JALLA-E de Arequipa (2013) y Santiago de Chile (2014), entre otros eventos académicos.

Segundo Agustín Huertas Montalbán

Educador de profesión, técnico en electricidad, cultor de música, poemas, décimas y cumananas. Investigador del tondero y de la cumanana en el folklore de Piura. Es presidente del Movimiento Nacional Afroperuano Francisco Congo, miembro de la presidencia colegiada del Concejo Nacional Afroperuano (CNA); condecorado por el Congreso de la República del Perú con el Diploma y la Medalla de Honor. Asimismo, el 2014 fue distinguido por el Ministerio de Cultura como «Personalidad meritoria de la cultura».

José Campos Dávila

Doctor en Educación. Escritor, educador, psicopedagogo, investigador, experto en temas afroperuanos y afroamericanos. Fundó y dirigió diversas instituciones como la Asociación Cultural de la Juventud Negra Peruana (ACEJUNEP), el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas y el Caribe (Colombia), el Instituto de Investigaciones Afroperuano (INAPE), entre otras. En su producción narrativa, destacan obras como *Las negras noches del dolor & Para educar hombrecitos* (2004), *Reconciliándome con la vida* (2009) y la novela *La maestra de Jecumbuy* (2015). Asimismo, publicó *Letras Afroperuanas. Creación e identidad* (2010), además de otras publicaciones en libros y revistas relacionadas con la cultura afroperuana y la investigación.

Sara Milagros Viera Mendoza

Magíster en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tiene dos licenciaturas, una en Literatura y otra en Educación, por la misma universidad. Ejerce la docencia en la Universidad Peruana Cayetano Heredia y en el centro preuniversitario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Enfoca su investigación en las literaturas andinas y de tradición oral. Ha publicado, por el Seminario de Historia Rural Andina y el Fondo Editorial de la UNMSM, los libros *Entre la voz y el silencio. Las hijas de la diosa Kavillaca* (2012) y *Desde la otra orilla. La voz afrodescendiente* (2013). Artículos suyos han aparecido en las revistas *Escritura y pensamiento*, en el boletín de la Academia Peruana de la Lengua, en la revista *Tema y variaciones de Literatura* (México), *Ínsula Barataria* y *Uku Pacha*. Actualmente, cursa el doctorado en la UNMSM. Correo: sara.viera@unmsm.edu.pe

Natalia Storino

Es licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, en donde se ha especializado en literatura afroamericana. Su trabajo final, *Nicomedes Santa Cruz más allá de su negritud*,

se encuentra en vías de publicación. Participó en congresos sobre literatura latinoamericana y afroamericana. Desde el año 2013, está adscrita al Programa de Estudios Africanos radicado en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

César A. Espino León

Es egresado de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha participado como invitado en la tertulia literaria «Aullidos» (2011), realizada en la ciudad de Trujillo. Colabora en el blog virtual «Textura Artefacto», en la *Revista Peruana de Literatura* Asimismo, se ha desempeñado como ponente en el V Coloquio Anual de Estudiantes de Literatura 2013 (CAELIT-UNFV) y en el III – IV Coloquio Internacional de Literaturas Amazónicas (CILA), además de ser miembro de la organización de dicho evento.

Milagros Carazas Salcedo

Investigadora de la tradición oral y especialista en literatura afroperuana. Es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Es docente de la Unidad de Postgrado y del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido organizadora del Primer y Segundo Congreso Internacional en homenaje a Nicomedes Santa Cruz: Identidad y literatura peruana, en 2005 y 2015, respectivamente. Es autora del libro de ensayo *La orgía lingüística y Gregorio Martínez* (1998/2009) y *Tradición oral de Chíncha* (2002), una recopilación de textos orales de una comunidad afroperuana. Ha publicado artículos en revistas y diarios del medio y del extranjero. En 2007, se le concedió el Premio «Heroína Nacional María Elena Moyano», en reconocimiento a su investigación sobre el sujeto afroperuano en la literatura. Ha publicado el libro *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas* en 2011. El Ministerio de Cultura le otorgó el reconocimiento como «Personalidad Meritoria de la Cultura» en el año 2015.

Teresa Cabrera

Estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es escritora y editora para medios impresos y digitales. Además, es investigadora del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo – DESCO.

Asociación Cultural Colectivo Sur-real

Organización fundada el 13 de abril de 2010, integrada por escritores, historiadores, artistas plásticos, arqueólogos, fotógrafos y otros. Está encargada de motivar la creación artística y literaria, la recuperación y revalorización del patrimonio material e inmaterial de la provincia de Cañete.

Mónica Carrillo Zegarra

Es comunicadora graduada en la UNMSM y titulada en Derechos Humanos por la Universidad de Oxford. Es fundadora y directora de LUNDU Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos, uno de los movimientos nacionales de lucha contra el racismo que más logros ha tenido en los últimos diez años. Es autora del poemario *Unícroma* (2007) y ha grabado un disco con el mismo nombre, en el que declama sus propias creaciones al ritmo de hip hop, reggae, jazz o salsa.

Milena Carranza Valcárcel

Licenciada en Comunicación Audiovisual, fotógrafa, gestora cultural, diplomada en Terapia de Artes Expresivas y dedicada a la astrología maya. Es activista del movimiento afroperuano desde el año 2000. Fundó el proyecto educativo «Iwa Pele» en 2012, espacio de desarrollo a través del arte para niños afrodescendientes del distrito de La Victoria. Escribe artículos sobre cultura afroperuana e investiga especialmente las manifestaciones del arte visual afroperuano y de la espiritualidad yoruba. Ha dado a conocer su obra principalmente a través del proyecto fotográfico que desarrolló junto con el Centro Cultural Amador Ballumbrosio «Ha nacido el niño Dios. Un recorrido junto al Atajo de Negritos de Amador Ballumbrosio», el cual ha sido expuesto en diversas instituciones y centros culturales del país y del extranjero.

María Elcina Valencia

Poeta afrocolombiana. Especialista en temas de pedagogía, gestión cultural y del folklore afrocolombiano. Participa en eventos culturales regionales difundiendo el folklore de la costa pacífica colombiana. Su labor poética se refleja en la publicación de varios libros, tales como *Todos somos culpables*, *Rutas de autonomía y caminos de identidad*, *Analogías y Anhelos*, *Susurros de palmeras*, entre otros, de los cuales ha publicado varios en canciones. Ha sido reconocida con varios premios por su labor cultural, pedagógica, folklórica y poética.

La primera edición de este número de la revista *D'Palenque* fue publicada en noviembre de 2016 en formato impreso. La presente versión corresponde a una reedición digital finalizada en enero de 2026, realizada con el propósito de recuperar, normalizar y poner nuevamente en circulación los contenidos de los primeros números de la revista, adecuando su presentación editorial a criterios actuales de edición académica y difusión digital.

Esta reedición forma parte del proceso de reorganización, preservación y puesta en línea del archivo histórico de la revista *D'Palenque*, orientado a garantizar la continuidad editorial de la publicación y el acceso público a sus contenidos.

La edición fue diagramada en formato 170 × 240 mm, siguiendo principalmente una retícula editorial de 2 columnas. Para la composición tipográfica se empleó Adobe Arabic, tanto para el cuerpo del texto como para titulares y elementos de jerarquía. El cuerpo del texto se compuso a 14 puntos con interlínea de 13 puntos.

ISSN: 2518-4105 | ISSN-e: 3028-9203

D'Palenque es una revista especializada en el estudio de la producción literaria de raigambre afroperuana y su diálogo con las tradiciones literarias afrodescendientes de países latinoamericanos. Esta plataforma impresa descentralizada es un proyecto de largo aliento que apunta a la generación de conocimiento a través del debate académico de investigadores y críticos especializados en el tema, sin mermar el inconmensurable valor de la tradición oral y popular enraizadas en la producción cultural de los pueblos afrodescendientes. Con la publicación del primer número, se marca un hito en los estudios literarios afroperuanos —por no decir del Perú—, puesto que no existe un espacio de esta naturaleza. Por ello, se espera que la revista se constituya, en el mediano plazo, en una herramienta de consulta obligatoria para cualquier investigador mínimamente interesado en el tema. De esta manera, *D'Palenque* se propone delinear el camino ya trazado por revistas paradigmáticas a nivel internacional como *PALARA*, *CALLALOO*, *Afro-Hispanic Review*, *Cadernos Negros*, *América Negra*, por mencionar las más importantes, aunque solo el tiempo determinará su verdadera trascendencia.

Juan Manuel Olaya Rocha

Fundador y director

COLABORADORES

Martha Ojeda (Perú)
Abelardo Alzamora (Perú)
José Campos Dávila (Perú)
Milagros Carazas Salcedo (Perú)
Juan Manuel Olaya Rocha (Perú)
Sara Viera Mendoza (Perú)
Mónica Carrillo Zegarra (Perú)
Daniel Mathews Carmelino (Perú)
Milena Carranza Valcárcel (Perú)
César Espino León (Perú)
Agustín Huertas Montalbán (Perú)
Colectivo Sur-real (Perú)
Natalia Storino (Argentina)
Shirley Campbell Barr (Costa Rica)
Maria Elcina Valencia (Colombia)

Accede a todas las publicaciones en
www.dpalenque.com.pe