

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia



D'Palenque
Editorial

ISSN: 2518-4105

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

AÑO V, N.º 5, 2020

Juan Manuel Olaya Rocha

Fundador y director



D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

FUNDADOR Y DIRECTOR

Juan Manuel Olaya Rocha
Universidad Federal de Minas Gerais
Universidad Nacional Federico Villarreal

COMITÉ EDITORIAL

Victor Salazar Yerén
Escuela de Educación Superior Pedagógica
Pública "San Francisco de Asís"

José Miguel Vidal Magariño
Pontificia Universidad Católica del Perú

Ana Maria Infantes Mendoza
Universidad Nacional Federico Villarreal

Juan José Valdez Fernández
Universidad Nacional Federico Villarreal

Juan Manuel Olaya Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais

COMITÉ ACADÉMICO

M'bare N'gom
Morgan State University

Dorian Espezúa Salmón
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

José Campos Dávila
UNE - La Cantuta

Yobani Maikel Gonzales Jauregui
Universidad Federal de Juiz de Fora

Germán Peralta Rivera
Universidad Nacional Federico Villarreal

DIAGRAMACIÓN

D'Palenque Editorial

DIBUJO DE PORTADA

Miguel Ángel Reyes
basquiatcrearte@gmail.com

EDITORIAL

© D'Palenque Editorial
Mz. K 17 Lote 10, Angamos II - Ventanilla
Callao - Perú
Teléfono: (51) 991074183
www.dpalenque.com.pe

COLABORADORES

Daniel Mathews Carmelino (Perú)
José Miguel Vidal Magariño (Perú)
Ashanti Dinah Orozco-Herrera (Colombia)
Anderson Pires da Silva (Brasil)
Christian Reynoso (Perú)
Yim Rodríguez Sampétegui (Perú)
Milagros Carazas Salcedo (Perú)
Rogério Mendes (Brasil)
Tania Huerta (Perú)
Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante (Perú)
Marcos Antonio Batista Da Silva (Brasil)
Manuel Barrós (Perú)
Rafael Balseiro Zin (Brasil)
Víctor Salazar Yerén (Perú)
Mónica Carrillo Zegarra (Perú)
Antonio Silva García (Perú)
Dayana De Oliveira da Silva (Brasil)
Juan Manuel Olaya Rocha (Perú)
Máximo Torres Moreno (Perú)
César-Octavio Santa Cruz Bustamante (Perú)
Luana Xavier Pinto Coelho (Brasil)
Shirley Ferreira (Brasil)
Maritza Joya Muñante (Perú)

REVISTA VIRTUAL

www.dpalenque.com.pe

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

ISSN: 2518-4105

revista@dpalenque.com.pe
dpalenque.revista@gmail.com
www.dpalenque.com.pe

Esta revista forma parte del proyecto cultural y literario D'Palenque: literatura y afrodescendencia, iniciativa independiente y autofinanciada creada el año 2016 en Lima, Perú, para promover el rescate, difusión y revaloración de la literatura y cultura afrodescendiente del Perú y Latinoamérica.



D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

AÑO V - N.º 5

2020

ÍNDICE

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

- Víctor Salazar Yerén / César Rosas Roque y la décima en Chincha** 8
- Milagros Carazas Salcedo / Huachanaco: canto de carnaval de herencia afrodescendiente en San José y Chule - Camaná** 20
- Daniel Mathews Carmelino / De los yolofofos a Perú Negro** 30
- Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante / ¿Teatro y Danzas Negras del Perú fue un elenco, un sello o un enfoque creativo?** 38
- José Miguel Vidal Magariño / Cuerpos negros, palabras blancas: una lectura fanoniana de la experiencia racial en el poema “Me gritaron negra” de Victoria Santa Cruz** 46
- César-Octavio Santa Cruz Bustamante / Aproximaciones hacia un arte visual afroperuano** 60
- Rafael Balseiro Zin / El derecho a la literatura *afrobrasileña*** 68
- Shirley Ferreira & Anderson Pires da Silva / Literatura negra brasileña** 78
- Rogério Mendes / Pedagogias da *Cimarronaje*. A contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a Crítica Literária e Literaturas (Afro) Latino-Americanas** 86
- Yim R. Sampértégui / El baile de tierra de Zaña: aspectos generales y nuevas perspectivas** 100
- Marcos Antonio Batista da Silva & Luana Xavier Pinto Coelho / El racismo anti-negro y la (in)visibilidad del pueblo afroperuano en la universidad** 108
- Dayana de Oliveira da Silva / Recordar para no olvidar: los africanos a través del comercio interno en un municipio cafetero: Juiz de Fora, Minas Gerais (1870-1880)** 126

CREACIÓN LITERARIA

Mónica Carrillo Zegarra / <i>Champeteando en la Colombia cimarrona</i>	140
Ashanti Dinah Orozco-Herrera / <i>las mujeres de la raíz</i>	142
Antonio Silva García / <i>Ten en cuenta este consejo</i>	144
César Rosas Roque / <i>El caballo demoniaco</i>	145
Máximo Torres Moreno / <i>Camucha</i>	146
Maritza Joya Muñante / <i>África parió</i>	147
Tania Huerta / <i>Aguas de Yapatera</i>	148

ENTREVISTA

Juan Manuel Olaya Rocha / <i>Voz y escritura desde el exilio. Entrevista a Mónica Carrillo Zegarra</i>	152
---	-----

BREVE NOTA

Christian Reynoso / <i>El espejo mentiroso: décimas de Raúl Barbagelata</i>	162
--	-----

TRADUCCIÓN

Manuel Barrós / “Zaíta olvidó guardar los juguetes” de Conceição Evaristo	168
Manuel Barrós / “Apuntes autobiográficos” de James Baldwin	172

RESEÑAS

Daniel Mathews Carmelino / <i>Mis 21 años. Balance de vida a más de medio siglo de actividad cultural</i> de Octavio Santa Cruz / <i>Selección poética y narrativa</i> de Octavio Santa Cruz / <i>La cara ajada</i> de Fernando Rentería	176
Milagros Carazas Salcedo / <i>Décimas</i> de Antonio Silva García	178

COLABORADORES

182

Artículos académicos

César Rosas Roque y la décima en Chíncha

Víctor Salazar Yerén

Escuela de Educación Superior Pedagógica Pública "San Francisco de Asís"

Resumen: La décima en Chíncha se nos presenta como un ejercicio de larga data. Ya sea como medio discursivo de los círculos letrados o como recurso festivo y anónimo de los sectores rurales, la décima -a diferencia del soneto alejandrino- ha logrado mantener una vigencia saludable, precisamente por su raigambre popular: "Viene del pueblo y va hacia él". Tal es así que sus pocos cultores representan, hoy por hoy, una suerte de memoria colectiva, donde pasado y presente se funden en un aparato sentencioso de remarcado gracejo coloquial. En este maremágnum de pareceres, la rítmica ondulante y rigurosa de la décima ha conseguido encausar la dispersión, estableciendo un diálogo fraterno entre todos sus actuantes al punto de forjar una voz: la del variopinto pueblo chínchano. En el presente artículo haremos un recorrido somero por la tradición escrita de la décima en Chíncha, señalando sus temas y registros, intentando subrayar algunos aspectos contextuales que permitan su análisis dentro del proceso sociocultural local, para luego arribar a un caso específico, el de César Rosas Roque, poeta y narrador afroperuano, y uno de los cultores más paradigmáticos de este género, según la visión más o menos general, dentro de la provincia.

Palabras clave: Chíncha; décima; César Rosas Roque; afroperuano

Abstract: The décima in Chíncha is presented to us as a long-standing exercise. Either as a discursive medium for the literate circles or as a festive and anonymous resource for rural sectors, the décima -unlike the Alexandrian sonnet- has managed to maintain a healthy validity, precisely because of its popular roots: "It comes from the town and goes to it". So much so that its few cultists represent, today, a kind of collective memory, where past and present merge in a sententious apparatus of remarkable colloquial wit. In this sea of opinions, the undulating and rigorous rhythm of the décima has managed to channel the dispersion, establishing a fraternal dialogue between all its performers to the point of forging a voice: that of the diverse of people who is from Chíncha. In this article we will take a brief tour of the written tradition of the décima in Chíncha, pointing out its themes and registers, trying to highlight some contextual aspects that allow its analysis within the local sociocultural process, and then arrive at a specific case, that of César Rosas Roque, Afro-Peruvian poet and storyteller, and one of the most paradigmatic cultists of this genre, according to the more or less general vision, within the province.

Keywords: Chíncha; décima; César Rosas Roque; afro-peruvian

Hacia una cronología de la décima en Chíncha

El registro más antiguo sobre una décima en Chíncha se remonta hacia 1793, año en que el potentado español Claudio Fernández de Prada viera culminada la construcción de su espaciosa obra: la prestigiosa hacienda San Antonio de Larán. Por aquellos años, Chíncha "crecía en prestigio, y su economía se desarrollaba notablemente a base de la agricultura y de determinados cultivos como los de la caña de azúcar" (Cánepa, 1984: 31). Ante este crecimiento, se hacía necesario el acaparamiento de ingentes reservas de agua, no solo para proveerse durante los difíciles

días de sequía, sino para cumplir también con la progresiva demanda. Fue así que, previendo todo ello, el hacendado ordenó construir un inmenso reservorio donde, en su alta y elevada compuerta de bronce, se leía:

Todo este mar abreviado
se mide por esta boca
que con una y otra roca
Fernández Prada ha formado;
por aquí saldrá tasado
a dar a las plantas vida
cuando la ocasión lo pida,
con prudente discreción
porque está la perfección
en el peso y la medida.

Tal inscripción, sin título y grabada en correcta décima espinela, actuaba como una suerte de placa recordatoria; y, en tal sentido, venía provista de un marcado carácter oficial. La coletilla “Ignacio Mejía me hizo en el año de 1793” nos hace suponer que fue el mismísimo ingeniero Mejía quien realizó la inscripción, puesto que era costumbre muy arraigada en los autores —incluso desde la época clásica— firmar sus creaciones, ya sean estas pictóricas o plásticas. En cuanto al tema, podemos resaltar su inclinación laudatoria, la cual confirma su magnificencia perennizando la memoria de su promotor. Escrita con un lenguaje amable, correcto, exento de todo artilugio innecesario, esta décima estrófica subyace en el recuerdo de nuestra tradición y es posible corroborarla siguiendo las historias de dos de nuestros más caros cronistas: Toribio Alarco y Abelardo Alva Maúrtua.¹ No obstante su desaparición, se sabe que “estuvo en funcionamiento hasta antes de la reforma agraria”, allá por el año 1969 (Pachas Castilla, 2020: 25).

Un segundo momento, ya en el campo de la Literatura, se lo debemos al poeta Toribio Alarco Carrillo de Albornoz (1866-1904) quien, entre 1900 y 1904, se desempeñaría como colaborador del bisemanario *El Siglo XX*. Allí aparecería un texto titulado, precisamente, “Décima”, y figuraría como su única incursión conocida dentro del género. En ella, se narra, a manera de loa, las bondades de una dama limeña a quien se le tributa los más apasionados desvelos. Son los tiempos del romanticismo más ortodoxo, y nuestros autores, cuando no están poniendo su arte al servicio del pueblo, lo hacen en favor del amor. Y si bien están presentes los recuerdos trágicos de la guerra con Chile, subsiste una veta amatoria importante que muestra las diversas urgencias temáticas y estéticas de nuestros autores. El soneto, la letrilla y el verso libre ejercen su imperio. Y entre todas esas posibilidades estróficas, la décima asoma, modesta, reclamando su espacio en este concierto rítmico. Aquí el poema:

De tu cariño una seña,
una prenda, una reliquia,
con las que mi alma Deliquia
me obsequiaste muy risueña.
Al cabo y al fin limeña!
Con ese obsequio encender
hiciste en mí el querer
porque, desde aquel instante,
me has tenido delirante
prendido con alfiler.

Si bien no representa una pieza de orfebrería decimística dada su exacerbada pasión y su forzado desarrollo rítmico, tiene el mérito de convertirse —hasta donde tenemos evidencia— en la primera décima publicada en un soporte de papel en la provincia.

No podríamos decir lo mismo de las décimas de Abelardo Alva Maúrtua (1879-1940) quien, gracias a su primo, vería compilados sus poemas en el libro *Inodoras* de 1921. Allí aparece la sentenciosa “Otoñales”, conformada por ocho décimas estróficas de corte decidor, y que en feliz concepción de Nicomedes Santa Cruz, vendría a sumarse a las “de fundamento”, ya que en esta converge un “sustancioso recital de profundos razonamientos, dichos para escuchar con hondura y seriedad” (1982: 87). Y es que los asuntos que versa don Abelardo —aun en su sencillez— entrañan una riqueza axiológica, amén de una severa preocupación por el buen decir. No son, en modo alguno, el resultado de un mero afán dicharachero, sino, por el contrario, un recurso nato en su elogioso oficio de maestro. Veamos la tercera y cuarta estrofa:

Guarda en tu alma procura
cuanto a lo Bello convida:
en esta edad de la vida
debe amarse la hermosura;
pero ámala cuando es pura,
y cuando entraña virtud,
pues la que ante su altitud,
desconsolada se aleja,
es Juventud de alma vieja
y entonces... no es Juventud!

1 Los tradicionalistas Toribio Alarco y Abelardo Alva Maúrtua tienen sendas historias con respecto a esta hacienda. En ambos casos se titulan “Larán”.

Busca el Bien: él es Belleza,
y él es paz, y dicha y calma;
él no tiende sobre el alma
la sombra de una tristeza.
tu santa labor empieza
no obstante siniestra nube,
y cuando el monstruo se incube
que los desalientos trae,
piensa que si el débil cae,
también, el que es fuerte, sube.

Pero este no es el único ejercicio decimístico en el libro de Abelardo; habrá un segundo intento titulado “¡Madre mía!”, integrado por cuatro décimas fúnebres escritas a manera de estancias: “En la estancia mortuoria”, “Ante su cadáver”, “Al partir el féretro” y “Dos días después”, donde se puede apreciar todo el patetismo producido por una pérdida familiar. “En la estancia mortuoria”, por ejemplo, se presenta el texto como un grito lastimero que conmueve por su crudeza, pero también por su lirismo recreado a partir del universo infantil.

Madre mía, ¿qué te has hecho?
¡Oh, madre! ¿Por qué te alejas
tan silenciosa, y me dejas
en triste llanto deshecho?
¡Por piedad! Ven, de mi pecho
¡a cicatrizar la herida!
¿No me oyes, madre querida?
Ven, que yo soy quien te llama;
¡yo, tu hijo, tu hijo que te ama,
madre, madre de mi vida!

Dentro de los veinte años posteriores no volveremos a tener noticias de la décima en Chincha. No porque no se ejerciera, sino porque el mundo letrado no la registra. Contra ello, los sectores populares advierten en su rítmica el modo más eficaz para deslizar sus parlamentos. Y desde los márgenes, a viva voz, lo elevan como suyo proclamando su imperio. Al respecto, Milagros Carazas (2016: 28), investigadora de notable nombradía, escribirá:

Durante la primera mitad del siglo XX, en las zonas rurales de la costa, los decimistas 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.

Estamos en los años cuarenta y la provincia delinea sus últimos esbozos con impronta parisina; el soneto sigue imponiendo su rítmica cuando no su estética; y el Modernismo va cediéndole paso al posmodernismo en su afán localista. Son momentos de transición, y nuevas almas sensibles inician una labor de rescate. Este es el caso de María Verena Soto Cuenca, maestra y directora de Escuela, quien, hacia 1947, realiza este trabajo recopilando añejas tradiciones, coplas festivas, y alguna que otra décima. Gracias a ella podemos apreciar esta curiosa pieza de compadres:

Comadre, a nombre voy,
I Dios mi elección bendiga
I en vez de llamarte amiga
Mayor título te doi
Entrenarte quiero desde hoi
Con un lazo que nos una
Que en la época oportuna
Convencida quedarás
Que amigas fieles tendrás
Pero como yo ninguna.

¡Viva! ¡Viva mi comadre!

Si de tu pecho nació
Elegirme de comadre
También por ser mi comadre
Quiero retomarte yo
Si de tu afecto me dio
Unas señales constantes
Y como amigas amantes
Con fuerza i con decoro
Siento no colmarte de oro
De perlas y de brillantes.

¡Viva! ¡Viva mi comadre!

Un tanto distante de los tonos precedentes, estas piezas se alejan del corte intimista para explorar una veta mucho más afectiva y social. Aparece el contrapunto. Y los temas se diversifican. Además de las loas, los trances

amatorios o los lamentos fúnebres, la décima relieves su talante más popular: la de los afectos en escenarios sociales y pueblerinos.

Esta vena social se engarzarán a las anteriores cuando, en 1975, el profesor Félix Sotelo comience a colaborar con la revista escolar *El Caballero Carmelo*. En el tercer número de esta revista —donde además se publicarán cantos y relaciones ligadas a las festividades navideñas— apreciamos el primer intento por teorizar la décima en la provincia. Allí se dice, por ejemplo, que las décimas carmelitanas se caracterizarán por mostrar un cuidadoso trabajo con la versificación y una gran variedad de motivos temáticos adheridos al proceso descriptivo.

El metro y la fonética determinan en alto grado la realización de las composiciones. A este respecto, de manos de los maestros decimistas han salido joyas de precisión poética que retransmiten aún de boca en boca. La heterogeneidad de los motivos temáticos que se entremezclan en la trama del verso [...] Pero en base siempre a la información disponible, podemos señalar dos corrientes bien definidas: la temática religiosa y la amorosa.

Aun cuando anónimas, el conjunto del profesor Sotelo resalta el carácter religioso de toda una comunidad. Son las primeras incursiones al paraje de lo divino; y en ellas se rezuma no solo empatía con el dolor cristiano, sino un marcado afecto procesional. Para entonces, la oratura ya ha dilucidado muchos de estos temas, pero no en cuanto a presencia escrita; de allí que entendemos los vacíos temporales. Sin embargo, esta revista nos ofrece una novedad: la décima como cántico religioso. Aquí una muestra:

Miércoles con gran cuidado
al mismo lugar quise ir
a ver si veía salir
al mismo Dios humanado
le pregunté a un soldado
y me dijo de que no
es el Dios que nos crió
aquel que hemos ofendido
por estar falsos del sentido,
EL CURA ME CONTESTÓ.

Vi a la Virgen María
que sola por un camino andaba
y que San Juan le señalaba
donde quedaba el Mesías
y después, en el mismo día,
le pregunté la verdad
y me dijo en realidad
en lágrimas bañadas
es el hijo de mis entrañas
AQUEL QUE VAN A ENTERRAR.

Debemos señalar también que, a partir de la década del 50 hacia adelante, la vanguardia impondrá su estética en la provincia; y la tradición va consolidando su cariz identitario. Ahora el panalivio, la cutipá, las coplas o el amor fino encuentran asidero como parte de esta “nueva” esencia. Y uno de los poetas que, precisamente, abrirá estos nuevos derroteros literarios será don Adolfo Peschiera González (1932-1995). A él le debemos una serie de ensayos y artículos reivindicativos con respecto a la tradición. Su libro *Ensayos y crónicas*, publicado póstumamente en 2014, es un verdadero alegato en favor de nuestras raíces folclóricas.

Pero aun con todo ello, la décima no logrará inscribir su legado dentro de los círculos letrados; es así que en las diversas publicaciones colectivas editadas a mediados de los años sesenta hasta fines de los ochenta, la décima no formará parte de la discusión académica y, menos aún, de la exposición libresca. Solo a partir del año 2003 se le comenzará a considerar como una especie poética digna de inclusión.²

No obstante estos soslayos, la décima seguirá asomando su rítmica en publicaciones esporádicas y no precisamente dentro de los círculos literarios. Tal es así que en 1982 —año en que el historiador Luis Cánepa Pachas publica su libro *Monografía de Chíncha*— podemos encontrar recién una décima glosada, de corte histórico, con una cuarteta como planta: la primera en toda esta trayectoria escrita.

2 Estas publicaciones serán Poesía (2003) de Aurelio Chacaliza Ávalos; Antología de la Poesía Chinchana (2008) editada por la ANEA-Chíncha; Ilustres Joyas del Ingenio (2013) de Pedro Moisés Díaz Flores; y El festín del Jaguar, Cien años de Poesía en Chíncha (2014) de Víctor Salazar Yerén.

“De mi vida sin lamento” es la historia de un suceso trágico acaecido en pleno conflicto con Chile. En el poema, cuya historia ha sido narrada ampliamente por diversos estudiosos (Cánepa, 1982; Aranda de los Ríos, 1989; Alarco, 1992; Peschiera, 2014), se cuenta la rebelión de los campesinos negros en Chíncha quienes, hartos de los tratos esclavistas, terminan dando muerte a sus patrones de las haciendas Larán y San José. Tanto por su fondo como por su forma, estamos tentados a decir que esta es una de las mejores décimas escritas dentro del ámbito provincial. Aquí la versión íntegra:

Décimas que lanzo al viento
como pólvora esparcida,
pregones son de la vida,
de mi vida sin lamento.

I

Entre las cañas nací
en la hacienda de Larán,
mi padre se llamó Juan
y mi madre Capulí.
Y cuanto en el fundo vi
vivo está en mi pensamiento
que quiero hacer un recuento,
de mi vida una versión,
ya que los recuerdos son
DÉCIMAS QUE LANZO AL VIENTO.

II

Cuando mis padres murieron
las desdichas que pasé
en la hacienda San José
—pues los amos me vendieron—
y a pesar que me jodieron
aprendí a llevar la vida
con mucha paz no entendida
hasta que vino Simón
y cundió la rebelión
COMO PÓLVORA ESPARCIDA

III

Matamos al gamonal
en la misma casa-hacienda,
fue durante la merienda
de Benito el caporal.

Escapados del corral
como caballos sin brida
nuestra canción homicida
nos arrancó del galpón
pues sones de socavón
PREGONES SON DE LA VIDA.

IV

Y así aprendimos a ver,
es preferible estar muertos
si llegando a ser libertos
no alcanzamos el poder.
Porque una cosa es tener
libertad por un momento
y otra sí, mandar con tiento
en lo grande y lo pequeño,
soy Ugambo y no más dueño
DE MI VIDA SIN LAMENTO.

“De mi vida sin lamento” se incluirá, posteriormente, en el libro *Tierra Madre* de 1995. En el mismo volumen encontraremos dos décimas más, una de ellas dedicada al eximio cajoneador chinchano Francisco Monserrate Tardío. Entre 1992 y 1994, Adolfo Peschiera escribirá *Típicos*, libro de prosapia popular y, acaso, uno de los más reivindicativos, donde incluirá nuevas décimas y demás formas estróficas en su intento por difundir el universo afroperuano.³ Creemos que Peschiera le da prestancia a la décima. Pero esta no es una observación gratuita, ya que Peschiera, como versado poeta que es, entiende que el fin último de la poesía es la belleza. No una belleza basada en el mero artificio —que al fin y al cabo sería banal—, sino la del intelecto, donde cada palabra, incluso cada verso, cobra niveles connotativos. La suya es una ética, una conciencia de estarse frente a una obra de arte y, por lo tanto, sus versos buscan ser el resultado de un trabajo de relojería. Es cierto que no siempre lo consigue, pero en el intento también subyace un valor. Y más que ingenio que persiga una sonrisa o satisfacer el mero goce auditivo, sus décimas cuentan, describen; es más, historian, cosa que no siempre sucede con otros cantores

3 Estas serán: “Todo me lo quitaste, China”, “Más respeto, Carajo” y “Me gustan todas las chicas”, de marcado acento popular.

populares, donde la preocupación solo se reduce a encajar el verso en el corsé rítmico. Eso puede notarse a las claras en ciertos repentistas, donde el fin estético está supeditado al mero decir.

Ya entrado el nuevo siglo, luego de un largo y difícil trajinar, la décima se encuentra en su mejor momento. Ya no será una incursión aislada, mucho menos ocasional, sino una práctica de verdadero aliento. Los años han dado sus frutos, y el magisterio de Antonio Silva García (1942-), natural de Chancay, pero vecino de estas tierras desde 1964, se hará evidente.⁴ “Dicen por allí que yo llevé la décima a Chincha”, nos dirá en una conversación reciente. Y desde entonces no estará solo; lo acompañarán Pedro Moisés Díaz Flores (1946-), Ismael Reynaga (1930-2013), César Rosas Roque (1940-2006) y Daniel Valenzuela Román, “Piturro” (1982-). Todos ellos compartirán los mismos intereses, y bajo la tutela de Silva confirmarán su unidad organizando tres eventos nacionales. Asimismo, sus participaciones se volverán cada vez más frecuentes en los recitales de poesía organizados por la Asociación Nacional de Escritores y Artistas, filial Chincha; algunos diarios de la localidad, entre ellos *Verdad del Pueblo*, se atreverán a compartir sus textos coadyuvando a su difusión.

Precisamente en 2005, Aldo Vela, por entonces redactor de la revista *Somos* del diario *El Comercio*, entrevista al grupo. Sus primeras impresiones serán las siguientes:

La décima en el Perú se mantiene vigente gracias a su diversificación de estilos y escuelas. Y, justamente, gracias a la tenacidad de sus cultores,

Chincha, preciada cuna del arte negro, tiene quien la defiende y ondee el pendón de la inspiración» (Vela, 2005: 33).

Para entonces, “Piturro” ya ha publicado su primer libro, *Mis primeros pasos*, en 2004, y Pedro Moisés Díaz Flores se encuentra preparando sus décimas y vigésimas, publicadas cuatro años después. Todos los demás se encuentran llenando innumerables cuartillas que aún a la fecha aguardan su publicación. Otros nombres importantes serán los de Fidel Alcántara Lévano (1951-) —radicado en Moquegua desde la década del setenta—, Randy Figueroa Carpio (1953-) y Víctor Maraví Dorrego (1933-). En todos ellos, el elemento sonoro se impone. Y los temas más disímiles son tratados con ingenio, aunque no siempre con holgura. Y es que una de las críticas que con mayor frecuencia recibe la actual décima en Chincha es su poca profundidad para abordar los grandes temas; muchas veces se reduce al repaso somero, dócil, y nada transgresor, fiel a un imaginario que, acaso, por popular, ha de considerarse superfluo. De allí tal vez la cantidad de cuartillas que se elaboran y publican. Y pese a la desertión y muerte de algunos de sus principales cultores,⁵ la décima en Chincha se resiste a languidecer. Por fortuna tenemos a Pedro Moisés Díaz Flores, quien se presenta, hoy por hoy, como su principal animador.⁶

Como se ha podido apreciar en este brevísimo recuento, la décima en Chincha ha paseado su estro por una diversidad de registros, temas e intereses, lo cual demuestra no solo las urgencias de sus cantores, su visión de mundo,

4 Desde su arribo a Chincha, Antonio Silva García se unió al Centro Musical Francisco Monserrate desde donde transmitiría sus décimas vía radio Chincha. Posteriormente, a su regreso de Venezuela, se dedicaría al fomento de los nuevos cuadros: “Tengo el orgullo de haberles enseñado su estructura a César Rosas, a Moisés Díaz Flores, y a Piturro”, nos dirá. (Conversaciones con Antonio Silva, domingo 4 de octubre de 2020).

5 Antonio Silva volvió a su natal Chancay; Fidel Alcántara decidió hacer carrera en Moquegua; César Rosas Roque e Ismael Reynaga están fallecidos, y Randy Figueroa se encuentra delicado de salud. En este panorama, aparentemente desolador, solo Pedro Moisés Díaz Flores y Daniel Valenzuela “Piturro”, se mantienen en esta brega como sus cultores más visibles.

6 Otras publicaciones de Pedro Moisés Díaz Flores, relacionadas a este tema, serán: *El gato del hortelano* (2008), donde incluye un segmento titulado “Décimas y Vigésimas”; *Un fulgor desde el silencio* (2013), donde se destacan semblanzas sobre dos compañeros decimistas suyos: Antonio Silva e Ismael Reynaga; además del libro de décimas *Un fulgor en las tinieblas* (2018).

sino su posición frente a las historias que protagonizan. Y como en muchas partes del país no es ni negra ni blanca, ni oficial ni clandestina, solo mestiza, de amplia raigambre popular.

César Rosas Roque: entre la rabia y la templanza

César Rosas Roque fue un escritor afroperuano nacido en Lima el 22 de diciembre de 1940. Cursó sus estudios escolares en su ciudad natal y posteriormente viajaría a Chincha, la tierra de sus padres, donde moriría en el año 2006. Como poeta participó en la II Cita de Escritores Jóvenes, con ocasión del centenario de Chincha y, desde entonces, su imagen se convertiría en una presencia habitual en dichos encuentros. El 30 de septiembre de 1971, junto a Santiago Perona, Adolfo Peschiera González, Walter Ajalcría y los hermanos Doménico y América Galluccio Guissa, fundó el Círculo «Chinchay», llevando a cabo una loable actividad cultural dentro y fuera de la provincia. En 1972 sería designado como Secretario de Actas en la primera Directiva del Centro Federado de Periodistas de Chincha, para el periodo 1973-1974. En la plenitud de su actividad, colaboró con diversos medios de comunicación local, entre ellos *Verdad del Pueblo* y *Tinta*, además de ejercer la corresponsalia de los diarios *Expreso* y *Extra* de Lima.

Su obra comprende textos, tanto en prosa como en verso, y goza de un merecido reconocimiento regional gracias a la sencillez y honestidad de su palabra. En cuanto a sus décimas, estas demuestran un variado registro temático: la loa en “Una copia fiel del cielo”; la sentencia en “Como se labra la roca”; el arte poética en “Declaración jurada”; la crítica y denuncia social en “Revocatoria”; entre otros.

Su trabajo poético —sonetos, décimas y versos libres— es copioso. “Él solito nomás lleva reunidos ocho volúmenes inéditos”,

diría Aldo Vela en 2005. Dichos proyectos lo integrarían *Sonetadas* (1974), *Arboreros* (1974), *Cantaletas* (1990), *Sonsonetes* (1992), *Los negros no somos blancos* (1996), *El pie forzado* (1998), *Puro cuento* (1998) y *Paso redoblado* (2002). Textos suyos pueden apreciarse en diversas publicaciones periódicas como *Verdad del Pueblo* o *Chincha* '92; y en las últimas muestras y antologías locales, tales como *Poesía* (2003), *El festín del Jaguar* (2014) o *Un fulgor en las tinieblas* (2018).

Con respecto a su labor decimística — aspecto que nos ocupa en esta oportunidad— podemos subrayar esa estrecha relación entre yo poético y autor. Si bien esto último es difícil de corroborarse, a menos que lo señale el propio artista, es siempre una constante encontrar indicios dentro de su propia obra. Y ante la pregunta ¿qué es lo más resaltante en la poética de Rosas? Nos sentimos tentados a decir que será, en definitiva, su palabra franca cargada de poderosa sentencia. Pero esta observación no responde a un aspecto gratuito, mucho menos impostado, sino a un rasgo muy marcado en su personalidad. Alcántara, por ejemplo, resaltarán su sensatez, y Díaz Flores, su acento juicioso.⁷ En el caso de Víctor Campos Ñique, periodista y amigo entrañable del poeta, se destacará esa relación tan estrecha que veníamos anunciando:

Recuerdo que cuando de improviso nos encontramos en una calle de nuestra querida Chincha, la tertulia se volvía tan interesante que perdíamos la noción del tiempo; pero más cuando se trataba de dar sugerencias o algún consejo: apelaba a los versos de uno de sus hermosos e innumerables poemas inéditos. En su creación siempre introducía alguna moraleja o apotegma que invitaba a la reflexión (Citado en Salazar, 2014: 133).

Como se verá, Rosas “apelaba” a sus versos y conversaba a través de ellos; no representaban, en ningún modo, un mero decir, sino un afortunado vehículo de ideas. “La gran literatura no es más que lenguaje cargado de sentido”,

7 Léanse las décimas «A don César Rosas Roque» de Fidel Alcántara Lévano (disponible en <https://maria-teguino.ujcm.edu.pe/2018/05/a-don-cesar-rosas-roque/>) y «Farfullando» de Pedro Moisés Díaz Flores, incluido en el libro *Un fulgor en las tinieblas*.

decía Pound (2000: 43). Y Rosas, al igual que el gran maestro norteamericano, entendía que todo discurso debía estar dirigido a la mejora del hombre como parte de su función social.

Pero muchas de estas observaciones resultarían incongruentes si, al mismo tiempo, Rosas no hubiera dejado algún registro. En “Declaración Jurada”, por ejemplo, el poeta dirá: “Ahora entregado al verso, / orlado por la experiencia / no me amparo en la apariencia / para enfrentarme a lo adverso / Cuido mi propio universo / Sin descuidar la receta”. Podemos colegir, entonces, que el verso de Rosas está signado por la experiencia. Y desde allí elabora su discurso. Acertado o no, es su palabra la que nos convoca a un ejercicio de pensamiento; y siempre desde un yo humano, universal.

Al inicio de estas líneas remarcamos la afrodescendencia de César Rosas Roque. Sin embargo, ello no se presenta en su literatura como un motivo urgente. El yo del autor, si bien afroperuano, consciente de su identidad —de allí su seudónimo “José Negro”—, ejerce su discurso desde un mestizaje evidente. Y las únicas veces que aludirá al sujeto afroperuano, lo hará de manera distante, incluso tangencial. Creemos que el tema reivindicativo, de visibilización o de resistencia, tan en boga en nuestros días, no pasa por sus intereses inmediatos: será lo humano en su amplitud —y cualquiera sea su sector— lo que lo exhorte a poetizar el mundo. “¿Los negros tenemos que hablar de los negros?”, se preguntaba José Campos Dávila en 2017.⁸ Pero esa pregunta queda sin respuesta en la obra de Rosas Roque.

Dicho esto, quisiéramos situar ahora nuestra atención en dos décimas que, estamos seguros, ayudarán a corroborar la importancia de su autor. La primera de ellas se titula «Como se labra la roca».

DE LA SUERTE QUE NOS TOCA
NO NOS PODREMOS QUEJAR
SI LA SUPIMOS LABRAR
COMO SE LABRA LA ROCA.

Nos dicen que somos dueños
de nuestro propio destino,
por eso es que en el camino
voy desatando mis sueños;
de modo que mis empeños
no se queden en la boca.
COMO SE LABRA LA ROCA
SI LA SUPIMOS LABRAR
NO NOS PODREMOS QUEJAR
DE LA SUERTE QUE NOS TOCA.

Por más larga la distancia
si queremos recorrerla,
para acariciar la perla
no nos demos a vacancia,
si es justa nuestra elegancia
nadie la podrá quebrar.
SI LA SUPIMOS LABRAR
COMO SE LABRA LA ROCA
DE LA SUERTE QUE NOS TOCA
NO NOS PODREMOS QUEJAR.

Sabemos que por encargo
a veces nos empeñamos
en negar eso que hablamos
con promesa a nuestro cargo
el camino se hará largo
si no sabemos andar...
NO NOS PODREMOS QUEJAR

8 En una entrevista concedida a Carlos Hernando Castro, José Campos Dávila dirá: «Nosotros estamos planteando una propuesta filosófica un poco diferente; ya no encerrarnos en la negritud [...] de 1936-1950, cuando se da el gran movimiento de las negritudes en Francia [que] fue un momento de reconocimiento: yo soy negro, quiero que me reconozcan como negro, yo tengo una historia, yo soy de África; pero estoy aquí como peruano ahora. Ese fue el movimiento que nos llevó, incluso, a [...] hacer actividades solamente para adquirir la ciudadanía peruana, ser parte de todo este conglomerado llamado país. Pero al pasar de los años, el siglo XXI, la globalización, implica una nueva propuesta. Hay que mirar las cosas, no por el color de la piel, sino más bien ir viendo la globalización, la participación de todos. Entonces planteo las «tigritudes», una teoría sin tesis cogida de Wole Soyinka, premio nobel de Literatura, [donde] la situación ya no hay que verla desde el punto pigmentológico ni regional ni lugareño, sino hay que verlo como sentido de país, de peruanidad, un entorno social global. Yo soy descendiente de africanos, pero no puedo ser mitad afro, mitad peruano: quiero que me traten como negro peruano; desde mi peruanidad quiero que se vea mi situación» (La cartelera, 24 de mayo de 2017).

DE LA SUERTE QUE NOS TOCA
 COMO SE LABRA LA ROCA
 SI LA SUPIMOS LABRAR.

Cuando hablamos del futuro
 pensamos que es muy distante,
 resulta que en el instante
 el presente ya es maduro
 y transponemos el muro
 que a la vida nos enfoca.

DE LA SUERTE QUE NOS TOCA.
 NO NOS PODREMOS QUEJAR,
 SI LA SUPIMOS LABRAR
 COMO SE LABRA LA ROCA...!

Una característica muy marcada de la décima es su aparente literalidad. Al mostrarse limpia la palabra, se corre el riesgo de perderse el eco connotativo en este difuso juego de reflejos, cerrando con ello la aventura hacia nuevos caminos. No obstante, siempre habrá más de una excepción que desmienta la regla; y en tal sentido, el análisis debe estar atento al constructo de mundo propuesto por el autor, para saber no solo lo que piensa, sino cómo lo vive en función de su medio social.

En el caso que nos convoca, el autor entiende que la vida es forja continua y que esta solo develará sus misterios a quienes la sepan labrar. Para ello será necesario conocer el oficio —oficio de vivir, como diría Pavese—, que es, a su vez, conocimiento, acción, técnica y voluntad. No es la vida, de ningún modo, un tanteo ciego, un caminar errante, sino un ejercicio consciente y deliberado. Y el autor encontrará en la imagen de la roca la metáfora perfecta para apelar a un conocimiento profundo de las cosas. La “roca” propone, además, una conjunción de significados en cuanto a composición y forma. La vida se compone de momentos, como de cristales la roca; y en cuanto “dura”, esta va formando una

corteza que es, a su vez, soporte y valor de toda vida. De saberse estas dinámicas, la persona reducirá desasosiegos. Esta es la esperanza de su glosa. Y las estrofas, como un eco punzante, continuo, darán desarrollo a toda esta línea de ideas remarcando la vida como promesa, pero también como preparación constante.

En una segunda décima, titulada “Discurso”, el autor describirá una situación muy particular en la tradición chinchana: “la mesa”. Y al igual que en el texto anterior, el autor se apoyará en un significante para así desarrollar toda una serie de ideas: la potencia del discurso escritural ante el quehacer oratorio, las limitaciones y caracteres propios de cada ser, el silencio como elemento necesario para la creación, el discurso como medio de propagación de falsedades y vilezas, etc.

Pero volviendo al significante “mesa”, debemos decir que esta adquiere, al menos para el caso chinchano, una connotación especial. Y es que la mesa⁹ refiere a un espacio celebratorio, donde familiares y amigos cercanos se unen para compartir la alegría de los homenajeados o celebrantes. Desde ese lugar preferencial y exclusivo —al cual se accede solo por invitación expresa— se les otorga el derecho a hablar, no de manera soterrada, sino pública; y ejercer ese derecho implica tener un cierto dominio oratorio, lo cual intimida a más de uno si no se cuenta con la debida experiencia. Desde esa circunstancia, el autor se permite desarrollar sus parlamentos y resaltar una característica muy propia: la de “tener la lengua tiesa”.

POR TENER LA LENGUA TIESA
 A DISCURSEAR NO HE VENIDO
 PERO ESTOY AGRADECIDO
 DE ESTAR PRESENTE EN LA MESA.

9 La literatura al respecto es copiosa: “A la concurrencia, muy numerosa por cierto, la atendían con un almuerzo delicadamente servido en una mesa grande apegada al poyo. Los padrinos eran atendidos en otra mesa preparada especialmente con mantel grande adornado con flores” (Pachas Torres, 1998: 113). «Luego pasarán a la mesa donde se comerá y tomará abundantemente, cuidando de guardar estómago para la segunda parte. Casi al terminar la primera mesa ‘de honor’, saldrá con una amplia fuente cubierta por un fino mantel o servilleta blanca” (Cánepa, 1984: 195).

I

No podría estar callado
 si de una fiesta se trata
 y a veces la suerte ingrata
 me pone el "pico" amarrado.
 Al negro nadie le ha dado
 fama de tentar grandeza,
 pero cuando a hablar empieza
 nadie le cierra la boca,
 ahí es que se equivoca
 POR TENER LA LENGUA TIESA.

II

Mejor escribo en papel
 cosas que el tiempo refleja
 como preciosa conseja
 que sabe a dorada miel.
 De las décimas soy fiel
 practicante convencido
 que con su arte he podido
 mi destino enderezar,
 pero debo confesar
 A DISCURSEAR NO HE VENIDO.

III

No nací para el discurso
 ni fácil conversación,
 mas si llega la ocasión
 tengo que seguir el curso.
 A veces este recurso
 me mantiene socorrido
 pues a la fiesta he venido
 porque amistad se me ofrece:
 a lo mejor no parece
 PERO ESTOY AGRADECIDO.

IV

El discurso es de habladores
 con palabras rimbombantes
 en los precisos instantes
 que hablen los grandes señores
 Hablen los discutidores
 que la lengua no les pesa:
 para mí no hay más riqueza
 que la salud y el amor
 y agradezco el gran honor
 DE ESTAR PRESENTE EN LA MESA.

En todo esto subyace una idea muy generalizada sobre el escritor como teniente de un dominio amplio sobre el lenguaje, pero se sabe que no siempre es así. Conocida es la confesión del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti cuando, al recibir el Premio Cervantes en 1980, dijera:

Yo nunca he sabido hablar ni bien ni regular. La elocuencia, atributo muy hispánico, me ha sido vedada. Hablo mal en privado, por eso hablo poco en las pequeñas reuniones de amigos, y hablo peor en público, por lo cual sería mejor para ustedes que no les dijera nada (Onetti, 1980).

Si bien este caso resulta anecdótico en un escritor, es de lo más natural y comprensible en una persona fuera del ámbito literario. Pero no por comprensible será menos angustiosa. Hay toda una literatura alrededor de la glosofobia que bien valdría la pena revisar. En cuanto a la figura de Rosas Roque, él mismo se mostraba renuente al discurso público. Se sabe que, a diferencia de sus compañeros, nunca aprendió a declamar y que otros eran los encargados de dar lectura a sus versos (Vela, 2005: 34). Todo ello nos revela sus marcadas limitaciones y esa postura distante frente al hecho de "agradecer la mesa".¹⁰ Ciertamente, el "discursear" no fue su mayor atributo: lo suyo fue la escritura, donde compartió y reescribió su mundo con audacia, sapiencia y soltura en favor del amor. Es allí, en la intimidad, en el sosiego, que su talante se pone de pie y aconseja. Lo demás será considerado como ejercicio de "señores habladores", provistos de "palabras rimbombantes", ligeras en cuanto a praxis y verdad.

Como se verá, son en ciertos significantes en los que se apoya Rosas para desarrollar sus ideas y compartir sus connotaciones. Como todo maestro popular, deja en manos del interlocutor que este proyecte sus propias conclusiones. El poder de la palabra de Rosas no se solaza en la alegría,

10 "Agradecer la mesa: uso de la palabra que hacen los padrinos y dueños de casa en una fiesta, agradeciendo la atención brindada. Este acto se realiza después de consumidas las viandas y antes de retirar los platos de la mesa. Siempre se escuchará de boca de los padres el 'disculpen por la pequeñez' y el ofrecimiento que 'para la próxima será mejor'" (Almeyda, 2015: 191).

sino en la palabra limpia, cotidiana y primordial. Su obra no fabula ni ficciona, es simple testimonio vital; y a pesar de las coyunturas nada extraordinarias, sabe resaltar una enseñanza en medio de su simpleza.

La producción de César Rosas Roque, signada por la ingratitud del anonimato, se mantiene vigente por el rechazo a la palabra gaseosa, vacía y superficial. Creemos que el gran acopio de su obra representa todavía una de nuestras más significativas tareas pendientes.

Bibliografía

Alarco Carrillo de Albornoz, Toribio (1957). "Décima". En Poesía. *Cuaderno N° 1*. Chíncha: Círculo Cultural Chíncha.

_____ (1992). "Dos fechas clásicas". En José Antonio Pérez Ríos: *Hablemos de Chíncha*. Chíncha: Editorial Casma.

Almeyda Tasayco, José (2015). *Vocabulario y Leyendas de mi pueblo*. Chíncha: Imprenta Ávalos.

Alva Maúrtua, Abelardo (1921). *Inodoras*. Chíncha: Imprenta Comercial Chíncha.

Aranda de los Ríos, Ramón (1989). *Sublevación de campesinos negros en Chíncha-1879*. Lima: Herrera editores.

Cánepa, Luis (1982). *Monografía de Chíncha*. Chíncha: J&C Impresores.

_____ (1984). *Monografía de Chíncha*. 2º ed. Chíncha: J&C Impresores.

Carazas salcedo, Milagros (2016). "Juan Urcariegui García: la décima y la expresión poética afroperuana". En *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*. Año 1. N° 1. Lima.

Díaz Flores, Pedro (2008). *El gato del hortelano*. Chíncha: s/e.

_____ (2013). *Un clamor desde el silencio*. Chíncha: Gráfica Ideas.

_____ (2018). *Un fulgor en las tinieblas*. Chíncha: Gráfica Ideas.

Félix Sotelo, José (1975). "Aquel que van a enterrar"; "Décimas (notas al margen)". En *El caballero Carmelo*. Año I. N° 3. Chíncha.

La Cartelera (24 de mayo de 2017). "Entrevista al Dr. José Campos Dávila" . [Archivo de video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=NcwKRDN0iWg&t=114s>.

Onetti, Juan Carlos (1980). "Discurso de agradecimiento por el Premio Cervantes". Recuperado de <https://www.rtve.es/rtve/20141020/discurso-juan-carlos-onetti-premio-cervantes-1980/1032885.shtml>.

Pachas Castilla, Rolando (2020). Formación y consolidación de la hacienda en *el Perú*. *El caso de la hacienda San Antonio de Larán de Chíncha (1760-1920)*. Lima: ediciones del autor.

Pachas Torres, Clorinda (1998). *Folklore de Chíncha*. Chíncha: s/e.

Peschiera González, Adolfo (1982). "De mi vida sin lamento". En Luis Cánepa Pachas: *Monografía de Chíncha*. Chíncha: J&C Impresores.

_____ (2003). *Oqua, Signos de vida, Típicos*. Chíncha: Graphic Art.

_____ (1995). *Tierra Madre*. Lima: Talleres Imperio.

_____ (2014). *Ensayos y crónicas*. Chíncha: Doble Impreso SAC.

Pound, Ezra (2000). *El ABC de la lectura*. España: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

Rosas Roque, César (1992). "Cuestionario". En *Chíncha '92*. Año I. N° 1. Adolfo Peschiera (director). Chíncha.

_____ (2003). "Confesión". En Aurelio Chacaliaza Ávalos: *Poesía*. Chíncha: Impresiones Charito.

_____ (2004). “Mi anhelo”; «Discurso». Manuscritos. Chincha: separatas del autor.

_____ (2014). “Como se labra la roca”; “Discurso”. En Víctor Salazar Yerén: *El festín del Jaguar. Cien años de poesía en Chincha*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.

_____ (2016). “Las décimas de César Rosas Roque”. En *Décimas del Recuerdo. José Negro*. Chincha: ANEA.

_____ (2018). “Chincha no se vende, ¡Carajo!”; «Declaración jurada»; «Revocatoria». En Pedro Moisés Díaz Flores: *Un fulgor en las tinieblas*. Chincha: Gráfica Ideas.

Salazar, Víctor (2014). *El festín del Jaguar. Cien años de poesía en Chincha*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.

Santa Cruz, Nicomedes (1982). *La décima en el Perú*. Lima: IEP.

Soto Cuenca, María (2011). “De comadre a comadre”. En *Archivo Etnográfico José María Arguedas. Centro. Región Ica*. Lima: Ministerio de Educación.

Vela, Aldo (2005). “Décimas en primera”. En *Somos*. Año XVIII. N.º 958. Lima: 16 de abril.



En la Biblioteca Municipal de Chincha, César Rosas Roque acompañado de otros destacados decimistas como Antonio Silva García, Fidel Alcántara Lévano e Ismael Reynaga Medina. Foto: Fidel Alcántara Lévano.

Huachanaco: canto de carnaval de herencia afrodescendiente en San José y Chule - Camaná

Milagros Carazas Salcedo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen: El área de investigación se ubica en San José y Chule, en la provincia de Camaná, en el departamento de Arequipa. Este artículo describe cómo se desarrolla el carnaval en dicha zona y se analiza los huachanacos. Estos cantos de carnaval, de herencia afrodescendiente, se caracterizan por ser anónimos, colectivos y populares, ya que están hechos para el contrapunto y el desafío de pares y bandos.

Palabras clave: carnaval; huachanaco; copla; tradición oral y musical

Abstract: The study area is located in San Jose and Chule, in Camana (Arequipa). This article describes the Carnival in this area and analyzes the lyrics of the Huachanaco. These carnival songs, as an afroperuvian heritage, are anonymous, collective and popular. Also they are made for the oral competition between two rivals.

Keywords: carnival; huachanaco; copla; oral and music tradition

Una de las festividades de mayor atractivo turístico en Camaná¹ es el carnaval en verano, pero lo más memorable es la práctica de los huachanacos. Aunque la etimología de este vocablo aún no se puede precisar, este alude a una cuarteta octosílaba que se canta con mucha algarabía como parte de la tradición local. La particularidad de este género es que es producto del sincretismo cultural y artístico entre lo afroperuano, lo andino y lo hispánico. En un principio, los huachanacos fueron cantados por los negros y, luego, esta práctica se extendió al resto de la población camaneja.

La fiesta llega a su mayor intensidad cuando se realiza el contrapunto de huachanacos entre las delegaciones de San José y Chule. El objetivo de este artículo es describir y analizar esta práctica cultural de la costa sur del país,

pues considero que la tradición oral y musical de nuestras comunidades afroperuanas merece mayor atención. De modo que, en los siguientes párrafos, haré una reseña del carnaval en el contexto peruano, y luego daré paso a una lectura interpretativa de los huachanacos de esta zona.

El carnaval² es una fiesta popular que se celebra en los días previos a la Cuaresma cristiana, con muchísima algarabía, bailes, comparsas, mascaradas, etc. Tiene un carácter universal de renovación y liberación. Mijail Bajtín (1988) es quien más ha mostrado interés por la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento europeo, siendo una de sus múltiples manifestaciones los festejos carnalescos. A estos los considera una forma ritual y de espectáculo, también

1 Es capital del distrito y provincia homónimos en el departamento de Arequipa. La provincia tiene alrededor de 59 370 habitantes; en cambio, el distrito tiene 13 367 habitantes, según el censo de 2017. Durante la Colonia, de acuerdo a la estadística del Archivo de Indias, hecha en 1795, se anota que la población de la provincia de Camaná ascendía a 10 203 habitantes, de los cuales 1 747 era gente de color libre (939 varones y 808 mujeres) y 1 087 eran esclavos (500 hombres y 587 mujeres).

2 Según el DRAE, es un vocablo que, etimológicamente, procede del italiano *carnevale* que significa 'carne'. En el pasado, esta celebración se denominaba "Carnestolendas" y, en España, "Antruejo".

como un juego, una parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”, cuyo principio fundamental es la risa. De ahí que la cultura cómica popular se caracterice por las permutaciones, las inversiones, las degradaciones, las contradicciones, lo grotesco, la corporeidad, las formas verbales imprecativas, etc. En suma, es infinita y heterogénea en sus manifestaciones, pero con una ideología, una concepción del mundo y un valor estético único.

En España, Julio Caro Baroja (2006) considera que el carnaval es un hecho histórico con un contenido social y religioso definido. Es una fiesta que se distingue por una serie de actos, de alegría y confusión, en el que el orden normal de las cosas está invertido. Por eso, es un tiempo de cierta permisibilidad en el cual ocurre el juego con agua y jeringazos, el manteamiento y persecución de los animales, el ruido de bramaderas y zumberas, los agravios y escándalos, las inversiones, etc. Estos excesos son posibles porque, durante el carnaval, se da rienda suelta a los instintos. Es como si dentro del desequilibrio se buscara el equilibrio social.

En el contexto peruano, el carnaval ha sido analizado desde las ciencias sociales. Rolando Rojas (2005) se preocupó del carnaval en Lima durante la República. Desde esta perspectiva histórica, existen dos momentos muy concretos: el periodo entre 1822 y 1879, en que esta fiesta popular es proscrita y criticada por las élites limeñas; en cambio, en el periodo entre 1880 y 1922, después de la Guerra del Pacífico, se observa la modernización y oficialización del carnaval, cuando el componente popular gana para sí los espacios públicos en un intento por reivindicar esta fiesta.

En cuanto al carnaval en los Andes, Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1988: 387) han logrado un aporte muy valioso desde la musicología. Ellos describen con mucho detalle el carnaval en Ayacucho. Ofrecen abundante información sobre las letras de canciones, el *sacha-kuchuy* (el cortamonte), la

música, la comparsa, la danza y el teatro que se desarrollan con motivo de esta fiesta. Destacan que, por ejemplo, existe el *warakanakuy*, “el duelo con *waraka*, azotándose las piernas u otra parte del cuerpo”, y el *tratanakuy*, el “duelo verbal o contrapunto de cantantes, en el que se destacan los defectos del contrincante o se improvisan insultos de manera muy ingeniosa”. La ocurrencia de estas prácticas competitivas se explica porque el carnaval es un baile de solteros y está relacionado con la fertilidad.

Basándose en la antropología, María Eugenia Ulfe (2001) ha estudiado los carnavales andinos, urbanos y rurales, así como sus variantes en las regiones de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica, entre 1995 y 1998. Describe y analiza el género musical del pum pin, las prácticas del pulseo (o lucha) y el *ceqollo* (o latiguelo), las inversiones (urbanas, sociales y de género) y las competencias ecuestres de solteros. En definitiva, en el carnaval de las comunidades, se puede apreciar el dualismo andino y cómo se manifiestan las identidades locales.

Gracias a la crónica periodística del profesor Juan Donaire Vizarreta, se conserva la descripción del carnaval en la costa sur. Se trata del libro *Campiña iqueña*, publicado por primera vez en 1941, al que le siguieron otros artículos sobre costumbres, que aparecieron en el *Suplemento Dominical de El Comercio* en la década del cincuenta. Hay dos textos del libro que llaman la atención, “El carnaval” y “La yunsa”. En el primero, se detalla cómo se celebra esta fiesta en Ica y sus alrededores, con un desfile de enmascarados, polvos y mixturas; el juego con agua e incluso el lanzamiento de los festejantes a la acequia; el baile social en la noche, con vitrola, guitarra y cajón, en los que no dejan de faltar las serpentinas y los chisquetos de éter fragancioso. De modo que el Miércoles de Ceniza se realiza el desfile final, la lectura del testimonio y el entierro del Ño Carnavalón. En el segundo texto, se lleva a cabo la descripción pormenorizada

del cortamonte o baile de parejas, alrededor de un árbol de sauce, el que es adornado con banderas, flores, frutas, pan y cadenas, todo ello al ritmo del cajón y la guitarra, mientras se entonan cantos y se repite en coro “Huanchi hualito, huanchi hualó”.³ Desde mi punto de vista, este canto del carnaval rural, improvisado y satírico, es de lo más llamativo.

De otro lado, Hérald Fuentes Pastor (2017) se ha dedicado al estudio del carnaval en el departamento de Arequipa, sobre todo en el siglo XX. El estudio abunda en recortes periodísticos, programas, publicidad de la época y fotografías. Se destaca la abundancia de recursos y el espectáculo que se ofrecía al público, por medio de los concursos de reinas, los desfiles de las comparsas, los juegos de agua y talco, el uso de disfraces y demás actividades que se llevaban a cabo por entonces. Aunque el joven historiador se ha centrado en el carnaval urbano, que se presentaba a veces violento, proporciona alguna información de la celebración de esta fiesta en las zonas rurales, la que se caracteriza por ser intimista, familiar, espontánea, con recursos menores y relacionada con la actividad agrícola.

Considerando lo anterior, cabe la pregunta de cómo era el carnaval en las zonas rurales más alejadas de la ciudad arequipeña; por ejemplo, en la provincia costeña de Camaná. En dicha zona, el huachanaco es la expresión creativa más atrayente, aunque no de las más investigadas; es anónimo y

se actualiza en el carnaval entre febrero y marzo. Estructuralmente, se trata de versos de arte menor, casi siempre acompañados de algún estribillo. Funciona muy bien para el contrapunto y el desafío, ya sea entre dos ejecutantes o dos bandos, aunque se diferencian por la tonada y su contenido temático. Me interesa ahondar en el carnaval en la zona, así como analizar el huachanaco. Espero que esta entrega incentive a otros investigadores para tratar este tema, de manera interdisciplinaria con ayuda de la antropología y la musicología.

En los siguientes párrafos, intentaré responder las siguientes preguntas: ¿Cómo era el carnaval en la costa sur? ¿Cuáles son los géneros literario-musicales que se relacionan con el carnaval? ¿Qué son los huachanacos?

Como parte de la tradición oral y musical de la costa peruana, destaco que, en el norte, se practica la cumanana (en Tumbes, Lambayeque y Piura); en cambio, en el sur, se prefiere el huanchihualito (en Cañete, Chincha e Ica) o el huachanaco (tan conocido en Camaná hasta el día de hoy). Estos géneros están vinculados por el carnaval y también entre sí, sobre todo la cumanana⁴ y el huachanaco. En realidad, estos dos últimos son versiones de la copla, como la que se canta en Cajamarca,⁵ pero con diferente nombre y tonada. Por ello, no ha de ser extraño comprobar que una estrofa completa (o algunos versos) presenta versiones similares en otro contexto. Una copla cantada en Cajamarca es repetida como cumanana en

3 El estadounidense William Tompkins, en *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* (Lima: UNMSM, 2011), recoge algunos cantos en El Guayabo, distrito de El Carmen, en la provincia de Chincha, entre 1975 y 1976. Sostiene que se trata de cuartetos humorísticos e improvisados, que pertenecen al repertorio tradicional de dicha comunidad y se diferencian, en la letra del estribillo ligeramente, con los cantados en Ica, Cañete y Lima. En cambio, en *Escritura y performance en los decimistas de hoy* (Lima: UNMSM, 2014), Octavio Santa Cruz sostiene que es una expresión sincrética andino-costeña, en la que prevalece la característica antifona afroide solista-coro en el estribillo. Faltaría investigar más sobre este tema.

4 Es una canción de competencia de cuatro versos octosílabos con rima asonante abcb, muy difundida en los departamentos de Tumbes, Lambayeque y Piura. El máximo exponente de la cumanana ha sido Fernando Barranzuela (1933-2017), quien publicó *Historia de Yapatera* (2007). Ver Carazas (2017).

5 La copla cajamarquina está compuesta por una estrofa de cuatro versos octosílabos y rima consonante o asonante. Vale la pena recordar que Miguel Ángel Silva Rubio (1931-2010), más conocido como indio Mayta, ha sido su máximo exponente y gran difusor.

Piura o como huachanaco en Camaná.⁶ Lo anterior nos lleva a afirmar que es itinerante y de fácil adaptación, pero ¿qué es una copla con exactitud?

Según Rudolf Baehr (1984: 245), la copla, también llamada cuarteta asonantada, es “una estrofa isométrica de versos de ocho o menos sílabas, que en los pares tiene asonancia, quedando los impares sin correspondencia en la rima”; de modo que la distribución de su rima es abcb. Dicha copla popular, herencia del romancero español, se caracteriza por ser anónima y colectiva, cargada de humor e ironía, por lo que ha sido ideal para el contrapunto y el desafío entre pares o bandos, así como en el enamoramiento de la pareja.

Para María Eduarda Mirande (1999: 87), se advierte la presencia de un binarismo estructural en la copla; es decir, los dos primeros versos tienen “una relación de tensión-distensión con los dos versos restantes”. Así, entre ambos términos se establece un diálogo, que es a su vez la proyección de todo acto comunicativo. Hay una tendencia al uso de las repeticiones, el paralelismo, la comparación, la antítesis, etc.

Como ya adelanté, el huachanaco⁷ resulta emparentado con la copla. Uno de los primeros investigadores que se preocupó por

esta forma poética-musical fue José María Morante, quien publicó un breve artículo en los *Archivos Peruanos de Folklore* en 1956. Se trata de un texto que, inicialmente, describe la historia y la geografía de Camaná, para luego centrarse en las “canciones” de este pueblo. En esta entrega aparecen 197 huachanacos. Dos de sus alumnos recopilaron los textos en el Monte, el Cardo, la Pampa, San José, Chule y Pucchum en 1954.

Me parece oportuno detenerse en algunos datos y reflexiones que hace el autor. En principio, Morante (1956: 30-31) señala que: 1) estos cantos se realizan con motivo de la fiesta del “Carnestolendas”; de modo que grupos de hombres y mujeres “bajan de San Gregorio a San Jacinto o del Cardo a San José o al Monte o a la Pampa y Guarangal o viceversa”; 2) los “visitantes” y los “vecinos” se reúnen en una calle del pueblo o una casa para confraternizar y llevar a cabo el contrapunto; 3) el huachanaco es acompañado por una “música monótona”; 4) su contenido temático es pícaro, satírico, insultativo o amenazante; 5) hay una influencia negativa de la radio que contribuye a su alteración; 6) algunas letras provienen de canciones de Argentina y Colombia; y 7) estas canciones “van desapareciendo”. Aunque este comentario final resulta pesimista, el huachanaco goza de buena salud hoy.

6 José María Morante (1956) publicó el siguiente huachanaco: “El anillo que me diste / Fue de vidrio y se quebró / El amor que yo te tuve / Fue de agua y se derramó” (37). Rogger Ravines, en su artículo “Cancionero popular cajamarquino”, que apareció en *Folklore Americano* N° 16 en 1970, recoge esta otra versión: “El anillo que me diste / fue de vidrio y se quebró; / el amor que me juraste / fue poquito y se acabó” (177). Además, Ravines demuestra que estos versos tienen otras variantes en Argentina y Uruguay. He de indicar que aparecen otras versiones en las recopilaciones contemporáneas de Alberto Alarcón, en *El canto de la Achupalla. La cumanana en el Departamento de Piura* (Lima: Lluvia Editores, 1992) y César Paredes Canto, en *Coplas de Cajamarca. Expresión de su carnaval* (Lima: Universidad Alas Peruanas, 2013). Lo que confirma, una vez más, la pervivencia de la poesía oral en el espacio y el tiempo.

7 Se ha especulado que este término procede del quechua *huacha*, que es ‘huérfano’, y *naco* que significa ‘pequeño’ en aimara. Esto es debatible dado que Clodoaldo Soto Cruz apunta que *wakcha* es ‘huérfano’ o ‘pobre’, en su *Diccionario Quechua Ayacucho – Chanca* (Lima: Ministerio de Educación, 1976); en cambio, *jisk’a* es ‘pequeño’, de acuerdo al destacado lingüista y docente sanmarquino Felipe Huayhua Pari, en su *Diccionario Bilingüe Aimara – Castellano Castellano – Aimara* (Lima: UNMSM, 2009). Considerando lo anterior, más bien, arriesgaría a proponer que *huachanaco* está más próximo al vocablo quechua cusqueño *huacyanacuni* que significa ‘llamarse injuriosamente el uno al otro o injuriarse de palabra’, según anota Diego González Holguín, en su *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca* (Lima: UNMSM, 1608/1989). Incluso, Antonio Cusihamán explica que el término *wahachacuy* se entiende como ‘insultar’ y *wahay* significa ‘llamar para que una persona escuche’, en su *Diccionario Quechua Cuzco – Collao* (Lima: Ministerio de Educación, 1976). En definitiva, se señala el proceso de comunicación y el contrapunto elevado de tono, a veces, entre dos o más locutores.

Al cabo de varios años, Morante publica un voluminoso libro, de más de setecientas páginas, titulado *Monografía de Camaná* (1965), cuyo contenido abarcador describe la historia, la geografía, la topografía, la economía, etc., pero lo más aleccionador es que, en el capítulo dedicado al folklore, se reproduce el contenido del artículo y se incluyen 400 huachanacos o “composiciones en verso” (483).

Este valioso corpus es el que llama mi atención en esta oportunidad. En una lectura inicial observo, en el plano de la expresión, lo siguiente: 1) el huachanaco se canta únicamente en español; 2) formalmente, se relaciona con la copla, porque está compuesto de una estrofa de cuatro versos octosílabos, cuya distribución de la rima es abcb, sea asonante o consonante; 3) en el análisis silábico, aparece la sinalefa; 4) se tiende al uso de figuras literarias como la anáfora, la metáfora, el símil, la hipérbole, la antítesis, la repetición, entre otras; 5) se prefiere el uso de conjunciones o locuciones adversativas, causales, continuativas, de consecuencia (pero, porque, aunque, cuando).

En cuanto al plano del contenido, el huachanaco se presenta en primera, segunda y tercera persona gramatical. En primer lugar, se plantea una relación comunicativa entre un locutor en primera persona (Yo) que se dirige a un alocutario en segunda persona (Tú). Esto ocurre en los huachanacos de engalanamiento o coquetería y en los huachanacos de instigamiento o satíricos, en términos del profesor Lázaro Quispe (2009). El primer grupo se usa para el enamoramiento. El locutor se dirige a la amada. Son comunes las metáforas,

los diminutivos y las comparaciones. Valga, para muestra, estos ejemplos:

Negrita flor de canela⁸
ojitos de filigrana
prima hermana de la luna
lucero de la mañana
(Morante, 1965: 503).

Dame tu mano paloma
para subir a tu nido,
si anoche dormiste sola
ahora dormirás conmigo
(Morante, 1965: 498).⁹

Del segundo grupo, llaman la atención estos versos en tono de desafío:

De cochinos de tu clase
tengo una bodega llena
el que los quiera comprar
a medio doy la docena
(Morante, 1965: 499).

Calla burro no rebuznes
que te tengo que ensillar
tengo las espuelas listas
para romperte el hijar
(Morante, 1965: 497).

En segundo lugar, cuando los versos son en tercera persona, estos logran elevarse a una reflexión sobre el amor, la pobreza, la solidaridad, la vida, etc. Sin duda, son los que mejor expresan la sabiduría popular. Por ejemplo:

Cuando el pobre está queriendo
y el rico se le atraviesa
el pobre sale pa'fuera
rascándose la cabeza
(Morante, 1965: 505).¹⁰

8 Estos versos provienen del huaino “Negrita flor de canela”, recopilado por Raúl Castillo Gamarra, en su libro *Así canta Puno* (Arequipa: Publi Liber, 1988). En este caso, el huachanaco camanejo coincide exactamente con la segunda estrofa.

9 Existe esta antigua versión: “Dame tu mano, paloma, / para subir a tu nido; / que he sabido qu'estás sola / y quiero dormir contigo” (150), que ha sido recogida en Colombia hacia 1930, y aparece en *El cancionero de Antioquia*, de Antonio José Retrepo (Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2007). En Morropón, otra variante ha sido recopilada por Alberto Alarcón (1992), que dice así: “Paloma, dame tu mano / para subir a tu nido, / anoche dormiste sola, / ahora dormirás conmigo” (75).

10 Una antigua versión es: “Cuando un pobre está queriendo / y un rico se le atraviesa / al rico también le cabe / su buen palo en la cabeza” (108), recogida en Colombia, en 1930, por Antonio José Retrepo (2007).

Pagar bien con un bien
no se ha visto todavía
pagar bien con un mal
se ha visto toda la vida

(Morante, 1965: 524).

La reflexión de un evento puede presentarse también en primera persona.

Al tirarme un trompezón
todo el mundo se admiró.
Otros tropiezan y caen
¿Cómo no me admiro yo?

(Morante, 1965: 496).¹¹

De tener y haber tenido
Proviene bienes y males
ayer tuve y hoy no tengo
ayer fui y hoy soy nadie

(Morante, 1965: 510).

En menor medida, hay también versos que critican la situación social y la explotación del trabajador del campo en dicha región.

Por trabajar en Pucchum
pienso, cabilo y discurro
de qué me sirve el trabajo
si el caporal es un burro

(Morante, 1965: 513).

De dos años de servicio
qué cosa has sacado
un pantalón todo viejo
y un capote remendado

(Morante, 1965: 499).

Otro aspecto bastante aleccionador es la presencia de la mujer afrodescendiente como tema central de un conjunto de huachanacos. En primer lugar, el locutor en segunda persona intenta establecer un diálogo o cierta proximidad con la mujer a quien van dirigidos los versos con ánimo de establecer una relación amorosa. El enamorado pide, ruega y, a veces, suplica. Estos actos de habla son de los más frecuentes. Veamos:

Ven que te quiero negrita
y mi amor te solicita
ven que te quiero alcanzar
amorosa palomita

(Morante, 1965: 500).

Dame un beso negrita
que quiero probar mi suerte
si el beso tiene sabor
tuyo será hasta la muerte

(Morante 1965: 505).

Negrita color de aroma
con tu pelito enconvado
pregunto quién es tu dueño
para ser tu enamorado

(Morante, 1965: 507).

En segundo lugar, se trata de un locutor en primera persona que describe algún rasgo de la pareja con ayuda de metáforas o símiles. Se observa que, para nombrar a la amada, se suele usar el diminutivo e incluso el posesivo (“mi”). Casi siempre el locutor se dirige a ella para elogiar su belleza o alguna cualidad. La corporeidad de la mujer, en relación con la naturaleza, es aludida también en estos versos. Por ejemplo:

Qué es aquello que relumbra
trasito de aquellas peñas,
son los ojos de mi negra
que me están haciendo señas

(Morante, 1965: 490).

De la toma sale el agua
del agua los caracoles
de la boca de mi negra
salen las buenas razones

(Morante, 1965: 491).

Negrita vamos al puerto
allí nos abrazaremos
tu cuerpo será la lancha
mis brazos serán los remos

(Morante, 1965: 503).

11 Estos versos coinciden con la primera estrofa de un huaino recopilado por Luis Llerena en su libro *Los arrieros de Chuquibamba sus cantares, mitos y leyendas* (Lima: USMP, 2011), a saber: “Por un tropezón que di / Todo el mundo se admiró / Todos tropiezan y caen / Cómo no me admiro yo” (221). Esto revela el intercambio musical entre ambas localidades, Camaná y Chuquibamba, esta última ubicada en la sierra arequipeña.

En tercer lugar, se aprecia un locutor que describe una relación afectada por el distanciamiento o la incomunicación. La amada es esquiva o está ausente. Ese es el caso de los siguientes versos:

Quando la mula se empaca
ya no quiere caminar,
cuando mi negra se enoja
no me quiere saludar

(Morante, 1965: 508).

De San Gregorio pa'bajo
a la boca del Chillón
dónde estará mi negrita
buscando mi corazón

(Morante, 1965: 518).

Anoche soñaba yo
que dos negras me mataban
eran los ojos de mi negra
que enojados me miraban

(Morante, 1965: 523).

Por otro lado, Rudy Salazar Carnero (2010) se ha dedicado a investigar la historia de Camaná en el siglo XX. Entre otros temas, la serie monográfica *Remembranzas* recoge información sobre el carnaval durante las décadas del cuarenta y cincuenta. Basándose en la historiografía local y en las entrevistas a los más ancianos de la zona, concluye que la tradición de los huachanacos se realizaba con el acompañamiento de guitarra en el mes de febrero, cuando grupos de jóvenes de 20 o 30 personas visitaban otros poblados durante la noche. El coloquio entre bandos se solía hacer en alguna esquina y duraba unas cuantas horas. Podía finalizar el "careo" de manera fraterna o a golpes, ya que el repertorio de huachanacos podía ser ofensivo y provocativo, llegando a la agresión verbal. Existían grupos de San Pancho, Uchumayo, el fundo Matuaré, el Monte, el Cardo, Chule, San José y la Pampa. Con nostalgia, Salazar Carnero enumera los integrantes de cada grupo según el pueblo.

El profesor Percy Gallegos Melgar (2009) es quien propone una clasificación bastante didáctica. Considerando el contenido de la letra, el huachanaco puede ser: a) cómico o humorístico, para hacer reír; b) lisuriento u ofensivo, usado con frecuencia en el "careo" entre bandos opuestos; c) romántico, dedicado a una dama; d) reflexivo, con intención filosófica; e) ecológico con mención de la fauna y la flora local; f) de doble sentido; g) histórico; y h) burlesco.

En la actualidad, ¿cómo es el carnaval en Camaná? ¿Qué se conserva de la tradición de los huachanacos? ¿Cómo es el contrapunto entre San José y Chule? ¿Quiénes son sus cultores? Respondo estas interrogantes en seguida.

El huachanaco es un género literario-musical producto de la creatividad de los pobladores de Camaná. Creo distinguir dos modalidades de ejecución, a saber: 1) el recitado por un intérprete, con el acompañamiento de cajón y guitarra, más dinámico, al ritmo del festejo; y 2) el coreado por varias personas, con el acompañamiento de guitarra en un ritmo más pausado. Puede estar presente en una reunión o fiesta familiar, en un encuentro competitivo de carácter demostrativo o en el "careo" entre dos bandos. Con el paso del tiempo, el huachanaco ha logrado mayor difusión y se da a conocer por los medios de comunicación y las redes sociales. Entre los cultores más destacados, están Óscar Orué Butrón (1934-) y Augusto Aybar Rodríguez (1951-), a quienes tuve la oportunidad de entrevistar.

Hoy en día, la tradición de los huachanacos alcanza su mayor apogeo en la celebración del carnaval en San José,¹² una localidad que, históricamente, ha tenido mucha población afrodescendiente. Es aquí donde la festividad adquiere gran resonancia porque resulta ser parte del paquete turístico de verano; de modo que contribuye al aumento del comercio y la economía local, basada sobre todo en el cultivo de arroz, frejol, fruta y otros alimentos

12 Es la capital del distrito de Mariscal Cáceres. Está ubicada a 16 m. s. n. m. Según el censo de 2017, San José tiene una población de 1 090 habitantes (556 hombres y 364 mujeres).

de panllevar. El carnaval se lleva a cabo entre febrero y marzo, con la participación de los pobladores y las autoridades municipales. Entre las actividades se incluye, principalmente, la coronación de reinas, el juego con agua, el “careo” de los huachanacos, la lectura de los testamentos, la yunza y la quema del Ño-Carnavalón.

En el trabajo de campo pude asistir al contrapunto de huachanacos, entre hombres y mujeres, en el centro poblado de Chule, donde las hermanas Milagros y Pilar Prado Riega son las cultoras más connotadas de la zona. En aquella ocasión, se reunieron participantes de diferentes edades; algunos sabían los versos de memoria, otros los tomaban de libretas y algunos los improvisaban, lo cual demuestra, según Paul Zumthor (1991), que en la performance de la poesía oral y musical importa mucho el saber-hacer y el saber-decir. De esa noche tan creativa, cito estos versos:

Hombres:

Soné que el mar me quemaba
¡Ay!, ya la despedida
Soné que la nieve ardía
¡Ay!, ya la suspendida
Y por soñar imposibles
¡Ay!, ya la despedida
Soñé que tú me querías
¡Ay! ya la suspendida.

Flor de la amapolita
Tú me has de quitar la vida
Ya llegó el carnaval.

Flor de la amapolita
Tú me has de quitar la vida
Ya se fue el carnaval.

Mujeres:

Qué bonita casa nueva¹³
¡Ay!, ya la despedida
Qué bonita posesión
¡Ay!, ya la suspendida
Qué bonita muchachita

¡Ay!, ya la despedida
Dueña de mi corazón
¡Ay!, ya la suspendida.

Flor de la amapolita
Tú me has de quitar la vida
Ya llegó el carnaval.

Flor de la amapolita
Tú me has de quitar la vida
Ya se fue el carnaval.

En este caso, los versos de la primera estrofa son cantados por un intérprete individual que da el pie. El resto de acompañantes, en conjunto, repite el estribillo final dos veces. En el presente, esta es la modalidad del huachanaco cantado. El acompañamiento se hace siempre con guitarra. El grupo celebra con aplausos y vivas al cantante principal, por su habilidad para saber escoger los versos más adecuados y su manera de responder al desafío.

Según el cubano Fernando Ortiz (1985), los cantos del negro africano destacan por las formas interlocutorias y dialogísticas. Esto es, hay un solista que canta la antifona y otro cantor o un coro le responde, el que casi siempre repite lo dicho por el solista o un mismo estribillo varias veces. Como ya se ha podido apreciar, en el huachanaco, hay indudablemente ecos del canto antifonario africano en su composición y performance.

De otra parte, llegado el día, en San José se levanta un estrado provisional y las autoridades locales ocupan el lugar preferencial, así como los pobladores y visitantes se reúnen en los alrededores, al lado del parque. Cada agrupación recorre las calles, la banda toca marineras y huainos; los vecinos los reciben con serpentinatas y espuma de carnaval. Ambos bandos, quizá cada uno de cincuenta o setenta personas, se encuentran frente a frente y empieza la competencia de baile entre las reinas, las viudas, los policías (con máscaras de gorila, pelucas variopintas y látigo), etc.

13 Estos versos tienen variantes. Ver Alberto Alarcón (1992: 54), así como César Paredes (2013: 211).

En este caso particular, la presencia de las viudas (representadas por varones con pelucas coloridas, máscaras e indumentaria femenina) resulta una parte muy llamativa de este espectáculo, pero más del mundo al revés carnavalesco, en el que se pone en juego las inversiones. Según Viacheslav V. Ivanov (1991), el travestismo contribuye a neutralizar la oposición binaria masculino-femenino, ya que se busca un equilibrio de contrarios binarios polares. En el carnaval de San José y Chule, las viudas (o, mejor dicho, los hombres que realizan una representación o teatralización), con su performance (movimientos exagerados, disfuerzos, corporeidad grotesca, risas en falsete, etc.) provocan la hilaridad del espectador. De aquella tarde, entre los versos cantados, cito finalmente los siguientes:

San José:

En nombre de Dios comienzo¹⁴

¡Ay!, ya la despedida
A pintar un ángel bello
¡Ay!, ya la suspendida
Desde las primeras cunas
¡Ay!, ya la despedida
Hasta el último cabello
¡Ay!, ya la suspendida.

Flor de la amapolita
Tú me has de quitar la vida
Ya llegó el carnaval.

Flor de la amapolita
Tú me has de quitar la vida
Ya se fue el carnaval.

Chule:

Una rosa se deshace
¡Ay!, ya la despedida
Un castillo se derrumba
¡Ay!, ya la suspendida

Solo una amistad sincera
¡Ay!, ya la despedida
Se conserva hasta la tumba
¡Ay!, ya la suspendida.

Flor de la amapolita
Tú me has de quitar la vida
Ya llegó el carnaval.

Flor de la amapolita
Tú me has de quitar la vida
Ya se fue el carnaval.

Janet Casaverde (1995: 114) sostiene que el canto colectivo de coplas, en este caso de huachanacos, es “un evento dinámico, interactivo y creativo que permite una verdadera polifonía social”. Por lo que se concluye que las poblaciones costeñas del sur del país, tales como San José y Chule, logran comunicar un sentimiento colectivo, además de una problemática social y una manera de entender el mundo, por medio de su rica herencia cultural y musical.

Para terminar, hago constar que, en *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (1985) de Gregorio Martínez, aparece curiosamente un huachanaco al inicio de la obra, después de las dedicatorias. El locutor se dirige a la amada.

Qué linda que está la luna
que alumbra hasta el carrizal
ojitos de cañadulce
nunca te podré olvidar (1985: 7).

En el libro, se narra que, en el viaje por la costa, al pasar por Camaná, en el negocio de doña Corneja se cantan huachanacos. Cito los que aparecen:

Hay ojos que da enojos
hay ojos que congregatean
hay ojos que con mirar
consiguen lo que desean (1985: 75).

14 Los versos 1, 3, 5 y 7 coinciden con un canto de carnaval recopilado por William D. Tompkins (2011) en Chíncha en 1976. Lo que demostraría los lazos culturales entre ambos departamentos (Ica y Arequipa). Del repertorio de Tompkins, reproduzco un fragmento de la versión de El Guayabo, que va como sigue: “En nombre de Dios comienzo / a pintar un ángel bello / huanchigualito huanchigualón / De la punta del pie / hasta el último cabello / huanchigualito huanchigualón” (172).

Los dos últimos son muestras de la sabiduría popular; el locutor usa la segunda persona singular (tú), con el fin de criticar o aconsejar al oyente.

Cambiaste oro por plata
el mar por una laguna
tú buscaste noche clara
y te encontraste con la oscura (1985: 75).

No te compres mula manca
pensando que sanará
si la que no es manca manquea
la manca cómo será (1985: 75).

Finalmente, se aprecia que estos versos dan cuenta otra vez de la creatividad lingüística y cultural de los pobladores de Camaná. En su momento, Martínez sabiamente lo destacó en su recordado libro, aunque para la crítica literaria local haya pasado casi desapercibida.

Bibliografía

- Baehr, R. (1984). *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos
- Bajtín, Mijail (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El texto de François Rabelias*. Madrid: Alianza Universid.
- Carazas, Milagros (2017). “Cumanana y memoria oral en *Historia de Yapatera* de Fernando Barranzuela”. *D'Palenque* 2: 17-30.
- Casaverde, Janet (1995). “El papel del espacio discursivo creado en la ‘copla en rueda’”. *Memorias del JALLA Tucumán 1995*. Vol I. Tucumán: Proyecto Tucumán en los Andes.
- Caro Baroja, Julio (2006). *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Donaire Vizarreta, Juan (2004). *Campiña iqueña*. Lima: Editorial San Marcos.
- Fuentes Pastor, Hérald (2017). *Historia de las fiestas del carnaval en Arequipa*. Arequipa: Texao Editores.
- Gallegos Melgar, Percy [2009]. *Huachanacos*. Camaná: Edición del autor.
- Ivanov, Viacheslav (1991). “Contribución a la teoría semiótica del carnaval como inversión de oposiciones binarias”. *Criterios* 29: 35-58.
- Lázaro, Alonso D. (2009). *Tradición y poesía camaneja*. Arequipa: Industria Gráfica Despertad.
- Martínez, Gregorio (1985). *La gloria de piturrín y otros embrujos de amor*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Mirande, María Eduarda (2001). “La matriz binaria de la copla y las formas de la existencia colectiva e individual”, en *Actas del JALLA 1999 Cusco*. T. 2, Cusco: Fondo Editorial Cronolibros, pp. 86-89.
- Morante, José María (1956). “Los huachanacos de Camaná”. *Archivos Peruanos de Folklore* 2: 28-39.
- _____. (1965). *Monografía de la Provincia de Camaná*. Arequipa: UNSA.
- Ortiz, Fernando (1985). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rojas, Rolando (2005). *Tiempos de carnaval. Ascenso de lo popular a la cultura nacional (1822-1922)*. Lima: IEP – IFEA.
- Salazar Carnero, Rudy (2010). *Remembranzas*. Camaná: Edición del autor.
- Ulfe, María Eugenia (2001). “Variedades del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica”, en *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Canepa Koch (ed.). Lima: PUCP – Fondo Editorial, pp. 399-436.
- Vásquez, Chalena & Abilio VERGARA (1988). *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Ayacucho: Centro de Desarrollo Agropecuario – Tarea.
- Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

De los yolofos a Perú Negro

Daniel Mathews Carmelino

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Catedral del Criollismo

Resumen: En los años 70, se produce un giro en los estudios históricos del Perú. Si hasta ese momento la historia se enfocaba sobre todo en las acciones de los poderosos (presidentes, generales), luego va a aparecer una generación que se preocupará por los movimientos sociales. Un ejemplo de ello es el estudio de Wilfredo Kapsoli (1975) sobre las rebeliones de esclavos en el Perú. En el presente ensayo, pretendemos demostrar cómo se construye la memoria colectiva, así como la diferencia entre su contenido mítico frente al “científico” del relato histórico. Para ello, nos apoyamos en las investigaciones de Wilfredo Kapsoli sobre los levantamientos de esclavos en el siglo XVIII y en el libreto de la obra “Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo”, teatralizada por la compañía Perú Negro bajo la dirección general de Ronaldo Campos y la dirección artística César Calvo.

Palabras clave: historia; memoria; Kapsoli; Perú Negro; César Calvo

Abstract: The 70's were a turning point in documenting Peru's history. Until then, historical studies had focused on the actions of the elite (presidents, military generals, etc), but a new generation was emerging that cared about social movements. An example is the study conducted by Wilfredo Kapsoli (1975) on slave rebellions in Peru. In this essay, we will demonstrate how collective memory is built, and how it's 'mythical' content differs from the 'factual' content of documented history. To do that, we will be using Wilfredo Kapsoli's studies on slave uprisings in the 18th century and in the script of “Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo”, taken to stage by Perú Negro company under the general direction of Ronaldo Campos and art direction by César Calvo.

Keywords: history, memory, Kapsoli, Perú Negro, César Calvo

A veces los ensayos sirven de inspiración a poetas. Es el caso de la ponencia de Raúl Porras Barrenechea sobre la Lima que inspiró a Chabuca Granda para componer su vals más conocido. Otras veces son los poemas los que inspiran ensayos. Es el caso del presente texto. Un poema de Octavio Santa Cruz en homenaje al levantamiento antiesclavista de San Jacinto (2020: 19-22) me trajo a la memoria un espectáculo de la compañía Perú Negro del año 75, y es a partir de aquí que quiero proponer algunas reflexiones sobre la relación entre arte y memoria.

Construyendo memoria, construyendo colectivos

La memoria es un elemento indispensable en la construcción de identidades. Las personas, las familias, las naciones, las

comunidades de diverso tipo narran su pasado. Las clases sociales no se crean en la producción, donde todavía son individuos aislados, sino en la memoria. Lo mismo ocurre en todos los movimientos sociales. Es a partir de la memoria que las personas o los sectores sociales oprimidos y explotados forjan una identidad colectiva, una pertenencia.

En realidad, no se narra todo el pasado, sobre todo cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo. Se eligen los momentos que permiten afirmarse como colectividad, los momentos de lucha, de resistencia, sobre todo cuando son victoriosas. Sin embargo, aun cuando no haya victorias, las luchas son el momento en que el sujeto subalterno deja de serlo. Es el caso de las sublevaciones negras que estudiaremos en el presente ensayo. También pueden recordarse los momentos más traumáticos, como suelen

hacer las Comisiones de la Verdad, con un fin reparador. En ambos casos hay una finalidad política: conquistar derechos democráticos para la población excluida.

En la memoria se mezclan los tiempos: se parte de un hecho pasado (en este ensayo, las rebeliones de esclavizados) para cuestionar la situación presente (racismo) proponiendo un futuro distinto. Ya Frantz Fanon decía que “el hombre colonizado que escribe para su pueblo, cuando utiliza el pasado, debe hacerlo con la intención de abrir el futuro, de invitar a la acción, de fundar el espíritu” (2007: 187). Por su parte, Jesús “Chucho” García (2001) nos habla de una Cultura de Resistencia como “resultado de un largo proceso de conservación-recreación, creación y transformación”.

La memoria histórica sirve entonces como elemento de lucha contra el racismo, como arma para la defensa de los derechos humanos y como elemento ideológico de construcción y vertebración de un grupo social. Al respecto, Elizabeth Jelin sostiene lo siguiente:

Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente –la memoria como presente del pasado– lo que define la identidad personal y la continuidad de sí mismo en el tiempo [...] el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y el espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad (2002: 25).

La puesta en marcha de procesos de construcción de memoria se torna como una necesidad inaplazable. Empieza a penetrar como llamado urgente en los discursos académicos y en las prácticas de movimientos sociales y culturales, en prácticas estéticas y artísticas. Configura escenarios de expresividad que contrastan con visiones y políticas que tradicionalmente han llamado al olvido, al silencio y a la invisibilización. Wilfredo Kapsoli, en una entrevista que le hizo el poeta negro Enrique Verástegui, publicada en *Varietades* en 1975, afirma lo siguiente:

La alienación, en una de sus más péfidas modalidades, procuró borrar de la memoria de los peruanos aquellos hechos que, no obstante, creaban sus perfiles más singulares. La historiografía oficial sirvió para el caso, ofreciéndonos una visión extraña, nublada por la soberbia del conquistador (Kapsoli, 2016: 31).

En Estados Unidos, donde la opresión racista es más directa y llega al asesinato, la identidad negra se forja en movimientos sociales: Black Panthers, Black Lives Matter. En el Perú, donde el racismo se procesa al nivel de las subjetividades, la identidad negra está más ligada al arte, en algunos casos preservando la herencia hispana (décimas), o incorporando el tema étnico en la creación popular (vales).

Desde la década del 50, se produce un intento de independizar la cultura negra de lo criollo. En ese marco, surgen las compañías Pancho Fierro, Cumanana, Teatro y Danzas Negras del Perú, dirigidas por José Durand Flores, Nicomedes Santa Cruz y Victoria Santa Cruz respectivamente. En 1969, en un contexto de fortalecimiento del movimiento popular y gobierno reformista, nace Perú Negro, que será la expresión más importante de esta trayectoria. Manuel Barrós (2016: 58) establece dos necesidades que son cubiertas por estas expresiones teatrales: tener un lugar “desde el cual se enunció la especificidad y las problemáticas del negro peruano” y “ser reconocidos como agentes de una propia cultura y de producir el sentido legítimo de su comunidad estético-expresiva”.

En las primeras expresiones de estos textos, se construyó la idea de que esa especificidad venía desde el origen africano, al punto que Feldman (2009) habla de un “renacimiento africano”. Lo importante en Perú Negro es que, tanto en “La tierra se hizo nuestra” como en “Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo”, se sitúa no en una vuelta a un continente que realmente no existe, sino en las luchas y reivindicaciones del negro peruano. La historia de Lorenzo Mombo es la de los levantamientos de esclavos en el siglo XVIII. En la misma época en que Perú Negro

trabajaba sus espectáculos, hay un proceso de rescate de los movimientos sociales desde la historia. De esta manera, lo subjetivo y lo reflexivo, el arte y la historia, entran en un diálogo productivo. Ese diálogo es lo que intentaré describir en el presente ensayo.

La historia que no se contaba

Antes que Túpac Amaru o Pumacahua, ya habían existido levantamientos de esclavos en San Jacinto (1768), San José (1779), donde se cultivaban productos de pan llevar, y en Motocache (1786), donde se producía aguardiente y vino. Todas ellas bajo liderazgo yolofo¹. De estas, la revuelta de San Jacinto fue la de mayor alcance. “Los esclavos lucharon por defender su vida exigiendo la asignación de chacritas que antes controlaban y la disminución de las horas de trabajo. La revuelta duró varios días y desde el monte resistieron a la represión” (Kapsoli, 1975: 9).

Dos de los líderes de la rebelión de San Jacinto, Francisco Regis Yolofo y Lorenzo Mombo, son de esta etnia. Aunque Kapsoli no considera este dato, más tarde Jean-Pierre Tardieu (2003) muestra la importancia que puede tener la presencia en el fundo de numerosos yolofo en comparación con otras propiedades.

Según testimonios de la época conservados en la Biblioteca Nacional del Perú, Lorenzo Mombo fue “el principal motor del levantamiento” y Francisco Regis “fue asimismo uno de los principales del motor” (Kapsoli, 1975). Hay que mencionar también la presencia de la mujer en la rebelión, representada por Rosa Conga. A Lorenzo Mombo, tanto Perú Negro como Octavio Santa Cruz² le dedicaron sendas composiciones.

Esta no es la historia que nos cuentan. Son muchas las rebeliones indígenas que son ocultadas por la historia oficial. Incluso, llamar a Túpac Amaru y Pumacahua “precursores de la independencia”, como si fuera el mismo proyecto, es una manera de ocultarlos. Felizmente, la academia ha dejado de ser un coto cerrado para los grupos de poder. La investigación histórica se ha tenido que abrir. Si antes solo recordaba los procesos del poder, guerras y presidentes, ahora se está preocupando por los movimientos sociales. Es el trabajo de Yepes, Bonilla, Flores Galindo y Burga. En esa misma generación y dentro de esa misma línea están los trabajos de Wilfredo Kapsoli con más de una veintena de libros publicados.

El origen de todo fue un artículo de Jean Piel en la revista británica *Past & Present* (1970). En él se hacía un balance del lugar que ocupaba el campesinado en la economía y sociedad peruanas del siglo pasado. Sus investigaciones, como sus agudas incitaciones a la polémica, fomentaron un intenso debate que propiciaría el origen de toda una escuela en las ciencias sociales peruanas abocada a estudiar “movimientos campesinos” (Deustua, 1995). Kapsoli escribió dos que resultan fundamentales, uno sobre las rebeliones de esclavizados: *Sublevaciones de esclavos en el Perú durante el siglo XVIII* (1975); y otro sobre el movimiento campesino: *Los movimientos campesinos en el Perú, 1879-1965* (1977).

En la introducción al libro sobre las sublevaciones de esclavos, Kapsoli plantea las razones por las que considera importante este estudio: 1) permite rescatar una parte de las luchas populares de nuestro país; 2) deja claro que, en un régimen como el esclavista, con un sistema de relaciones antagónicas, no puede

1 El país Yolofo, durante el periodo comprendido entre el siglo XIII y el XV, fue uno de los grandes estados musulmanes del África del oeste medieval, en la región comprendida entre Senegal y Gambia. De ahí nos llegó la costumbre de comer arroz en casi todos los platos. Los yolofo serán, por eso, los primeros que opondrán resistencia a la esclavitud (Tardieu, 2003).

2 “Me llamo Lorenzo Mombo / -Yolofo de nacimiento- / líder del levantamiento / toda mi gente es del Congo [...]. Ver “Décima al Panalivio” de Octavio Santa Cruz (2020: 19-22).

estar ausente la lucha; 3) la discriminación racial vigente en nuestro país tiene su origen en el pasado colonial. Como vemos, en el proyecto de estudio de Kapsoli se establece la relación entre pasado, presente y futuro que hemos establecido para todo acto de memoria. Por otra parte, se queja de que el tema “no ha merecido atención ni importancia”, haciendo la salvedad de los estudios de Macera y Millones.

La documentación que utilizó para la narración de los hechos era inédita, producto de un buceo en el Archivo Nacional. Comienza con una perspectiva general de las haciendas de la costa peruana del siglo XVIII. Avanza hacia la producción (vid, caña de azúcar, cereales, ganadería), las condiciones de vida de los esclavos (alimentación, vestido, habitación) y los controles coercitivos e ideológicos. Continúa con las razones económicas de ellas: la baja producción, acarreada por la destrucción del sistema ideado por los jesuitas, repercutió en peores condiciones de vida. Los esclavos pierden derechos: supresión de chacras personales, intensificación del trabajo, restricciones de las obligaciones del propietario -especialmente en el dominio de la alimentación-, aumento de la vigilancia, etc. Como consecuencia de esto, nacen las rebeliones que no abordaremos en este ensayo.

César Calvo en el nacimiento de Perú Negro

Vista la recuperación de la historia, pasemos ahora a la de la memoria. Para nuestro análisis, usaremos dos documentos valiosos. El primero, fuente primaria, son los textos que sirvieron de base a las escenificaciones de “Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo” de Perú Negro, cedidos generosamente por Wilfredo Kapsoli, quien los presentó en un informe interno de investigación para la Universidad Ricardo Palma (2016). Como fuente secundaria, el importante estudio que realizó Manuel Barrós (2016) presentado

como tesis de licenciatura en sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. También, no menos importante, cosas de viejo, datos e informaciones que mantengo en mi memoria de aquellos años en que éramos, al decir de García Marqués, felices e indocumentados.

No hay duda de que fueron negros los que gestaron Perú Negro. Se trata de una escisión de Teatro y Danzas Negras del Perú, el elenco que dirigía Victoria Santa Cruz. Ronaldo Campos de la Colina, Carlos “Caitro” Soto de la Colina y José Orlando “Lalo” Izquierdo habían estado trabajando con Victoria Santa Cruz, pero con muy pocas presentaciones y, por tanto, obligados a seguir viviendo de sus oficios. Su deseo era profesionalizarse, y lo consiguen convirtiéndose en el elenco estable del restaurante El Chalán. Su primera presentación fue el 26 de febrero de 1969. Los acompañaban Víctor Padilla, Rodolfo Arteaga, Esperanza Campos (hija de Ronaldo), Pilar de la Cruz y Sara de la Cruz.

Al poco tiempo, todavía sin un repertorio consolidado, reciben la llamada de Chabuca Granda. Ella estaba encargada de llevar un representante de Perú al Festival Internacional de la Danza y la Canción de Buenos Aires. Para la canción pensaba en Alicia Maguiña y para la danza en Perú Negro. Por cierto, era un ofrecimiento tentador pero arriesgado. Granda les ofreció que alguien los ayudaría a preparar un programa apropiado. Y ese alguien fue César Calvo.

César Calvo es un personaje importante en la evolución de Granda. Compañero de carpeta de Javier Heraud, es el que influye a que la cantautora deje de cantar a la Lima colonial, dé un giro hacia la izquierda y dedique cinco canciones al poeta asesinado en Madre de Dios (Mathews, 2014). César Calvo era abierto a todo tipo de experiencias y conocimientos, al punto de haber aprendido la santería en Cuba (Barrós, 2016: 95). Él se encargaría de crear el guion de lo que se

llevaría a Buenos Aires y Ronaldo Campos dirigiría la danza. Entre los dos, con el apoyo de Chabuca Granda, Thorndike y Celso Garrido-Lecca, dieron origen a lo que este último denominó “poema coreográfico”, como me lo comentaba en cada una de nuestras conversaciones sobre las experimentaciones teatrales de Perú Negro³ y los ensayos en el patio de la parroquia de la Virgen del Pilar en San Isidro.

Barrós señala una diferencia entre estos poemas coreográficos y el teatro de Nicomedes Santa Cruz. En este último, la décima es un elemento secundario, un acompañante. En la propuesta de Calvo/Perú Negro la poesía es un elemento constitutivo de la propuesta, “con ella se estructura, organiza y decodifica el sentido conjunto de la obra a partir de los elementos narrativos, identitarios e intertextuales que presentan a la música y a la danza” (Barrós, 2016: 98). De modo tal que no podemos atribuir toda la autoría a Calvo, aunque él haya escrito la letra. El diseño de la coreografía por Ronaldo Campos influía en la escritura y viceversa. Ese es el origen del éxito de Perú Negro, que se llevó el primer premio del festival.

“Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo”

Siguiendo el recorrido que hace Barrós, parte de la profesionalización fue gracias al apoyo que dio el magnate de la pesca Luis Bancharo Rossi. Eso le permitió un intenso trabajo de “preparación y afianzamiento” como también algunos viajes, tanto al extranjero como al interior del país. Parte de ese tiempo fue de investigación en dos niveles: trabajo de campo, viajes a espacios de cultura negra y contratación de historiadores e intelectuales. Además, hay que recordar que en esos años el apoyo estatal no era muy difícil de conseguir.

Estas dos estrategias de investigación produjeron dos guiones, los dos de mano de César Calvo. La investigación de campo los llevó a Chincha y Cañete, sobre todo a San Luis, de donde son nativos Ronaldo Campos y “Caitro” Soto de la Colina. Observaron el hatajo de negritos y distintos ritmos, sobre todo aquellos que se bailan en las fiestas de fin de año. De ahí salió “Navidad negra”. Entre los historiadores que contactaron estuvo Wilfredo Kapsoli, quien estaba trabajando su investigación sobre las rebeliones de esclavos.

En el terreno de la subjetividad artística es necesario lo que Jelin (2001) ha llamado “vehículos de la memoria”: fechas, lugares, personajes. Obviamente ese papel le toca a Lorenzo Mombo. No solo es protagonista, el título “Vida, pasión y muerte...” nos remite a una visión religiosa. Esto no es raro en los héroes nacionales⁴. Lo interesante es que Lorenzo Mombo es convertido a la vez en héroe étnico-nacional y en ícono sagrado. Se trata de un personaje de nuestra historia que hasta ese momento había sido invisibilizado y que, por la acción de Kapsoli-Calvo-Perú Negro, cobra una dimensión mayor. Es un ejercicio que ya había realizado Alejandro Romualdo en el poema a Túpac Amaru, el cual es parafraseado por Perú Negro, además de los textos de Carlos Urrutia. Así, tenemos ya no uno sino tres redentores correspondientes a la compleja diversidad del Perú.

El solo hecho de que la rebelión no haya triunfado forma parte de este acto sagrado. Lo hace más similar al Cristo crucificado: “De España nos llegó Cristo/ Pero también el patrón/ El patrón, Igual que Cristo/ [...] a mí me crucificó” (2016: 7). Es la primera versión de “Toro Mata”, que luego tendrá una versión más comercial de la autoría de “Caitro” Soto, que es la que todos conocemos hoy. Ahora

3 Para Manuel Barrós, esta innovación estética y cultural “debemos entenderla como proposición de los actores artístico-culturales surgida a partir de las danzas y canciones que los Perú Negro realizaban” (2016: 97).

4 Yolanda Salas (2001: 204) estudia el caso venezolano: “la construcción del héroe nacional se realiza en la esfera donde la Historia Sagrada y la Historia Patria funden sus espacios emergiendo un Simón Bolívar predestinado y sacro, dotado de poderes sobrenaturales, con una misión redentora”.

nos toca compararlo ya no con Bolívar, sino con los mayas yucatecos insurrectos del siglo XIX-XX estudiados por Martín Lienhard (1992: 110) quienes, “al apropiarse del cristianismo, estos movimientos niegan a los europeos y a sus descendientes el derecho de llamarse cristianos”. Esto es particularmente importante en este caso porque, como bien sostiene Kapsoli (1975: 2), “la estabilidad de la hacienda contaba con el auxilio de la religión que buscaba legitimar aquel sistema de dominación”. Es una iglesia que crucifica al nuevo Cristo. Sin embargo, no es un canto a la muerte. Lorenzo Mombo, quien tiene por madre a la soledad y por padre a la libertad, es un agente de la vida, no de la muerte:

Las tumbas de los amos eran blancas
rodeadas de jardines y de luz
pero nosotros preferimos vivir.
Las tumbas eran bellas
Más bellas que las casas
Coloreadas de azul.
Pero nosotros preferimos vivir
Pero nosotros elegimos vivir (2016: 8)

Lorenzo Mombo ha trascendido su origen africano. Es el inicio de una nueva historia en tierras peruanas. “Soy mi propio antepasado” (2016: 8), afirma y comienza con esa frase mítica una serie de configuraciones. Es el sol sobre los campos, el machete afilado, la sangre y el canto. Todas configuraciones de vida.

Dispuesto el mito, comienza una serie de canciones que se llaman “Recuerdos”. Recuerdos negados por los esclavistas, pero que Lorenzo Mombo se va forjando. No conoció a sus padres, pero sabe que vinieron de otra tierra “verde y castigada” (2016: 9). No conoce a sus dioses ni su propio nombre, pero su apellido tiene el sonido del tambor, tambor de guerra.

Su infancia fue en la hacienda. Ahí se hermanó con los otros líderes del levantamiento, pero sin nada que les pertenezca: el azúcar era blanca como los dueños, el cielo era enemigo, la tierra era robada. Junto a cada elemento de

esta triple enumeración, se repite “nada nos pertenecía” (2016: 10). Un efecto de fuerza acompaña entonces la figura del abandono en que se vive. La única tierra que posee el esclavo es la de su tumba.

En la danza “El despertar”, se alienta a la lucha para acabar con la esclavitud, acompañado de la acción beligerante de Rosa Conga y de Gaspar Congo, quienes deben despertar a la luz del nuevo día. La noche se ha vuelto luz.

Si en el “Recuerdo Segundo” compara su niñez con una caña y narra su trabajo cortándola, en el “Recuerdo Tercero”, producido el levantamiento, la piel y la sangre de los blancos es comparada con este vegetal. El machete corta una carne más blanda que la carne de las cañas, una miel más dulce que el dulce de las cañas. Los blancos huyen. Ya no es cierto que los negros no tengan nada: tienen la decisión de luchar hasta morir, y esa decisión va mucho más allá de sus propias debilidades. Juan de la Cruz tiene 70 años y un cuchillo. Mariano “El Manco” quiebra la puerta del galpón. Este “Recuerdo Tercero” es la apoteosis de la lucha.

Sin embargo, esta lucha termina en derrota. Y aquí viene un momento que puede hacernos recordar, como apunta Kapsoli, la tragedia griega de Prometeo encadenado. “Al final de las torturas”, nos amarraron en un árbol donde “los buitres se llevaron mis ojos” (2016: 16), pero es una derrota parcial, la lucha continúa. Lorenzo Mombo, ya sin ojos, está mirando “con un rayo afilado en cada mano” (2016: 15). Tiene control sobre los elementos de la naturaleza, elementos míticos en sí mismos.

Al “Recuerdo Tercero” le sigue una serie de danzas que culmina en el texto “Ya murió Lorenzo Mombo”. Un texto que toma una cadencia más lenta. No es enteramente cantado, sino que buena parte se recita. Si en el “Recuerdo Tercero” hay una cierta fiereza en el derramamiento de la sangre de los amos, “una miel más antigua que la miel de las

cañas” (2016: 14), ahora se rescata que fue una rebelión de amor, “un puñal fue su ternura” (2016: 17). Además, no es un sacrificio en vano. “Ya el caporal de espanto se ha marchado” (2016: 17), y ya no son los buitres los que se comen los ojos, sino los dioses que le besan la piel. La muerte, para el esclavo, es un acto de liberación.

Por este motivo, la pieza siguiente es “La resurrección” que, siguiendo el ritual cristiano, es al tercer día. Recuérdese que la década del 70 es la de la Reforma Agraria. Los negros ya son dueños de San Jacinto. El toro bravo, metáfora del español, se fue. “Y el toro que fuera dueño / de mi tierra y de mi piel / supo que panal robado / da llanto en lugar de miel” (2016: 19).

Reflexión final

Aun cuando la construcción de la memoria tenga una base histórica por la conciencia popular, escapa en cierta medida a la reflexión

académica, para alojarse en el mito, que es el lugar de la invención y la creación. Es importante identificar y analizar esta construcción de mitos, ya sea en la creación anónima popular o en la de autor. Es necesario también establecer los diálogos y conexiones que tienen la ciudad letrada y la cantada. La construcción de “vehículos de la memoria”, sobre todo de héroes populares, sirve de elemento cohesionador de una clase/etnia/género.

Estamos ante dos apropiaciones posibles del pasado, por más diálogo que haya entre ellas. La del historiador que busca develar ciertos hechos y la del artista que intenta procesarlos subjetivamente. Ese pasado se apodera del presente y con él se busca construir un futuro más democrático. Se alista así en la causa disidente y rebelde de las clases populares desposeídas.

Bibliografía

Barrós, Manuel (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)*. Tesis para optar el título de Licenciado en Sociología. Lima: PUCP.

Deustua, José (1995). “*¡Campesino, el patrón no comerá más de tu pobreza!*”. *Economía, mercado y campesinos en los Andes: el caso de la minería peruana en el siglo XIX*. Lima: IEP, Documento de Trabajo N° 70.

Fanon, Franz (2007). *Los condenados de la tierra*. Rosario: Kolektivo editorial Último recurso.

Feldman, Heidi (2009). *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: IEP-PUCP.

_____. (2013). “Escenificando la negritud en la Lima de mediados del siglo XX: Las compañías Pancho Fierro y Cumanana”. En Carlos Aguirre & Aldo Panfichi (eds.). *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*. Lima: PUCP.

García, Jesús “Chucho” (2001). “Comunidades afroamericanas y transformaciones sociales”. En Daniel Mato (comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso.

Jelin, Elizabeth (2001). “Exclusión memoria y luchas políticas”. En Daniel Mato (comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso.

_____ (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Kapsoli, Wilfredo (1975). *Subelevaciones de Esclavos en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

_____ (1977). *Los movimientos campesinos en el Perú, 1879-1965*. Lima: Delva editores.

_____ (2016). *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo (Representación teatral)* [Proyecto de investigación]. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Lienhard, Martín (1992). *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte.

Mathews, Daniel (30 de noviembre de 2014). "Las contradicciones de Chabuca Granda". En *Me sale espuma*. Recuperado de: <https://mesaleespuma.lamula.pe/2014/11/30/chabuca-granda-y-sus-contradicciones/danielmathews/>

Melgar, Mariano (1971). "Los Gatos". En *La poesía de la emancipación*. Lima: Colección documental de la independencia del Perú.

Piel, Jean (1970). "The Place of the Peasantry in the National Life of Peru in the Nineteenth Century". En *Past & Present* N.º. 46 Feb, pp. 108-133.

Salas, Yolanda (1987). *Bolívar y la historia en la conciencia popular*. Caracas: Instituto de altos estudios de América Latina de la Universidad Simón Bolívar.

_____ (2001). "La dramatización social y política del imaginario popular: el fenómeno del boliviarismo en Venezuela". En Daniel Mato (comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso

Santa Cruz, Octavio (2020). *Selección poética y narrativa*. Lima: Municipalidad de Lima.

Tardieu, Jean-Pierre (2003). "Los esclavos de los jesuitas en el Perú en la época de la expulsión". En *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse, N.º 81.

Verastegui, Enrique (1975). "La historia que no nos contaron. Entrevista a Wilfredo Kapsoli". En *Variedades*, Suplemento Dominical de *La Crónica*. Lima, 15 de diciembre.

¿Teatro y Danzas Negras del Perú fue un elenco, un sello o un enfoque creativo?

Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante

Normandie Université, UNICAEN

Resumen: En 1967, Victoria Santa Cruz Gamarra creó Teatro y Danzas Negras del Perú¹. Esta compañía funcionó durante cinco años, para retomar brevemente actividad en 1981. A la cabeza de esta compañía, Victoria rescató y recreó danzas afroperuanas y desarrolló sus creaciones en el ámbito histriónico. Lo producido resultó ser un estímulo de gran relevancia para el auge de la creación danzaria de los afroperuanos en las últimas décadas. El objetivo de este artículo consiste en responder a la pregunta enunciada en su título: ¿Teatro y Danzas Negras del Perú fue un elenco, un sello o un enfoque creativo? Así, al exponer las características de Teatro y Danzas Negras del Perú, nuestra reflexión sobre la imagen que se tiene actualmente de Victoria y de su obra nos conduce a un análisis que permite vislumbrar varios matices interrelacionados. El detonador es una fotografía del elenco tomada en vísperas al estreno del espectáculo “Negro es mi color” (1981).

Palabras clave: Victoria Santa Cruz Gamarra; enfoque creativo; folklore afroperuano; Me gritaron negra; teatro y danzas; identidad afroperuana.

Abstract: In 1967, Victoria Santa Cruz Gamarra founded Teatro y Danzas Negras del Perú. This group was in activity during five years, and briefly did a comeback in 1981. At the leading of this group, Victoria has recovered and recreated afro Peruvian dances and developed her theatrical creations. The group production turned out to be a stimulus of great relevance for the dance creation's boom of afro-Peruvians observed during the recent decades. The objective of this paper is to answer the question announced in its title: Was Teatro y Danzas Negras del Perú a cast, a label or a creative approach? Thus, by defining the characteristics of Teatro y Danzas Negras del Perú, our analysis on the current well-known reputation of Victoria and her work allows us to observe several interrelated nuances in Victoria's work. The starting point for this analysis is a photograph of the cast taken a few days before the premiere of the show “Negro es mi color” (1981).

Keywords: Victoria Santa Cruz Gamarra; creative approach; afro-peruvian folklore; Me gritaron negra; theater and dance; afro-peruvian identity.

Una de las personalidades emblemáticas de la cultura afroperuana es Victoria Santa Cruz Gamarra. Su trayectoria es ampliamente conocida. Sin embargo, cabe constatar que, aunque su actividad pública estaba cesando a comienzos del año 2000 y su existencia terminó en 2014, su imagen y su obra siguen vigentes. El elemento más visible de su obra es, indudablemente, su poema “Me gritaron negra”. Este trabajo muestra claramente la posición firme de Victoria en la lucha contra la discriminación de los afrodescendientes.

Como una aparente digresión, pero en realidad, a modo de contexto, me permito aquí hacer un aparte. Desde los años setenta, época en que Victoria crea e interpreta “Me gritaron negra”, el poema impactó al público local que lo veía en el teatro o en la televisión nacional. Con la llegada de la internet se difundieron dos interpretaciones de dicho poema, ambas llevadas a cabo por Victoria.

La primera (Ander Lupis, 2008) data de 1978 y forma parte del documental “Black

1 En el ámbito familiar, siempre supe que mi tía-abuela Victoria se refirió a la compañía como “Teatro y Danzas Negros del Perú” (en masculino), y así se observa incluso en documentación oficial interna. Sin embargo, las entrevistas y artículos la han mencionado como “Teatro y Danzas Negras del Perú” (en femenino). Es posible que los periodistas y comunicadores, como buenos redactores, al hablar de “danzas”, hayan considerado el adjetivo “negras”. Tal es el caso del diseño del afiche de 1967, según ya he indagado. En realidad, el adjetivo “negros” también se refiere a “teatro”. Tal vez esta confusión, aparentemente simple, amerite un próximo escrito.



Figura 1: Victoria Santa Cruz con algunos integrantes de su compañía. Foto tomada durante uno de los ensayos previos al debut de la obra “Negro es mi color” en 1980.

and Woman”, realizado por el director teatral italiano Eugenio Barba, fundador de la Odin Teatret (Dinamarca), abocado a la antropología teatral. Esto evidencia claramente que, ya en ese entonces, Victoria tenía una imagen relevante a nivel internacional. Eugenio Barba llegó al Perú con el Odin Teatret para organizar un evento de alta relevancia que reunió en Ayacucho a gran parte de las personas vinculadas al ámbito teatral. Cuán trascendente fue este evento, que -al parecer- marcaría un hito vivificador que no corresponde explicar en estas páginas y deberá ser visto a la luz de un desarrollo histórico del teatro peruano. Aquí solo cabe mencionar que, a tal fin, Victoria participó en dicho encuentro dictando talleres prácticos sobre el ritmo, ya no dentro del núcleo cerrado de los integrantes de su propio elenco, sino, esta vez, para una participación bastante numerosa constituida por la gente de teatro. La segunda interpretación

(Ingenio Comunicaciones, 2008) es posterior y forma parte del espectáculo “La Magia del Ritmo” (2004).

Hoy esta visibilidad va más allá de nuestras fronteras peruanas y es cada vez más notoria sobre las diversas redes sociales. Podemos observar que hay cada vez más interpretaciones de dicho poema. Sin pretender ser exhaustiva, menciono aquí algunas de ellas:

Sofía Carrillo, Karen García y Anaí Padilla Vásquez, tres mujeres afroperuanas que gozan de notoriedad en diversos ámbitos, realizaron una reciente interpretación conjunta (Canal IPe, 2019). Sofía Carrillo es periodista y se define como una activista de temáticas de género, derechos de la mujer y discriminación racial. Anaí Padilla Vásquez es actriz, tanto en la pantalla chica, grande y sobre las tablas. Concilia su quehacer artístico con su activismo

contra la discriminación racial. Karen García está abocada a la promoción del respeto de la autenticidad del cabello afro con el objetivo de romper estigmas en la sociedad vía la plataforma digital de su creación: Ondas de Marzo.

Ebelin Ortiz, conocida actriz afroperuana, acompañada al cajón y al coro por Pier Padilla Vásquez, bailarín, percussionista y comunicador afroperuano, plasmó una interpretación adaptada para un público de jóvenes escolares. En este video (Fundación BBVA Perú, 2017) se puede notar el impacto empático que los intérpretes logran transmitir hacia los jóvenes.

Luz Sánchez, actriz cuzqueña, ganó el concurso de lectura poética “A Madrid con los hermanos Santa Cruz” (Fundación BBVA Perú, 2019). En este caso, la interpretación se limita a la lectura sobria y elegante del texto. La pronunciación característica de la “ll” andina resalta el origen étnico de la joven mujer cuzqueña. Su interpretación es profundamente auténtica y la apropiación es completa. Cuando Luz Sánchez dice “Me gritaron negra”, uno puede entrever que el poema de Victoria puede extenderse más allá de los límites de la discriminación de los afrodescendientes.

El poema ha sido traducido a otras lenguas como el inglés y el portugués. Una reciente traducción al francés (2019) fue interpretada por Patricia Houéfa Grange, acompañada por Iyawo Liz Barthel y César-Octavio Santa Cruz (MACLA, 2020). Esta performance se realizó en el marco de la Quincena de la Igualdad de la ciudad de Burdeos (Francia), ciudad fuertemente implicada en el trabajo de la memoria, dado su pasado de antiguo puerto negrero. En el video se puede ver al trío de artistas que lleva el poema en un recorrido por la ciudad. Se les ve observando los mascarones de *nègres* que, esculpidos sobre ciertas puertas antiguas, indican que en esos locales se dedicaban antaño a la venta de esclavos. Finalmente, el poema es interpretado ante la estatua de Modeste Testas, esclava haitiana que simboliza el nexo entre Burdeos, la esclavitud y Haití.

En julio de 2020, momento en que escribo estas líneas, el mundo está conmocionado por la pandemia del Covid-19. En ese contexto, las tensiones siempre latentes, en nexo con la discriminación racial, han sido exacerbadas. Asimismo, el clamor que se levantó en consecuencia del asesinato de George Floyd es, como la pandemia, a nivel mundial. No me asombra entonces ver que el poema de Victoria tenga actualmente tanta repercusión en el público. Esto pone claramente en evidencia que, a pesar del paso de las décadas, la necesidad de luchar contra la discriminación racial aún persiste.

Para las jóvenes generaciones de peruanos, es posible que la imagen de Victoria Santa Cruz Gamarra se asimile únicamente a “Me gritaron negra”, lo que a decir verdad sería ya suficiente para explicar por qué Victoria es considerada como una personalidad afrodescendiente ampliamente reconocida. Sin embargo, su aporte a la cultura afroperuana es realmente mucho más amplio. En el marco del Mes de la Cultura Afroperuana, vemos aparecer sobre las redes mucha información e imágenes que dan testimonio de la producción cultural pasada de los afroperuanos, tanto por personalidades ilustres, mediáticas y colectivos. De hecho, se trata también de luchar contra la invisibilidad de los afrodescendientes.

En ese contexto, vi reaparecer sobre las redes la fotografía 1, que da testimonio de una de las producciones de Victoria en



Figura 2: Símbolo gráfico de Teatro y Danzas Negras del Perú, realizado por Octavio Santa Cruz Urquieta para anunciar el estreno de la agrupación en 1967.

momentos previos a su partida, por casi dos décadas, hacia los Estados Unidos. Conozco desde hace mucho dicha foto, pues estaba presente cuando fue tomada. Ver esta fotografía fue para mí el detonador de ciertas reflexiones sobre Victoria Santa Cruz Gamarra y Teatro y Danzas Negras del Perú.

¿Qué fue Teatro y Danzas Negras del Perú?

Después de haber escrito obras de teatro, así como fundado y dirigido su propia compañía, Victoria estuvo en Francia becada por el estado francés para estudiar teatro y coreografía entre 1961 y 1966. A su retorno a Lima, lanza una convocatoria para formar un elenco. Desde mi punto de vista, este elenco tuvo algunas particularidades importantes.

Las creaciones incluían danza, canto e interpretación teatral. La visión creativa de Victoria era pluridisciplinaria, lo que implicaba una polivalencia de los miembros del elenco.

En segundo lugar, los jóvenes afrodescendientes que fueron seleccionados constituyeron el elenco llamado “Teatro y

Danzas Negras del Perú”, que debutaría poco después sobre las tablas (Figura 2). Sin embargo, me parece importante subrayar que el nombre no corresponde únicamente a “un elenco” o a “un sello o marca de fábrica”, sino también al “enfoque creativo” de Victoria. El apelativo no puede ser más claro. Se trata de rescatar y recrear los elementos complementarios: el teatro y las danzas de los negros del Perú. En efecto, el elenco llevaría a las tablas, bajo la égida de Victoria, sus creaciones coreográficas y sus puestas en escena teatrales. En el desarrollo creativo de Victoria, dicho enfoque no era nuevo. Muy por el contrario, estaba presente desde sus comienzos, y se notaba ya en su aporte a las creaciones de Cumanana, fruto de la colaboración con su hermano Nicomedes durante los años 50. Queda claro entonces que el desarrollo del aspecto teatral, incluyendo la escritura de libretos y de la dramaturgia, fue claramente una constante en el trabajo de Victoria a lo largo de varias décadas.

En tercer lugar, todos los miembros del grupo eran igual de importantes. Inclusive en las Figuras 3 y 4, que datan de los años 60, podemos



Figura 3: Alcatraz, elenco de Teatro y Danzas Negras del Perú

reconocer en primer plano a Lucila Campos y a Rodolfo Arteaga bailando el Alcatraz, así como a Teresa Palomino y a Lucila Campos en los roles de las lavanderas. Por lo tanto, en Teatro y Danzas Negras del Perú no había roles principales ni distinción entre los miembros del grupo.

A partir de los años 70, estos exintegrantes de la compañía de Victoria desarrollarían sus propias actividades y constituirían sus propios elencos. Es indudable que el rol de Victoria Santa Cruz Gamarra ha sido fundamental para que hoy los negros y mestizos de negro del Perú tengan una presencia activa y visible en el ámbito creativo de nuestra cultura peruana.

En 1973, Martha Hildebrandt, entonces directora del Instituto Nacional de Cultura (INC), encargó a Victoria la creación y la dirección del Conjunto Nacional de Folklore, cuya misión sería ser la vitrina de las danzas folklóricas del Perú. Victoria aceptó el desafío. En ese entonces, el conjunto se fundó sobre la base de elencos ya existentes: uno correspondiente a las danzas andinas y otro a danzas costeñas. De esta manera, el elenco de Teatro y Danzas Negras del Perú pasó a constituir el elenco de danzas de la costa del Conjunto. Notemos aquí que el aspecto histriónico no era parte del proyecto del Conjunto Nacional de Folklore. En ese momento, a comienzos de los 70, cesa la actividad de Teatro y Danzas Negras del Perú. Dicho todo esto, la Figura 1 presenta varias singularidades.

¿Quiénes están presentes en esta fotografía?

En la Figura 1, aparecen 21 personas. En posición central se reconoce claramente la imagen de Victoria. Alrededor de ella está el elenco: Julia García, Flavia Chévez, Rosa Prada, Carmen Watson, Marian Paola De la Cruz (niña), Fernando Chévez, Eugenio González, Domingo Iriarte, Juan Garrido, Pedro Vivanco, Luz Guzmán, Jorge Velásquez, Augusto Palacios, Jaime Gutiérrez, Moisés Zambrano y Vicente Vásquez.

Estos eran los integrantes del elenco de danzas de la costa del Conjunto Nacional de Folklore, quienes no habían perdido su identidad de miembros del elenco de Teatro y Danzas Negras del Perú.

Cuatro personas más aparecen en este retrato: al lado de Victoria está la señora Guillermina Fiek, que era la vestuarista del Conjunto Nacional de Cultura del Instituto Nacional de Cultura. A la izquierda está Enrique Araujo Chávarry, encargado de la producción, uno de los responsables administrativos del teatro "La Cabaña". De pie a la derecha está Octavio Santa Cruz Urquieta, en ese entonces diseñador gráfico del INC. Sentada, a los pies de Victoria, con sandalias, vuestra servidora con seis años y medio de edad.

Algunas curiosidades de esta fotografía

Nótese también que en dicha foto aparecen accesorios del cuadro teatral "Compadre



Figura 4: Cuadro teatral "Las Lavanderas", elenco de Teatro y Danzas Negras del Perú

Angulo, primero al ojo, después al c...”, conocido también como “Los Gallinazos”. A la izquierda se ve una máscara de gallinazo de perfil. En el centro, a la derecha, al lado de Flavia (si no me equivoco), se ve una máscara de frente y las patas de un gallinazo.

Se puede observar, además, que Octavio Santa Cruz Urquieta tiene en su mano derecha el arte final del programa del espectáculo que se estaba preparando en ese momento, el cual se llamaba “Negro es mi color”. Reconocemos que es el arte final, ya que es más rígido que un papel impreso y que el fondo negro tiene un borde blanco que aún no ha sido cortado.

¿Cuándo fue tomada esta fotografía?

De hecho, esta fotografía fue tomada durante los ensayos de dicho espectáculo (probablemente en los primeros días de enero de 1980). Fue incluida en el programa del espectáculo, cuyo estreno fue el jueves 28 de febrero en el teatro “La Cabaña”, sala donde se presentaba habitualmente el elenco del Conjunto Nacional de Folklore.

Entonces, ¿Qué fue Teatro y Danzas Negras del Perú? ¿Fue un elenco, fue un sello (o marca de fábrica) o...?

El espectáculo fue montado con los antiguos miembros de Teatro y Danzas Negras del Perú, que en 1980 estaban en actividad en el elenco de danzas de la costa del Conjunto Nacional de Folklore. Notemos aquí que “Negro es mi color” no respondía a los objetivos del Conjunto Nacional de Folklore, ya que se orientaba más hacia lo histriónico que lo dancístico, y limitándose al ámbito afroperuano. De hecho, el elenco de danzas andinas, bailarines y músicos, no participaba en este espectáculo.

Este espectáculo retomaba, en efecto, el enfoque creativo de Teatro y Danzas Negras del Perú. Se presentó el ya mencionado cuadro

rítmico “Me gritaron Negra” y creaciones musicales como “Basta ya” de la autoría de Victoria. El espectáculo estaba constituido también por escenas de teatro como “Compadre Angulo, primero al ojo, después al c...” (o “Los Gallinazos”), “Peinando a una negrita” y “Clase de música en un pueblo joven”.

Estas diversas puestas en escena trataban a fondo los temas concernientes a la búsqueda de la identidad de los afrodescendientes: a) la importancia de tener un conocimiento claro de su identidad y el peligro del desarraigo. En este caso se trata de un gallinazo, que habiendo perdido su “gallinacidad”, desconoce las costumbres de su especie, lo que lo pone en peligro a punto de perder la vida; b) el arraigo de la nomenclatura del mestizaje, que se hace visible en el color de la piel y la calidad del cabello. Heredado de la época colonial, Victoria ilustra que este arraigo se manifestaba aún, de manera inclemente, durante la primera parte del siglo veinte y que en ese entonces el negro lo asumía “casi como un castigo divino”; c) la necesidad de cultivar y orientar (en este caso a través de la música y el ritmo) a los jóvenes de los medios populares en pro de galvanizar su propia identidad.

Cuarenta años después, supongo que todo lo previamente dicho explica por qué la carátula del programa (Figura 5) indica que “Negro es mi color” fue un espectáculo presentado por el INC con el “sello” de Victoria Santa Cruz y Teatro y Danzas Negras del Perú. Habían pasado casi diez años desde que se utilizó dicho “sello” por última vez. Y en efecto, en el marco de “Negro es mi color”, el enfoque creativo y el elenco de Teatro y Danzas Negras del Perú estaban nuevamente reunidos.

A comienzos de los 80, Victoria formulaba claramente cuál era el objetivo de su trabajo creativo y de su puesta en escena. Estos trabajos teatrales no constituían el objetivo en sí, sino un camino para activar en el actor la conciencia de sus reacciones para

vivir posteriormente en la acción. Victoria lo formularía así, en el preámbulo del programa del espectáculo “Negro es mi color”: “El teatro puede ayudarnos a vibrar más de acuerdo a una realidad y menos al servicio de intereses equívocos”.

Hablando más específicamente de teatro negro, Victoria mencionaría en el mismo programa que, “este teatro pretende que el actor comprenda sus propios conflictos o pugnas internas, pues solo en la observación de sus reacciones (si las ve) estará su posibilidad de conocerse”. Se trataría entonces de un medio que permitiría, por ejemplo, desarrollar la comprensión de los conflictos de los negros y mestizos de negros, entrando así en una vía de construcción de la identidad. Por todo ello, Teatro y Danzas Negras del Perú fue un enfoque creativo: Victoria proponía el Teatro negro.

Poco después, otro ciclo se cerraría. En 1982, con un aparato estatal colapsando y por ende un Conjunto cada vez más inactivo, Victoria presentó su renuncia al INC. Viajó hacia Pittsburg donde pronto inició una actividad docente en el Departamento de Drama en Carnegie Mellon University, donde creó y dictó el curso “Descubrimiento y Desarrollo del Ritmo Interior”.

*Nota: Las fotografías, el símbolo gráfico de Teatro y Danzas Negras del Perú y el programa impreso del espectáculo “Negro es mi color” forman parte del archivo de Victoria Santa Cruz Gamarra. Agradezco a Octavio Santa Cruz Urquieta que es depositario de dicho archivo y que ha leído el presente manuscrito.

Bibliografía

Ander Lupis (11 de octubre de 2008). *Black & Woman 3 (Eugenio Barba & Victoria Santa Cruz)*. [Archivo de vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nTLLCnpjbtC>

Canal IPe (23 de octubre de 2019). *Me gritaron negra – Sofía Carrillo, Anaí Padilla y Karen García*. [Archivo de vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=-YzFaW9bfcg&t=117s>

Fundación BBVA Perú (10 de octubre de 2017). *Ebelin Ortiz interpreta “Me gritaron negra” de Victoria Santa Cruz*. [Archivo de vídeo]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=wIvYRe69c_8&t=46s

_____ (4 de octubre de 2019). *Luz Sánchez lee “Me gritaron negra” de Victoria Santa Cruz*. [Archivo de vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Xz-dLeymoB4>

Ingenio Comunicaciones (1 de julio de 2008). *Victoria Santa Cruz – Me gritaron negra (musical)*. [Archivo de vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=IN5M0jehU7s>

MACLA (14 de enero de 2020). *Victoria Santa Cruz, me gritaron negra: hommage en français depuis Bordeaux*. [Archivo de programa]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=L0HmcS5XkWs>

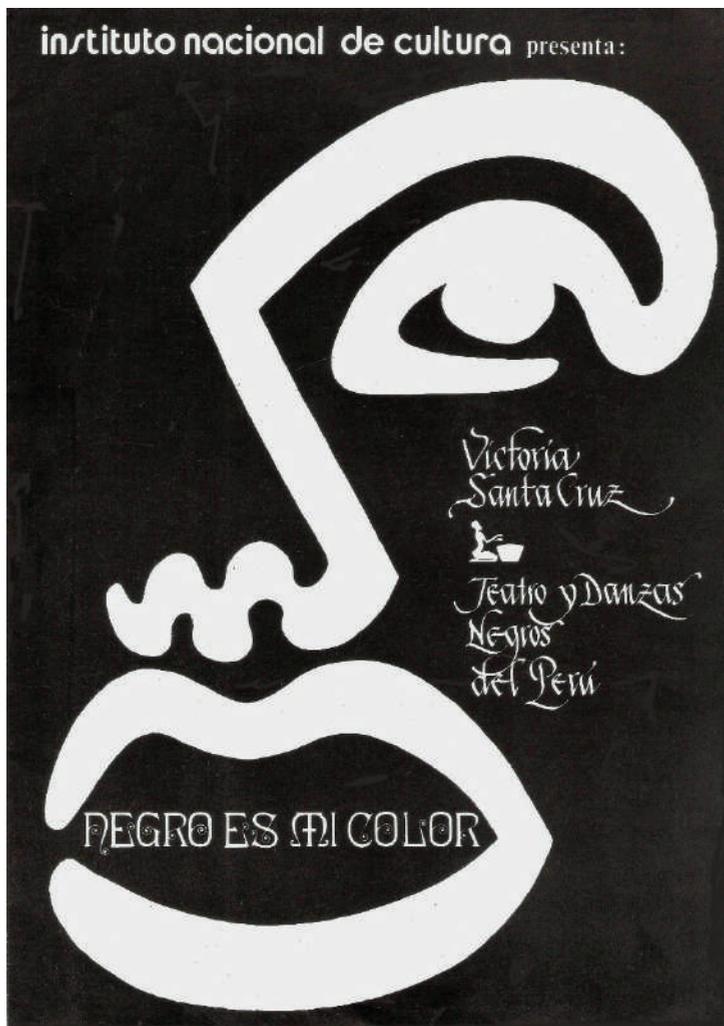


Figura 5: Carátula del Programa del espectáculo “Negro es mi color” (febrero 1980), realizado por Octavio Santa Cruz Urquieta. Nótese que se utiliza en dicha carátula, y dentro del programa el nombre “Teatro y Danzas Negros del Perú”, conforme a lo indicado por Victoria

Cuerpos negros, palabras blancas: una lectura fanoniana de la experiencia racial en el poema “Me gritaron negra” de Victoria Santa Cruz

José Miguel Vidal Magariño
Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: Este artículo busca comprender la opresión racial representada en “Me gritaron negra” de Santa Cruz desde los postulados sobre el racismo de Frantz Fanon. El presente análisis busca profundizar en las condiciones corpo-políticas y la experiencia negra a partir de la subjetividad racialmente subalternizada que habita la zona del No ser. El análisis recurre también a una interpretación desde la propuesta rítmica de Santa Cruz, la cual se postula como clave interpretativa del empoderamiento de la persona poética en el texto. Con todo, el artículo plantea también que, aunque útil para comprender el poema, se trata de una propuesta que polemiza con la agenda política de las actuales demandas de inclusión de las ciudadanías afrodescendientes.

Palabras clave: No Ser; melancolía racial; mensaje enigmático; ritmo

Abstract: This article tries to understand racial oppression as presented at Victoria Santa Cruz poem “Me gritaron negra” from Frantz Fanon’s ideas about racism. This analysis goes deep in the embodiment politics and the black experience starting from the racial subalternity subjectivity that inhabits the Zone of Nonbeing. The analysis also draws upon an interpretation from Santa Cruz rhythmic proposal, which is stated as the key to understand the empowerment of the poetic being in the text. However, this article will show that this very proposal, despite its usefulness to grasp the poem, might quarrel with the political agenda of the current demands for inclusion of the Afro-descendent people.

Keywords: Nonbeing; racial melancholia; enigmatic message; rhythm

Introducción

“Me gritaron negra” se ha convertido acaso en un emblema latinoamericano de denuncia lírica frente al racismo y en canto de resistencia de muchas mujeres afrodescendientes en las américas de la defensa contra la experiencia traumática de la discriminación racial. En este artículo, me atrevo a plantear una lectura novedosa del célebre poema de Santa Cruz, una que busca comprender la opresión racial que este plantea desde las ideas sobre el racismo de Frantz Fanon, especialmente en *Piel negra, máscaras blancas*. En ese contexto, pretendo profundizar en las condiciones corpo-políticas y la experiencia negra desde la subjetividad racialmente subalternizada que habita la zona del No ser, delineada por Fanon como ontología del sujeto afro en el sistema racial impuesto por la colonización. Sin embargo,

como se hará visible, esta aproximación es aún insuficiente por dos motivos: por un lado, se necesita reconducir las ideas fanonianas dentro de las particulares opresiones ejercidas sobre las mujeres negras toda vez que la exclusión racial es vivida distintamente por hombres y mujeres afrodescendientes; por otro, si convenimos que el escenario del poema puede situarse en una situación racial ocurrida en una sociedad que se concibe a sí misma como mestiza, se complican necesariamente las dicotomías raciales fanonianas.

Así, pues, aunque el poema problematiza más directamente la cuestión de la discriminación con el énfasis puesto en el aspecto racial, sabemos que ambas opresiones confluyen en las mujeres afrodescendientes negras por cuanto es indivisible ser negra y ser mujer; de ahí que el devenir de la sujeta

poética desde el propio cuestionamiento por su subjetividad hasta su revelación-rebelación en la segunda mitad del texto necesariamente arremoline toda la complejidad de una lucha por definir y afirmar ambas. Por otra parte, en sintonía con diversos autores latinoamericanos que han retomado las ideas de Fanon para estudiar nuestras sociedades racializadas, considero que son válidos sus postulados sobre el racismo, partiendo además del hecho de que el mito de la democracia racial por vía del mestizaje en el Perú y en América Latina no ha mitigado el prestigio y la aspiración de la blanquitud.

Ahora bien, admito que un acercamiento a un poema tan rotundamente negro –parafraseando a Campbell– está destinado al fracaso si se constriñe a un análisis solo desde estas categorías analíticas. La misma Victoria Santa Cruz podría acusarlo de excesivamente cerebral por cuanto ella reconoce una división fundamental entre los que se acercan al conocimiento con el intelecto y los que “comprenden orgánicamente con sus cuerpos”; para ella, “la dedicación académica es la manera en que la mente coloniza al cuerpo” (2019: 63). Considero que estas palabras de Santa Cruz no deben ser tomadas a la ligera pues, como intentaré mostrar, este paradigma gnoseológico particular resulta esencial para tentar una fórmula más holística de comprender el poema.

En esa línea, articulado a una nueva lectura fanoniana, este acercamiento supone también una interpretación desde la propuesta rítmica de Santa Cruz, la cual postulo justamente como clave interpretativa del empoderamiento de la persona poética en el poema. En virtud de ello, parto de la premisa de que la dimensión sonora de la pieza no solo cobra relevancia por cuanto la perspectiva fónico-melódica de un texto lírico suele ser, por naturaleza, tan atendible como su dimensión discursiva sino que, además, en este caso singular, porque el ritmo convoca una serie de

principios filosóficos que complican un mero análisis desde la semántica de los significantes textuales. Más aún, en “Me gritaron negra”, el componente rítmico no solo ordena la estética del mundo hostil que se representa, también lo reorganiza y rectifica éticamente. Con todo, hacia el final, reconozco que, aunque útil para comprender el poema, la propuesta de una ética que emana desde el ritmo puede bien polemizar en cierta medida con la agenda política de las actuales demandas de inclusión de las ciudadanía afrodescendientes. De hecho, pese a que la figura de Santa Cruz se ha constituido en símbolo de resistencia antirracista, en realidad, sus ideas son tan herméticas como poco conocidas. Así, pues, en la interpretación del poema también pretendo contribuir a la difusión y comprensión de las ideas de una de las representantes más icónicas del pensamiento afrolatinoamericano.

La breve pero compleja obra de Fanon ha merecido que sus lectores hayan resaltado elementos diversos en ella. En el terreno social, el sociólogo decolonial Ramón Grosfoguel debe ser uno de los científicos sociales de habla hispana que más ha repensado un concepto clave en este artículo: el Ser y No Ser fanonianos. Resumidamente, la idea es que, para Fanon, en la zona del Ser hay un sujeto hegemónico que vive el privilegio racial, y también hay un sujeto subalterno que sufre opresiones de distinto tipo: religiosas, de género, de clase, por nacionalidad, etc. Todo aquello que está fuera de la zona del Ser pertenece al No ser. Ahí habitan los sujetos que sufren opresión racial. Grosfoguel subraya que “La zona del ser y no-ser no es un lugar geográfico específico, sino una posición en las relaciones raciales de poder” (2012: 95).

Ninguna de estas zonas es homogénea, así como hay poblaciones e individuos que sufren opresión en la zona del Ser. No obstante, una diferencia es clave: los oprimidos y oprimidas de la zona del Ser viven también privilegio racial; los oprimidos y oprimidas del No

Ser sufren opresión racial. Esta dicotomía es esencial porque divide ontológicamente quiénes son y quiénes no son considerados humanos, dado que la blanquitud es la unidad de medida de humanidad. Desde aquí, propongo que el poema es una lucha por la humanidad de la mujer afrodescendiente negra, un espacio de resistencia en la zona del No Ser al que ha sido confinada. Aunado a esto, recurro a la noción de palimpsesto como metáfora de un cuerpo que es escrito desde el privilegio racial de la zona del Ser.

La propuesta de lectura del poema, entonces, transita por el universo conceptual del Ser y No Ser fanoniano que pretende – sin duda, ambiciosamente– también ir de la mano con un ennegrecimiento de algunas otras categorías psicoanalíticas freudianas y postfreudianas. En ese orden de cosas, este artículo hebra un análisis con el énfasis puesto en el aspecto racial de la discriminación operada sobre la sujeta poética y ahí devela sus limitaciones. Sin embargo, el desarrollo de una interpretación en que intervenga en mayor medida la compleja intersección que constituye ser mujer y ser negra se declara como una deuda pendiente, para la cual espero que este artículo logre contribuir. La postura de este texto es que la conceptualización ontológica fanoniana es capaz de enriquecer esa problematización teórica, aunque aquí, en esa tarea crucial y urgente, solo pueda aún esbozar algunas aproximaciones.

El Yo como negación

El poema inicia con un hecho violento perpetrado contra una pequeña niña: “Tenía siete años apenas / ¡Qué siete años / ¡No llegaba

a cinco siquiera! / De pronto, unas voces en la calle me gritaron ¡Negra!”. Este ejercicio de violencia psicológica se dirige no a cualquier niña sino a una niña afrodescendiente¹. El evento es crucial: como niña, el proceso de construcción identitario está apenas en ciernes, pero, a diferencia de las otras niñas, a la del poema se le niega la oportunidad para emprender esa construcción. Además, el descubrimiento de la identidad no es solo violento y repentino: es racial. La mirada del otro calificador ha fijado la identidad de esta niña exoclasificatoriamente. En el contexto peruano y latinoamericano desde el que se crea el poema, podemos interpretar que las voces provienen de una sociedad mestiza que valora la blanquitud como estatus de prestigio y estándar social. Desde este lugar de enunciación blanco-mestizo, se fija y escribe con palabras el cuerpo afrodescendiente, se lo confina a un significante que la niña racializada es incapaz de significar.

Fanon acuña el concepto de *epidermización* para dar cuenta de este proceso violento que sufre el afrodescendiente producto del insulto racial. Este refiere a una incrustación psíquico-corporal de procesos y estructuras sociales de poder. Es decir, debajo de la piel física existe una piel social. A priori, la persona afrodescendiente desconoce esa piel subcutánea. En el poema, la niña no se ha visto negra en el espejo hasta que las voces le gritan de esa manera. Fanon sostiene que cuando ocurre este ataque verbal inesperado y, sobre todo, desconocido, “entonces el esquema corporal, atacado en numerosos puntos, se derrumba dejando paso a un esquema epidérmico racial” (113). Descubrirse negra supone la adherencia violenta del conjunto de

1 Victoria Santa Cruz cuenta una dolorosa anécdota de su niñez. Un día llegó a su vecindario una niña “blanquiñosa” quien, al verla, sentenció que no jugaba con negras. La pequeña Victoria pensó equivocadamente que sus amigas, niñas mestizas del barrio, se pondrían de su lado, pero grande fue su sorpresa cuando, siguiendo a la advenediza, ellas la expulsaron de sus juegos. Santa Cruz confiesa que por muchos años recordó este episodio como la herida de una daga. Pienso que este suceso es un interesante punto de partida para comprender la aplicación al poema de las ideas de Santa Cruz sobre el obstáculo: “El hecho de haber sufrido, desde tierna edad, incontables difíciles situaciones que me obligaron -sin yo saberlo- a replegarme en lo más profundo de mí, con preguntas como estas: ‘¿Qué es la vida?... ¿Quién soy?..’ me permitió, posteriormente, descubrir algo insospechable, es decir, las increíbles ventajas de las aparentes desventajas” (citado en Feldman, 2009: 77).

creencias de un sistema racista sobre qué es ser negra². Así, la niña afrodescendiente del poema deviene en objeto. Precisamente, relatando el episodio análogo que sufrió, Fanon refiere que la operación de cosificación supone un desplazamiento del Yo, un descentramiento incontrolable de parte del afrodescendiente agredido: “Ese día, desorientado, incapaz de estar fuera con el otro, el blanco, que implacablemente me aprisionaba, me fui lejos de mi ser-ahí muy lejos, me constituí objeto (113).

Las voces que gritan ejercen un poder que supone el privilegio ontológico, epistémico y racial de nombrar a la otra subalterna. Esa capacidad de “decir” de la sociedad blanco-mestiza es justamente producto de su privilegio racial. Así, pues, las miradas de esta sociedad hostil disecan a la niña, la fijan. Como diría Fanon, el afrodescendiente es víctima de una esencia, una apariencia fijada desde la exterioridad del mundo blanco de la cual las personas negras no son responsables. La contemplación ontológica de estas voces que hablan y miran restringe cualquier posibilidad de construcción individual como sujeta. Ellas ya saben todo sobre la niña del poema y, como explica el filósofo fanoniano Lewis Gordon, “La persona a la que vemos de esa manera nunca es interpelada, ni preguntada, sino que se habla de ella y, como mucho, se le dan órdenes como al perro de Pavlov” (2009: 241). De esta manera, esta niña de tan solo siete o cino

años es obligada a afrontar la mirada blanca o blanco-mestiza. Esta acción es necesariamente violenta³. Cuando eso le pasa a la mujer negra podemos decir con Fanon que “una pesadez desacostumbrada nos oprime. El verdadero mundo nos disputaba nuestra parte. En el mundo blanco [...] El conocimiento del cuerpo es una actividad únicamente negadora. Es un conocimiento en tercera persona” (2009: 112).

Ante al significante “negra”, viene la pregunta: “¿Soy acaso negra?”- me dije / ¡Sí! / ¿Qué cosa es ser negra?”. En términos psicoanalíticos, podríamos decir que se ha producido una colisión psíquica entre el Yo y el SuperYo, pero cabe primero subrayar la importancia del contrapunto en esa sección del poema, como en buena parte de este. La brusquedad e iteración del término “negra” flanquean a la niña del poema: la acechan con la mirada y la someten con la palabra. Las voces parecen saber todo sobre ella, pero para la niña el reconocimiento de esta categoría de identidad es una interrogante de respuesta esquiva, porque no tiene la autorización para dotar de significado a tal significante impuesto. Para echar luces sobre este punto, vale recurrir a Deborah Golergant, quien puede darnos pie para trasladar el concepto de *mensaje enigmático* del psicoanalista francés Laplanche hacia el terreno de mensajes con contenido racial⁴. La receptora ha recibido un mensaje cuyo contenido no es capaz de descifrar por

2 Como he advertido, es necesario resaltar las particulares formas de exclusión que operan doblemente por ser sujeta negra y mujer. Igual, no deja de ser interesante que a Fanon le ocurre un hecho similar al llegar de su natal Martinica a París. Un niño en la calle lo señala y grita con miedo: ¡Mira, mamá, un negro!

3 De hecho, en una interesante lectura que condensa ideas de Fanon a las que incorpora las de Boaventura de Souza Santos, Grosfoguel afirma que, en la zona del No ser, el poder es ejercido de manera generalmente violenta.

4 En sentido estricto, Laplanche emplea este concepto para designar los mensajes que el bebé puede percibir de sus padres, pero cuyo sentido –fundamentalmente sexual– no tiene cómo descifrar. De acuerdo con Golergant, “esa variable extraña –la sexualidad inconsciente del adulto– que inevitablemente interviene en la comunicación originaria, es vivida por él como una alteridad radical: el niño no viene al mundo preparado para hacerle frente [y] esta situación es lo que le empujará a construirse una defensa -un aparato psíquico- que le permita hacerse cargo de ese mensaje del otro que lo coloca en posición de pasividad. [En ese orden de cosas,] el inconsciente, la alteridad interna, es finalmente una defensa contra la alteridad externa (25). Estas ideas de Laplanche me parecen muy útiles para aproximarnos al escenario de violencia discursiva que presenta el poema de Santa Cruz. La niña vulnerada en el inicio no viene preparada para comprender el contenido racial de los gritos que provienen de un contexto socio-comunicativo que la designa como alteridad; ella los recibe pasivamente y deberá desarrollar una defensa psíquica para lidiar con ese mensaje.

completo –pues no está en condición de entenderlo– pero que, sin embargo, almacena. Ella, quien recibe este mensaje intrusivo sin agencia alguna para evitarlo, tratará de comprenderlo casi en vano, proceso que, siguiendo a Golegant, opera dentro de lo que Laplanche designó como la pulsión de traducción.

Es interesante aquí la cita de Fanon cuando atraviesa él un evento similar en la vía pública: “Me enfurezco, exijo una explicación... Nada resulta. Exploto. He aquí los pedazos pequeños reunidos por un otro yo”. Se produce, entonces, un fraccionamiento del Yo. Cuando las voces le gritan negra⁵, la sujeta poética es destruida, refractada en unidades infinitas que la descomponen y la distancian de su propio Yo⁶. Interpreto que, por esa razón, la vehemente iteración de la palabra “negra” es prácticamente una ofensa mecánica, como buscando con cada iteración descomponerla en más pedazos. La imagen-sonido de la identidad de la niña siendo desmembrada con cada grito significa la ruptura del Yo. Así, pues, considero que el insulto racial está operando en tres niveles. Como significante, es percibido pero su significado no logra ser comprendido a cabalidad. No obstante, el contexto permite entrever su intención comunicativa: el Superyo –la sociedad que grita ofensivamente ¡negra!– advierte violentamente al Yo que su devenir en el mundo es fijado desde un lugar de enunciación exterior. Desde Fanon, algo más pavoroso envuelve a la figura femenina del poema, una sospecha de falta de humanidad. La identidad-significado fragmentada de la persona racializada solo puede ser reagrupada-semantizada por el discurso de las voces: “Y

me sentí negra, / ¡Negra! / Como ellos decían / ¡Negra!”. Con todo, esa identidad permanece como un enigma. No hay interacción comunicativa con quienes gritan. No se les pude interpelar, como si pertenecieran a una dimensión subjetiva distinta. Propongo que estos seres vociferantes emiten el mensaje enigmático desde el otro lado de la línea del Ser fanoniana, desde la humanidad indiscutible del Yo hegemónico blanco-mestizo que se traduce en su privilegio racial-discursivo.

En este marco, la pregunta qué es ser negra es crucial. Se produce un cataclismo en la psique: de un lado, la niña del poema tiene que adoptar la identidad impuesta socialmente; de otro, los emisores racistas le niegan existencia como ser humano. Por tanto, ¿cómo es esta experiencia patética cuya propia existencia está en entredicho? A partir de los conceptos de Fanon, considero que es posible entrever que estamos no solamente ante un sentimiento de inferioridad sino acaso ante un sentimiento de inexistencia. Si la existencia/humanidad es la cualidad de ser blanco-mestizo, ser negra es pertenecer a la zona del No Ser, ser excluida de la condición de individuo, de humana; por lo tanto, ser privada también de la capacidad de agencia y deseo⁷.

A propósito de esto, Silvia Wynter, filósofa fanoniana jamaíquina-cubana, observa que la mujer negra, en la experiencia de discriminación racial, se ve obligada a observarse a sí misma del mismo modo en que la observan los ojos blancos, que son los únicos ojos reales puesto que son los únicos ojos normales⁸. La sujeta poética en el poema de Santa Cruz justamente se

5 Recalquemos el componente violento de ello. No es “me dijeron negra” sino “me gritaron negra”.

6 Como veremos, para Victoria Santa Cruz, esto supone un distanciamiento con la Unidad primordial.

7 Es casi inevitable evocar aquí el reclamo de Sojourner Truth en la histórica Convención sobre los Derechos de la Mujer en Akron en 1852. Ante la imposibilidad de agencia, la voz poética también pareciera preguntar ¿Acaso no soy una mujer?

8 Justamente, sobre esto, Fanon confiesa: “Me recorría con una mirada objetiva, descubría mi negrura, mis características étnicas, y me chocaban los oídos, la antropofagia, el retraso mental, el fetichismo, las taras raciales, los negreros (2009: 113)”

mira y se pregunta: ¿soy acaso negra? ¿qué es ser negra? Es una pregunta por la misma existencia que, sin embargo, lleva una pesada carga semántica, una densidad de significados tan propios como ajenos. Así, la sociedad arroja un mensaje enigmático a la niña afrodescendiente acerca de su diferencia racial y ella emprende una lucha psíquica por tratar de comprenderlo. Esto conducirá justamente a que el mensaje se almacene en el inconsciente como defensa ante su contenido abrumador⁹.

Luego viene el hundimiento psíquico: “Y retrocedí / ¡Negra! / Como ellos querían / ¡Negra!”. La metáfora del retroceso físico alude a que la sujeta se repliega sobre sí misma: se hunde en un abismo psíquico, trata de descubrir en el Ello eso que profundamente le ha penetrado como una daga: su negritud. No es su propio deseo quien la empuja al hundimiento/retroceso: es el deseo del Yo blanco-mestizo, el único deseo legítimo, real. Ese deseo por suprimir la negritud es apropiado por ella misma, en cuyo Ello brota una energía psíquica tanática que la impulsa a la autodestrucción: “Y odié mis cabellos y mis labios gruesos / y miré apenada mi carne tostada / Y retrocedí / ¡Negra! / Y retrocedí”. El odio a ella misma se configura en estrategia de supervivencia, un salvavidas contra la autodestrucción¹⁰.

El único espejo válido es el de la mirada blanca y, en esos ojos, ella solo es una “negra”¹¹.

Llevando el psicoanálisis freudiano al terreno de la racialización, Anne Anlin Cheng, propone el concepto de *melancolía racial* para dar cuenta del proceso mediante el cual la persona afrodescendiente –que ha reconocido con fatalidad que la blanquitud le ha sido negada irremediamente– introyecta el odio del sujeto blanco hacia el negro; vale decir, se apropia del odio racial del *white stablishment*, lo hace suyo¹². La voz femenina del poema se odia a sí misma debido a la interacción con el sujeto hegemónico blanco que rechaza las características asociadas a la negritud.

Sigue en el poema la repetición de la palabra “negra” quince veces, recurrencia cuya relevancia radica más en su dimensión sonora que textual. Previamente, sostenía que la iteración emulaba la refracción de un Yo incapaz de defenderse de los embates de los gritos callejeros. La repetición es crucial porque, más adelante, dará un giro desde la semántica del ritmo. En este momento, consolidan la fijación de la sujeta del poema, reifican el significante “negra” y continúan aplastando su psique. Aquí la repetición de las voces rodea, sofoca y oprime.

La voz poética confiesa su sufrimiento y las repercusiones del odio racial hacia sí misma: “Y pasaba el tiempo, / y siempre amargada / Seguía llevando a mi espalda / mi pesada carga / ¡Y cómo pesaba!... / Me alacé el cabello, / me polvéé la cara, / y entre mis

9 Como he subrayado desde la lectura racial que estoy llevando a cabo con las ideas de Laplanche, esa traducción será necesariamente imperfecta, por lo que, como explica Golergant, “una parte del mensaje logra integrarse en el yo, mientras que el resto de sus elementos quedan excluidos, reprimidos en el inconsciente: devienen significantes designificados” (25).

10 Tal como propone la psicoanalista Anne Anlin Cheng, la internalización de la negrofobia genera respuestas complejas: “Dentro de la reducida noción de ‘internalización’ reside un mundo de complejas negociaciones que son tanto supervivencia como un dolor corporizado” (traducción propia, 2007: 138).

11 Nótese, no mujer negra, lo cual le daría -cuanto menos- subjetividad, sino solo “negra”.

12 La melancolía racial, según la autora, presume una pérdida de la que el sujeto no se repone, que está de alguna manera atorada psíquicamente. La pérdida de la blanquitud no se experimenta como un duelo finito sino como una melancolía permanente que es interiorizada por el sujeto racializado. Anlin Cheng desarrolla también la melancolía del sujeto racista, pero en el caso que nos atañe –el de la persona racializada–, y convocando a Fanon también, podríamos afirmar que la pérdida de humanidad/perfección/blanquitud es un objeto que el afrodescendiente ha perdido, pero lidiar con tamaña pérdida solo es posible conservándola. De tal suerte, su subjetividad ha devorado el objeto perdido; y ahora este se vuelve constitutivo de su propia identidad.

entrañas siempre resonaba la misma palabra". Fanon también alude a la idea de una carga. En el poema, es una opresión sin tregua sobre la mujer afrodescendiente, obligada a crecer en un proceso identitario por negación, una pesadez que siente ante la mirada opresora de la sociedad blanco-mestiza. A su vez, podríamos relacionar esta carga con la de la persona afrodescendiente como supuestamente representante de su grupo étnico-racial según la mirada blanca, una suerte de *blackmen's* o *blackwomen's burden*. Fanon sostiene que, cuando al afrodescendiente se le grita "negro" o "negra" en la calle, se le hace responsable de toda su historia, de su supuesto salvajismo e incultura, de sus ancestros, de su esclavización, de su temida violencia sexual, de su fealdad, de su culpa¹³. Como trataré de mostrar, dicha carga se presenta de manera agravada en el caso de la mujer.

Asimismo, el fragmento del poema exhibe una rabia bidireccional, un rencor hacia el propio Yo y hacia la sociedad, de ahí la amargura. Ese malestar de la mujer afrodescendiente no es únicamente el malestar desde la perspectiva freudiana: es un malestar por la inexistencia, por la ausencia de cultura de la cual se le acusa. La sujeta es incapaz de afirmarse sin Ser y Ser significaría dejar de ser bárbara, incivilizada, dejar de tener ancestras esclavizadas. La única forma de no ser todo eso y Ser pasa por convertirse en mujer blanca o al menos parecerse a una, dejar de ser negra lo más posible. Anlin Cheng sostiene que esta internalización del odio racial "dramatiza la

melancolía racial del sujeto racializado: el tomar hacia dentro otro que lo rechaza creando una percepción negativa de sí mismo que uno debe negociar continuamente de alguna manera, sea para calzar en ella o para resistirla" (14). Desde esa perspectiva, el camino adoptado en la negociación es el del rechazo a la propia imagen.

En términos fanonianos, la mujer del poema está viviendo una patología neurótica. No solo quiere ser mujer blanca, sino que quiere ser mujer, por tanto, ser humana. Como "negra", se encuentra encerrada en un deseo que desea por encima de todos los deseos: la blanquitud o, lo que es lo mismo, la humanidad. Esta encrucijada del deseo en que está atrapada la mujer del poema constituye una neurosis que está por aniquilarla sino asume una alternativa en la negociación. Necesita urgentemente un espejo que la valide, un espejo donde su reflejo exista. De lo contrario, ese círculo de violencia mimética¹⁴ la aniquilará. Por eso, necesita cambiar su propia imagen: se alisa el cabello y se empolva cara. No es solo por ser bella –aunque también lo es porque lo negro es feo– sino que, antes bien, esta acción supone un deseo por Ser, un reclamo de humanidad. Este deseo es impulsado por una negrofobia furiosa contra sí misma¹⁵. Y esa rabia requiere mentir al Yo. Sin embargo, siguiendo a Fanon, la mentira no puede ser sostenida sin palabras de blanquitud, si la sociedad no valida su blanquitud. Sin el reconocimiento blanco-mestizo, la mentira caerá como un velo de maya¹⁶, como pantalla fantasmática sobre la cual se ha proyectado una *white-face*.

13 En efecto, Fanon alude a una culpa inherente a la persona afrodescendiente. Desde esa perspectiva, en el esquema de una sociedad colonial y poscolonial, la culpa sería de las personas racializadas, y de nadie más.

14 Pese a que la agresión verbal racial tiene como lugar de enunciación la zona del Ser, la huella de la agencia de los sujetos que viven el privilegio racial parece perderse y la mujer que habita la zona del No ser se ataca a sí misma por acción y efecto de esa agresión primigenia que ha dislocado su origen.

15 Así como la persona blanca necesita regodearse en el narcisismo de su blanquitud (o la blanco-mestiza por su cercanía a la blanquitud) para eliminar toda negritud que pueda existir en ella, la mujer afro necesita de esta negrofobia para sostener un espejo en que sea capaz de mirarse.

16 Destaco aquí nuevamente la idea del cuerpo negro como palimpsesto, que se escribe y se reescribe siempre desde la zona del Ser, desde el sujeto que goza del privilegio racial. Incluso, el individuo que vive en el No Ser solo puede proyectar su deseo/enunciado desde la voz del sujeto hegemónico.

Ahora bien, no es gratuito que toda esta acción racialmente negadora sea ejecutada por una mujer afrodescendiente. Como señala Jabardo, precisamente “el feminismo negro parte de una no-categoría (no-mujer). La única estrategia posible desde la negación es un ejercicio de de-construcción. Destruir la negación desde donde se ha excluido de la categoría de mujeres a las mujeres negras, para avanzar, repensarse y reconstruirse desde otras categorías” (33). Así, la voz poética está partiendo de la única vía que las estructuras sociales de la matriz de opresión le permiten, las cuales también la excluyen de la categoría mujeres. La reconstrucción del Yo se convierte en el camino excepcionalmente duro y necesario para poder afirmarse como negra y como mujer.

Entonces, debemos postular que existe una mayor opresión de la mujer en la zona del No Ser. Si la neurosis del hombre negro por ser como el blanco es una demanda de humanidad, en el caso de la mujer negra esta misma demanda se vuelve psíquicamente más pesada porque debe luchar contra una cosificación doble: por ser negra y por ser mujer. Al respecto, Larisa Pérez (2018) opina que si el hombre negro quiere de alguna forma salir de la zona del No Ser necesita ser ultraviril. En contraste, el dilema de la mujer negra es que un posible escape de la zona del No ser no pasa por exacerbar su feminidad. Aunque el poema no lo exhiba explícitamente, podemos entrever que su feminidad plena no solo es insuficiente, sino que propicia una mayor negación ontológica¹⁷. Llevar al paroxismo su feminidad la conduciría a la cosificación y terminaría reafirmando su más íntima corporalidad como un palimpsesto que se escribe desde lo que Hill Collins denomina el domino hegemónico. De esta manera, la doble opresión de género y raza la distancia

más de la línea de lo humano que la separa de la zona del Ser y, por eso, nuevamente, entre sus entrañas siempre le resonaba la misma palabra: “¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ...”.

La palabra “resonaba” me parece cuidadosamente escogida. Resonar quiere decir amplificar, repetir un sonido de manera ampliada, de un modo reflejo –podríamos decir sinestésicamente. Según Victoria Santa Cruz, todo aquello que es reacción constituye una forma de división nociva en el ser humano. Para ella, la re-acción, la antítesis de la acción, pertenece al pasado: “La acción es ‘presente’, la reacción es pasado. Solo en acción hay renovación y de esta renovación surge la ‘pregunta’ que recibirá la inmediata ‘respuesta’, dando paso a la nueva calidad de acción” (41). Aquello que ha venido resonando es la repetición del grito central del poema: ¡negra! Líneas arriba interpretaba que la insistente recurrencia del mismo significante simbolizaba una división del Yo. De acuerdo con Santa Cruz, la división solo puede traer arritmia, y esta es el síntoma de la distancia entre el Yo y lo que ella denomina “el Uno superior”. A partir de tal paradigma, estas voces que gritan “negra”, si son reencausadas, pueden ser transformadas. Sin embargo, para eso, el ser humano, sostiene Santa Cruz:

Deberá conocer, orgánicamente, el sabor de la acción detectando, por lo mismo, la re-acción, cuyas señales serán dadas por su instrumento, cuerpo físico, es decir, malestar, incomodidad, inquietud, angustia y aun dolor: por saltar desde el pasado hacia el futuro, olvidando vibrar en el presente (2019: 55).

Entonces, identificando la re-acción, el individuo podrá empezar a recuperar su bienestar. Trascender la arritmia que ha producido el daño de la segregación/discriminación –manifestación social de la división del ser humano– precisa de afinar el único instrumento que no puede ser afinado por otro: el cuerpo humano.

17 Pérez sostiene que en la performance sobre quién pueden blanquearse, las mujeres negras siempre llevan las de perder: “Los cuerpos asignados como hombres al menos tuvieron la posibilidad de performar al «auténtico colonizado». Las mujeres, sin embargo, tenían que performar a la «auténtica colonizada», que envidiaba, por expresarlo en términos psicoanalíticos, la piel pero también el falo” (2018: 121).

La afirmación del Yo

Esta suerte de hermetismo filosófico de Santa Cruz tiene a una noción particular del ritmo como neurálgico organizador¹⁸. Sostengo que el ritmo es la clave para interpretar uno de los fragmentos más memorables de la composición: “Hasta que un día que retrocedía, retrocedía y qué iba a caer / ¡Negra! / ¿Y qué? / ¿Y qué? / ¡Negra! / Sí / ¡Negra! / Soy”. Esta resulta una sección verdaderamente intrigante. Pareciera un relámpago gratuito el despegue de esta mujer tan denostada y empuñada en su propio Yo. No obstante, es la capacidad transformadora del ritmo la que revierte la energía psíquica negativa de la primera mitad del poema. La psique que estaba al borde de una caída abisal empieza a concebir el obstáculo como un medio; a la arritmia, como una posibilidad de transformación. En la zona del No Ser, donde era imposible dotar de significado al término negra, la mujer del poema lo ha logrado. Este resultado excepcional se ha conseguido en una dimensión que es aparentemente inaccesible para los sujetos que gritan mecánicamente desde la zona del Ser: la sonoridad rítmica de ¡Negra! Se trata de una potencia que preexistía a esta revelación pero que era esquivo incluso para el Yo privilegiado¹⁹.

Ciertamente, esta especie de epifanía musical abre muchas preguntas, aunque pienso que la receta del ritmo aquí tiene dos ingredientes principales: el obstáculo como posibilidad y la memoria ancestral.

Recordemos que para Santa Cruz solo cuando el obstáculo es concebido como posibilidad, se puede abandonar la reacción y empezar la acción, pero debe reconocerse que ese saber no es intelectual, sino que habita el cuerpo. Santa Cruz considera que el saber es un sabor, un sabor-saber. Cuando la mujer del poema reconoce el sabor-saber en la palabra “negra” que tanto le imprecaban como si fuese un insulto, empieza a entender, no con su cerebro sino con su corporalidad. De esta manera, “negra” deja de ser solo una palabra –que significa a nivel del discurso– y comienza a percibirse con el cuerpo, empieza a ser una cadena de sonido, un significante que existe en la dimensión del ritmo, no como imagen acústica de un referente lingüístico.

Es especialmente elocuente esta sentencia de Santa Cruz: “el secreto no está en salir sino en entrar” (2019: 45). Sorprendentemente, según esta propuesta, escapar de la opresión racial no se logra con una transformación externa sino con una conversión del propio Yo a través del cuerpo que ritma²⁰. De este modo, la discriminación racial es una escisión estructural que no debe ser vencida sino transformada:

El centro del problema es la división del ser humano, quien, por estar cortado, separado de su proceso interior, se debate en una lucha estéril frente al conflicto que su misma división e hipnosis ha fabricado al no poder transformar su exterior. Clasismo, racismo, violencia, contaminación, enfermedad, miseria, odio, desempleo, guerra, etcétera, etcétera (2019: 87).

18 Santa Cruz defiende que “el ritmo es el eterno organizador, es la clave de la conexión con los secretos de las culturas orgánicas del pasado. Este es el secreto que debemos penetrar por medio de nuestro cuerpo físico que funciona como vehículo, nunca por medio del intelecto frío y colonizador (citado en Feldman, 2009: 78).

19 De hecho, en consonancia con nuestra extrapolación de la idea de mensaje enigmático a la esfera racial, Golergant explica que para Laplanche era también claro que el emisor del mensaje no era consciente del contenido enigmático de lo que emitía.

20 Para intentar la comprensión de una propuesta que parece desproveer de responsabilidad política al sujeto racista, creo que podemos recurrir a las dinámicas de la pérdida que plantea el concepto de melancolía racial. Si lo que se ha perdido es una blanquitud que, sin embargo, vive dentro del sujeto racializado, precisamente, corresponde entrar a la propia psique, no buscar la respuesta en un objeto externo. Dado que la blanquitud dolorosamente perdida se encuentra interiorizada por la persona afrodescendiente, es adentrándose en el Yo donde se puede ejercer una acción. Responder de otra manera a la ofensa racista supondría una reacción, círculo vicioso que para Santa Cruz solo devendrá en más división.

Con el hallazgo del ritmo, el Yo está recuperando su capacidad de acción y agencia en el contexto discriminatorio. Santa Cruz afirma que “solo en presente hay acción, pues esta es transformación, equilibrio (2019: 91)”. Esa acción afirmativa del Yo trasciende la reacción a la que estaba encadenada en la escala de deseo de blanquitud. Si la acción solo puede ocurrir en el presente, la reacción a la violencia epistémica y ontológica queda relegada al pasado. La superación de la reacción y de la temporalidad pretérita que se ha logrado por fuerza del ritmo representa en el poema una alteración ontológica en la zona del No Ser. Por esa razón, es capaz de afirmarse en presente y con verbo copulativo: *Negra soy*. Aquí podríamos aludir a una reescritura a contrapelo del palimpsesto producido desde la enunciación del Ser aunque, en consonancia con los términos de la autora, ya no hay escritura del cuerpo sino, más bien, solo ritmo. Para Fanon, esta suerte de vórtice en la región del No Ser sería sencillamente imposible²¹, pero, en el poema, la revelación de ese portal que solo se atraviesa con el cuerpo²² es un resplandor desbordante: “De hoy en adelante no quiero lacia mi cabello / ¡No quiero! / Y voy a reírme de aquellos, / que por evitar – según ellos– / que por evitarnos algún sinsabor / llaman a los negros gente de color / ¡Y de qué color!”. Solo desde una persona que habita y acciona el presente se puede mirar hacia adelante y afirmar un deseo propio, un deseo no mimético, un deseo negro, si se quiere. El término “sinsabor” no parece gratuito porque, para la autora, el sabor es un saber. Aquí la mujer, afirmándose negra, ha hallado un sabor-saber del que el Otro hegemónico

carece. Por ello, se revela y rebela un mismo grito que es, a la vez, todo nuevo: “¡Negro! / ¡Y qué lindo suena! / ¡Negro! / ¡Y qué ritmo tiene! / ¡Negro, negro, negro, negro...”

Ahora bien, el método que permite ese cometido es la memoria ancestral. Santa Cruz dice: “Orientada por esta intuición y desde una memoria ancestral (África), conocí el sabor de la conexión [...]” (2019: 40). En ese plano, la dimensión cromática de lo negro es reconfigurada, se resemantiza por fuerza del ritmo y adquiere un signo cultural. El negro suena, ritma hermosamente. El ritmo ha logrado, en el poema, resignificar el significante no por medio de la producción lingüística convencional, sino a través de su potencia fónico-melódica. De ahí se entiende la revelación final:

Al fin / Al fin comprendí / ¡Al fin! / Ya no retrocedo / ¡Al fin! / Y avanzo segura / ¡Al fin! / Avanzo y espero / ¡Al fin / Y bendigo al cielo porque quiso Dios / que negro azabache fuese mi color / Y ya comprendí / ¡Al fin! ¡Ya tengo la llave!

Ese saber-sabor es lo que la mujer del poema, con su Yo reconstituido –ya no construido desde la negación sino desde la afirmación–, al fin comprende. La llave había sido el ritmo y, con ella, es posible abrir las cerraduras que tenían encerrado al cuerpo y avanzar hacia la transformación del obstáculo. La comprensión es un proceso dilatado e introspectivo por cuanto su naturaleza no cerebral –sino corpórea y sonora– no es manejada socialmente en la producción de identidades desde el SuperYo sino en la indagación física del instrumento corporal por medio de la memoria ancestral. Finalmente, el ritmo es acción presente y, por eso, ella

21 De hecho, Fanon confiesa que, entusiasmado por las ideas de Senghor, hubo un tiempo en que creyó que el ritmo, supuestamente inherente al sujeto afrodescendiente, era el refugio al que el hombre blanco jamás podría acceder. Prontamente, Fanon descreo de esa idea, pero resulta interesante observar que su búsqueda del ritmo como parte constitutiva del sujeto negro era intelectual, razonada. Santa Cruz replicaría que el ritmo no puede entenderse, solo sentirse.

22 Es bastante elocuente esta reflexión de Santa Cruz: “El ritmo es el eterno organizador, es la clave de la conexión con los secretos de las culturas orgánicas del pasado. Este es el secreto que debemos penetrar por medio de nuestro cuerpo físico que funciona como vehículo, nunca por medio del intelecto frío y colonizador (citado en Feldman, 2009: 78).

no puede ya retroceder. Se regodea en su identidad afirmativa y es todo júbilo rítmico: ¡Negro! / ¡Negra soy”!

“Negra”, que era gritado arrítmicamente, desde la división, ha debido ser transformada. Ahora, con ritmo ancestral, no resuena sino que acciona el cuerpo hasta lo más íntimo. Santa Cruz sentencia que “si un instrumento musical afinado emite, al ser tocado, el justo requerido sonido, el ser humano, al afinar su cuerpo físico, irá sensibilizándose, pudiendo recién entonces, vibrar y ser penetrado en la justa vibración-sonido de la palabra [...]” (2019: 55). Entonces, para transformar el mundo primero debe transformarse ella misma, nosotros mismos. Y esa transformación supone afinarnos.

Ahora bien, aunque la respuesta al racismo y la segregación social propuesta desde esta ética del ritmo pareciera configurar una afirmación poco anclada en la feminidad de la voz poética, en realidad, las características de la actitud contestataria reflejan necesariamente la subjetividad enunciativa de una mujer negra. Recordemos que, si el punto de partida ha sido la negación de ser mujer negra, la voz poética ha debido deconstruir una imagen hegemónica desde esa condición a la vez deshumanizada y objetivada. De este modo, el ritmo, se diga o no, es una potencia revolucionaria para resistir en los márgenes, como diría Bell Hooks, un medio de resiliencia en la zona del

No Ser y una vía para transformar en sujeta de discurso a la mujer negra. Develando y descomponiendo la arritmia de los estereotipos que legitiman la opresión, la mujer negra puede dejar de ser objeto que es tocado con violencia física y discursiva, y convertirse en mujer que toca su propio instrumento y compone su propio saber sobre sí misma.

Pese a la admisión de un alcance universalista en esta exploración rítmica con el cuerpo²³, la repuesta de Victoria a la opresión es la respuesta de una mujer intensamente negra. Habitar en la zona del No Ser como un sujeto –una paradoja imposible para Fanon²⁴– implica una resistencia permanente en las periferias del Ser que se puede lograr, sostiene Santa Cruz, no desde una respuesta política eurocentrada posmoderna –y, por tanto, desprovista de ancestralidad-ritmo, espiritualidad y movimiento– sino a partir de una holística afirmación de las raíces africanas. Negra soy es una nueva forma de autodenominación de una sujeta de discurso que se nombra en sus términos y se dota con sus significados. En tal sentido, como postula Hill Collins, se trataría de un “epistemología alternativa”, una en la que el testimonio, la experiencia personal y la emoción tengan plena cabida; o, como sostiene Hooks, un conocimiento desde la experiencia vivida y un proceso de recuperación personal “que no está ya solamente moldeado y determinado por la condición de dominación” (1989: 31). Me

23 De acuerdo con Santa Cruz, “al continuar ahondando a lo largo de mi vida en las formidables bases rítmicas heredadas, estas me revelaron, con la claridad de lo orgánico, que no obstante africanas, son ‘cósmicas’” (2019: 41).

24 Este es un reto pendiente. Pienso que el desafío es repensar más profundamente las ideas de Fanon en la compleja confluencia de opresiones que viven y resisten las mujeres negras. En efecto, coincido con Larisa Pérez en las dificultades que plantea posicionar a la raza en el trazado de la línea divisoria entre el Ser y el No ser, y sugerir que el sexismo opera como un agravante en el racismo contra las mujeres afrodescendientes. No obstante, sostengo que se requiere justamente problematizar aún más esta propuesta ontológica dentro de la diversidad que plantea la matriz de opresión colonial sobre las mujeres negras. Me inclino a pensar que más que una línea, la división entre Ser y No Ser funciona acaso como una red que, a la vez que asir y maniar, intenta mantener a las mujeres negras en los márgenes de la raza y el género pero que, mediante una presión ejercida en contra, puede mostrar su fragilidad para evitar que los cuerpos disidentes atraviesen sus agujeros. Más aún, en consonancia con la metáfora de la telaraña que utiliza Ana Irma Rivera para graficar cómo opera el racismo sobre las mujeres afrodescendientes, la aspiración pasaría por, en lugar de ser como la mosca atrapada pasivamente en esa telaraña, ser como la misma araña en el sentido de que ella es la que teje (y podría destejer, me gustaría añadir).

inclino a pensar que, en su invitación a esta corpo-política suya, Santa Cruz, parece decir junto con Lorde que “las herramientas del amo nunca dismantlarán la casa del amo”.

Sin duda, la propuesta de Santa Cruz de una mujer racializada que supera al racismo de un modo aparentemente individual y a través de la exploración de un ritmo sugerido como innato puede resultar por demás polémica en un contexto de reivindicaciones políticas que demandan la responsabilidad social y estatal en materia de inclusión y que buscan deconstruir estereotipos esencialistas acerca de los y las afrodescendientes. Al respecto, Heidi Feldman reflexiona que “esta ubicación de la memoria ancestral en el cuerpo negro es convincente y problemática a la vez, respaldando aparentemente el determinismo biológico [...] el baile y otras cualidades esenciales están en la sangre de la gente negra” (2009: 80). Quizá sea posible que la preocupación por una forma de pensamiento que luce concesiva con el racismo surja en el marco de un sistema de ideas que concibe lo político rígidamente. Leída con atención, la invitación de Santa Cruz no está desligada de una intervención de los otros; es una promesa de transformación del cuerpo social con el cuerpo individual como cerrajero. Después de todo, estaba convencida que no es posible una revolución sin evolución.

Asimismo, coincido con Feldman en que, en general, las composiciones de Santa Cruz operan como lugares de la memoria; creo que este poema también. En una realidad diaspórica que, a diferencia de sus homólogas de la región, carece de un contenido cultural que remita históricamente a la patria africana,

el proyecto afrocéntrico de Santa Cruz ha reconfigurado el cuerpo como un tipo de África desde dónde resistir la opresión. Por ello, su ejercicio sería el de una reescritura con el cuerpo. Convocando las conclusiones que elabora Feldman sobre la obra de Santa Cruz a este análisis sobre el poema, considero que su propuesta heurística funciona como una contramemoria, porque deconstruye la retórica hegemónica del discurso oficial sobre “ser negra” y revela deliberadamente su máscara, el velo que oculta la verdad de su violencia epistémica, la cual –en palabras de Santa Cruz– podemos entender como el producto de una división social de los seres humanos, antes parte de una unidad primordial.

En suma, la búsqueda de nuevas lecturas para el poema me motiva a concluir que la pieza es, en primer lugar, una invitación a la resiliencia por medio de la incorporación del obstáculo. Efectivamente, la conversión de la desventaja en ventaja pasa necesariamente por un proyecto de repatriación africano-centrista en que el cuerpo femenino afrodescendiente se construye como un tipo de palenque donde habitan la ancestralidad y su ritmo, un espacio íntimo pero también intersubjetivo –cuando cada una está individualmente afinada– desde el cual resistir la opresión racial, un territorio de lucha. Logrado esto, la mujer afrodescendiente ha reconfigurado su devenir, antes reificado en la zona del No Ser, y puede afirmarse como un Yo capaz de reescribir a contrapelo su identidad, pero en sus propios términos, es decir, tejiendo su presente, trezando su historia y ritmando su lucha.

Bibliografía

- Cheng, A. A. (2007). "Intimate Refusals: A Politics of Objecthood". En Melanie Suchet, Adrienne Harris, Lewis Aron (Eds.). *Relational Psychoanalysis: Volumen III. New Voices* (135-150). The Analytic Press: New Jersey
- Estrada, F. (2016). "Victoria, filósofa del ritmo". En *Las palabras de Victoria* (75-78). Lima: Museo Afroperuano de Zaña.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Feldman, H.C. (2009). "Cumanana y las memorias ancestrales de Victoria Santa Cruz". En *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Instituto de Musicología y Pontificia Universidad Católica del Perú: Lima
- Gilroy, Paul. (2014). *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal
- Golergant, D. (2010). *El concepto de mensaje enigmático y el modelo traductivo de la constitución del aparato psíquico en la Teoría de la seducción generalizada propuesta por Jean Laplanche* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Gordon, L. (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 F. Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (217-260). Madrid: Akal.
- Grosfoguel, R. (2009). "Apuntes hacia una metodología fanoniana para la descolonización de las ciencias sociales". En F. Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (pp. 261-284). Madrid: Akal.
- Grosfoguel, R. (2012). "El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?". *Tabula Rasa*, (16), 79-102.
- Hill Collins, P. (2000). "The social construction of black feminist thought". En *Black Feminist Thought*. Segunda edición. Nueva York: Routledge. Recuperado de: <https://uniteyouthdublin.files.wordpress.com/2015/01/black-feminist-thought-by-patricia-hill-collins.pdf>
- Hooks, B. (1989). "On Self Recovery". En *Talking back. Thinking Feminist. Thinking Back* (pp.28-34). Boston: South End Press
- Jabardo, M. (2012). *Feminismos negros: una antología*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Music MGP (2016, abril 12). *Me gritaron negra, Victoria Santa Cruz* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>
- Pérez, L. (2018). "De Fanon a la interseccionalidad. Neurosis, sexo y descolonización". *Revista Atlántida*, pp. 107-128.
- Rivera, Ana Irma. (2010). *Mujeres Afrodescendientes: la mirada trabada en las intersecciones de organización por raza y género. Documento conceptual, retos y oportunidades del empoderamiento económico de las mujeres afrodescendientes*. Brasilia: CEPAL.
- Rojas Benavente, L. (2008). "Un poema de resistencia de Victoria Santa Cruz Gamarra, etnicidad en los 50 en el Perú". En N'Gom, M'Bare (ed.), "Escribir la identidad": creación cultural y negritud en el Perú. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Santa Cruz, V. (2019). *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Seminario Afroperuano de Artes y Letras.
- Santibáñez Guerrero, D. (2018). "El concepto de interseccionalidad en el feminismo negro de Patricia Collins". *Resonancias. Revista de Filosofía*, (4), pp. 49-58.

Aproximaciones hacia un arte visual afroperuano

César-Octavio Santa Cruz Bustamante

Universidad Bordeaux Montaigne

Resumen: En el plano nacional, se ha podido observar en los últimos tiempos un creciente interés por los temas afroperuanos. Se está investigando ampliamente sobre la música, la literatura y la cocina afroperuana. En lo que respecta a las artes visuales afroperuanas, no he visto que de momento gocen del foco académico. Espero estar abriendo este tema a la investigación y reflexión. No obstante, existen propuestas aisladas en las que lo afroperuano ha sido recurrente de tal modo que podamos proponer en consideración la existencia de un arte visual afroperuano. Como parte de estas propuestas, podemos mencionar la identidad visual del Festival de Cañete diseñada por Octavio Santa Cruz, los trabajos realizados para CEDET por Newton Mori Julca, la serie de fotografías del Hatajo de negritos de El Carmen de Milena Carranza Valcárcel, las ilustraciones de Ayleen Maite, la serie “Peruvian Heroes” del pintor José Luis Palomino, la exposición individual “De cajón, ritmo y color” del pintor cajamarquino Ever Arrascue, la exposición “Ojos Negros” del brasileño Klaus Novais, el mural en homenaje a Victoria Santa Cruz pintado por el artista urbano Joan Jiménez, conocido como Entes, y las ilustraciones de Miguel Ángel Reyes inspiradas en personajes afroperuanos.

Palabras clave: artes visuales; afroperuano; afrodescendiente; identidad

Abstract: At the national level, a growing interest in Afro-Peruvian issues has been observed in recent times. There is an extensive research on Afro-Peruvian music, literature and cuisine. In regard to the Afro-Peruvian visual arts, I have not seen, at the moment, an academic focus. I hope I am opening this topic to research and reflection. However, there are isolated proposals in which the Afro-Peruvian has been recurrent in such a way that we can propose the existence of an Afro-Peruvian visual art. As part of these proposals, we can mention the visual identity of the Cañete Festival designed by Octavio Santa Cruz, the work made for CEDET by Newton Mori Julca, the photography series of Hatajo de negritos de El Carmen by Milena Carranza Valcárcel, the illustrations by Ayleen Maite, the “Peruvian Heroes” series by the painter José Luis Palomino, the individual exhibition “De cajón, ritmo y color” by the painter of Cajamarca Ever Arrascue, the “Ojos Negros” exhibition by the Brazilian Klaus Novais, the mural in homage to Victoria Santa Cruz painted by the urban artist Joan Jiménez known as Entes and the illustrations inspired by Afro-Peruvian characters by Miguel Ángel Reyes.

Keywords: visual arts; Afro-Peruvian; Afro-Descendant; identity

Mi procedencia familiar, en la que se encuentran artistas implicados en la recopilación y recuperación de expresiones del folklore afroperuano, mi actividad de artista plástico y la difusión de los géneros afroperuanos a través de la práctica musical se vieron reflejadas en la realización de una obra de pequeño formato titulada “Ritmos de la

esclavitud”, creada en 2011. Tiene como fuente de inspiración el poema “Ritmos negros de Perú” (1957) de Nicomedes Santa Cruz, texto emblemático de la negritud¹ peruana.

La obra mencionada fue expuesta por primera vez en la muestra colectiva Afrolatinos, la cual se llevó a cabo en el Museo de arte de la ciudad de Caguas, Puerto Rico, en

1 La palabra “negritud” proviene del francés *négritude*, y corresponde al movimiento político y literario desarrollado durante la primera mitad del siglo XX. Reunió a escritores negros francófonos provenientes de las antiguas colonias francesas, tales como el martiniqués Aimé Césaire y el senegalés Léopold Sédar Senghor. Su finalidad fue reivindicar la identidad y la cultura negra. Por extensión, la palabra “negritud” se refiere al conjunto de características y de valores culturales que se atribuyen a la raza negra, así como el sentimiento de pertenencia a dicha raza.

el año 2012. Además, fue el punto de partida de una serie de obras realizadas esencialmente mediante el uso de la serigrafía que vengo desarrollando desde el año 2014 y en la que abordo temas tales como la discriminación racial, la trata de esclavos y los derechos cívicos en los Estados Unidos, así como el tema de la música afroperuana proveniente de los esclavos negros. Esta serie fue expuesta por primera vez en 2018, en el marco de la Semana de la Memoria en Burdeos, evento mediante el cual la ciudad de Burdeos reconoce su participación en el comercio negrero y conmemora a los esclavos africanos deportados hacia las Américas.

La metodología de investigación en Artes plásticas que se enseña en las universidades francesas se caracteriza por conducir sistemáticamente a los estudiantes a reflexionar sobre su propio trabajo plástico y a formular un cuestionamiento teórico a partir de éste. Conforme a esta metodología, que constituye el eje central de mi formación académica, el trabajo plástico que he venido desarrollando me conduce a plantearme una serie de cuestionamientos en torno al tema afroperuano.



César-Octavio Santa Cruz
Ritmos de la esclavitud 1, 2018.
Serigrafía sobre papel, 38 x 40 cm.



César-Octavio Santa Cruz
Cajon 2, 2018
Serigrafía sobre papel, 37,5 x 55 cm.

¿Existe un arte visual afroperuano? De ser el caso, ¿podemos hablar de un estilo o movimiento artístico cuyo centro de interés sea la diáspora africana y su cultura, comparable al acontecimiento de la pintura indigenista que colocó en primer plano al hombre andino y su hábitat, o que se inspire de la estética del arte africano como fue el caso de los pintores cubistas, liderados por Picasso a comienzo de siglo XX? ¿O se trata más bien de propuestas independientes? ¿Quiénes son los artistas visuales –si los hay– que trabajan sobre el tema afroperuano? ¿Son estos mismos artistas afrodescendientes?

Pancho Fierro, artista mulato hijo de una esclava y de un sacerdote criollo, sembró un precedente al representar en sus acuarelas personajes y tradiciones populares del criollismo del siglo XIX, tales como la zamacueca o el son de los diablos. “El criollismo construyó la

imagen de una ciudad étnicamente plural y a la vez armónica, que interiorizó lo popular como parte de su propia imagen” (Majluf, 2008: 8) y lo popular se asoció en este caso a lo costeño, a lo limeño y a lo afrodescendiente en oposición a lo andino. Sus estampas sirvieron de documento visual para la vestimenta en la recreación de bailes dirigidos por Victoria Santa Cruz en la década de los sesenta. No pretendemos, por ahora, dar una respuesta a todas las interrogantes ni establecer una crítica artística, pero sí dar a conocer lo que se ha venido haciendo en materia de arte visual afroperuano.

Los recientes acontecimientos de violencia policial en contra de afrodescendientes en los Estados Unidos, su inmediato rechazo mediante marchas y muestras de apoyo en las redes sociales y la proliferación de conferencias y conversatorios sobre el tema afroperuano en el plano nacional realizados de manera virtual, debido al actual contexto de pandemia, nos hacen recordar que la valoración del aporte de los afrodescendientes es un tema vigente y la defensa de sus derechos una deuda pendiente. No obstante, si bien se ha investigado ampliamente sobre la música, la literatura o la cocina afroperuana, no ha sido el caso de las artes visuales. ¿Será acaso que no hay material suficiente? ¿No son acaso

las artes visuales, por su naturaleza misma, las indicadas para visibilizar lo invisible?

Dentro de lo poco que se ha encontrado, cabe mencionar el interesante artículo de la doctora en etnología Maud Delevaux (2011), quien aborda la reivindicación de la identidad afroperuana desde el activismo político y la pintura. Asimismo, la página facebook “Arte visual afroperuano”, creada en 2011, cuya administradora es la fotógrafa, gestora cultural y activista Milena Carranza Valcárcel, propone un espacio virtual que pone en valor el arte visual afroperuano: fotografía, diseño gráfico, pintura, video, grafiti, dibujo, etc. En 2018, la muestra fotográfica “Afroperú”, realizada en la sala de arte de Petroperú, en Lima, reveló al público la cotidianidad de diversas comunidades afrodescendientes a través de las fotografías del artista Kike Arnal. En lo que se refiere a exposiciones, en el plano internacional, la ya mencionada exposición “Afrolatinos” sirve de ejemplo al proponer “problemáticas que desde las artes visuales aluden a la representación de lo afro con su total complejidad plástica, histórica, política y social” (Torres, 2014: 21).

Los artistas que mencionaré a continuación han sido seleccionados tomando en cuenta la recurrencia con la que han trabajado sobre el tema afroperuano, su trayectoria, la relevancia



Octavio Santa Cruz, *Identidad visual del Primer Festival de Arte Negro de Cañete* y afiche de *La Reina del Festejo*, 1971.



Newton Mori Julca, Diseño de logo y de afiche realizado para CEDET.

o la trascendencia de sus propuestas artísticas. En este sentido, no se tomó en cuenta las numerosas propuestas esporádicas que abundan en las redes, como por ejemplo artistas que hayan realizado alguna vez un dibujo a mano alzada retratando u homenajeando a algún personaje afroperuano sin que lo afroperuano se ubique en el centro de sus prácticas artísticas.

Octavio Santa Cruz: la identidad visual del Festival de Cañete

Diseñada en 1971 en ocasión del Primer Festival de Arte Negro de Cañete, una imagen reúne los rasgos característicos de la raza negra: ojos grandes, labios carnosos, cabello ensortijado. Fue creada con el fin de representar la vitalidad y la belleza negra dentro del primer concurso de belleza afroperuana “La Reina del Festejo”, que se realizó en el marco del festival, y hoy en día forma parte del imaginario popular como imagen identificatoria del pueblo de Cañete. Esta imagen ocupa un rol protagónico

en el diseño final del afiche del festival. La segunda imagen trata de reproducir la esencia del espíritu negro. En ella se observan dos manos tocando el ancestral tambor africano en lugar del tradicional cajón afroperuano. Anteriores a estos diseños son las ilustraciones realizadas para el LP Cumanana de Nicomedes Santa Cruz (1964).

Newton Mori Julca: Identidad visual de CEDET

Uno de los artistas más representativos en tratar el tema afroperuano en su producción es Newton Mori Julca, quien ha contribuido desde sus inicios con el Centro de Desarrollo Ético (CEDET). Esta organización, a través de sus publicaciones, busca aportar al fortalecimiento de la identidad étnico-cultural de la comunidad afroperuana. Desafortunadamente, la información que hemos encontrado hasta ahora sobre este artista es poca. Más adelante esperamos ampliar la información cuando dispongamos de más material sobre este artista.



Milena Carranza Valcárcel, *Un recorrido junto al Hatajo de Negritos de Amador Ballumbrosio*, regreso del Cementerio de El Carmen, 26 de diciembre 2015.

Milena Carranza Valcárcel: un recorrido junto al Atajo² de negritos de la familia Ballumbrosio

Fotógrafa, gestora cultural y activista dentro del movimiento afroperuano, Milena Carranza inmortalizó en una serie fotográfica: el recorrido del hatajo de negritos de la familia Ballumbrosio, tradición ancestral en la que se sincretizan las culturas europea, africana y andina, y que reúne a violinistas y zapateadores que salen a festejar el nacimiento del niño Jesús, evocando, por ejemplo, el trabajo de la tierra y la protesta contra el régimen. Ha expuesto estas fotografías en el Perú y el extranjero, y también formaron parte del *dossier* presentado a la Unesco para postular el Hatajo de negritos como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación, declaratoria que se obtuvo en 2012. Cabe resaltar que en 2019 fue declarado como Patrimonio de la Humanidad.

Ayleen Mayte: ilustraciones de mujeres afroperuanas

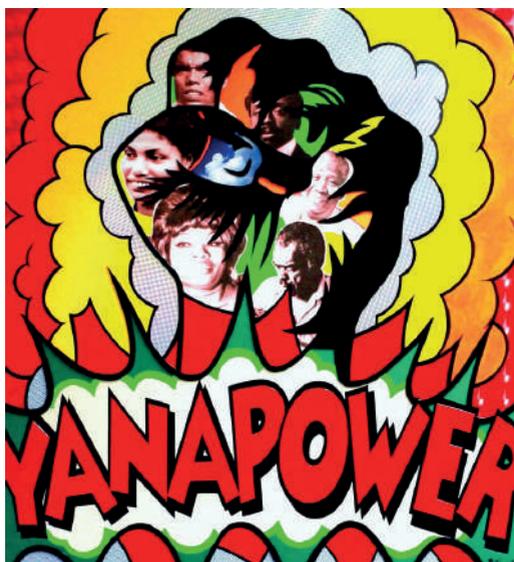
Ayleen Mayte explora su identidad de mujer afroperuana por medio de sus ilustraciones. Sus dibujos destacan la identidad, el reconocimiento y la belleza de las mujeres afrodescendientes. Para ello, Ayleen dibuja mujeres con cabello rizado, crespo, afro y con cuerpos distintos a los estereotipos vehiculados por la publicidad en la que la norma se caracteriza por cuerpos delgados, idealizados, espigados, de piel clara y cabello lacio. Además de su propuesta personal, forma parte del colectivo Papaya, integrado por cinco mujeres artistas que buscan realzar la belleza de la mujer, combatir los miedos e inseguridades, así como cultivar el amor propio usando como herramienta las ilustraciones y los murales.

2 La fotógrafa emplea la palabra "Atajo" y no "Hatajo", puesto que respeta el uso popular del término utilizado por sus propios cultores. Sin embargo, oficialmente, ambas grafías son aceptadas sin distinción alguna.

Ayleen Mayté, *Ama tus líneas*.

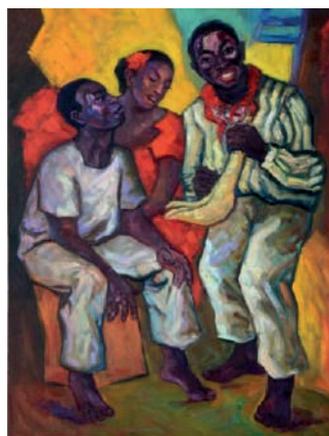
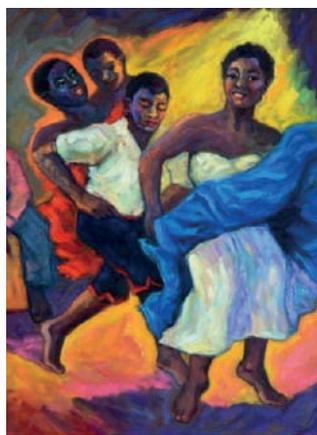
José Luis Palomino: Afroperuvian Héroe

El pintor José Luis Palomino propone una serie en la que reivindica a héroes afrodescendientes, cuyas hazañas no aparecen en los libros de historia. Su característico estilo combina el pop con el uso de materiales propios del sector automotriz, tales como uretano, acrílicos y barnices. La serie fue expuesta por primera vez en su conjunto el año 2013 en el espacio de arte de la Fundación Euroidiomas de Miraflores.

José Luis Palomino, *Yanapower*.

Ever Arrascue: De cajón, ritmo y color

El año 2016 se llevó a cabo la exposición individual "*De cajón, ritmo y color*" del pintor cajamarquino Ever Arrascue en el Centro Cultural de la Universidad de San Marcos. En ella, el artista se inspira en la cultura afroperuana y, en particular, en sus personajes y costumbres, entre las que figuran el baile y la música. Para ello, Arrascue realizó el popular viaje iniciático a Chincha y El Carmen, también frecuentó los barrios del Rímac, La Victoria y los Barrios Altos. Logra plasmar todas estas vivencias utilizando un estilo de pintura expresionista.



Pinturas de Ever Arrascue

Klaus Novais, *Teresa Izquierdo*.

Klaus Novais: la exposición Ojos Negros

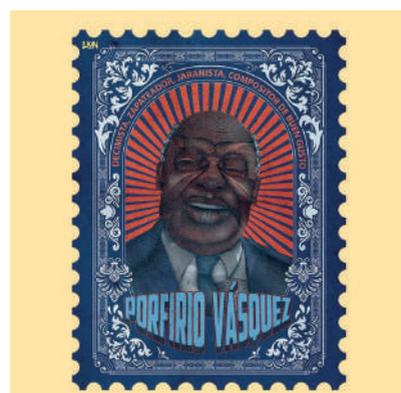
En esta colección de dieciocho obras, el pintor brasileño Klaus Novais se inspira en El Carmen, Barranco y las peñas, lugares donde corroboró la riqueza y el valor de la cultura afroperuana a través del arte, la gastronomía, la literatura y la política. Para reivindicarla y rendirle homenaje, decidió retratar a destacadas personalidades afroperuanas tales como Victoria Santa Cruz, Susana Baca, Arturo “Zambo” Cavero, Teresa Izquierdo, la familia Ballumbrosio, entre otros. Esta muestra, que fue además la primera del pintor en Lima, tuvo lugar en el Centro Cultural Brasil-Perú en 2017.

Joan “Entes” Jiménez: homenaje a Victoria Santa Cruz

Dentro del marco de las actividades por el Mes de la Cultura Afroperuana y como parte del programa “Pinta Lima” promocionado por la Municipalidad de Lima, el artista urbano Joan Jiménez -conocido como Entes- realizó en 2019 un mural en homenaje a Victoria Santa Cruz, compositora, coreógrafa, profesora e investigadora de la cultura afroperuana de reconocida trayectoria. La representa al lado de unos versos de su conocido poema “Me gritaron negra”, poema emblemático de la identidad afroperuana y de la lucha contra el racismo.

Miguel Ángel Reyes: estampillas de personajes afroperuanos

Originario de San Luis de Cañete, Miguel Ángel Reyes trabaja el tema de lo afroperuano en ilustraciones y en murales que realiza en asentamientos humanos o pequeñas comunidades donde el arte tiene un difícil acceso. Su trabajo se basa en plasmar en sus obras su identidad como afroperuano y aborda temas como el fenotipo, las costumbres populares y personajes de renombre como se puede observar en un proyecto que viene realizando, en el que representa personajes afroperuanos a modo de figuras de estampillas postales. Ha colaborado con organizaciones como ASHANTI y CEDET.

Miguel Ángel Reyes, *Nicomedes Santa Cruz y Porfirio Vásquez*

Reflexiones finales

Desde las estampas de Pancho Fierro hasta la actualidad, existen proyectos visuales aislados referidos a lo afroperuano, por lo que nuestra propuesta es desplegar una mirada (o incluirlos en una sola mirada) a fin de considerarlos en conjunto como expresiones de un arte visual afroperuano. Dentro de la lista de artistas que hemos mencionado, han sido evocados diversos géneros de las artes visuales tales como el diseño gráfico, la fotografía, la pintura, el arte urbano y –de incluirme en esta lista– la serigrafía y las técnicas digitales.

Una búsqueda más exhaustiva incrementará, sin duda, el registro de artistas en actividad. Asimismo, esperamos que el presente artículo permita dar un nuevo impulso al tema afroperuano desde un enfoque distinto y que sirva de incentivo para generar nuevas propuestas desde lo teórico, sirviendo de estímulo para una investigación más extensa y para nuevos trabajos académicos, y lo práctico, inspirando nuevos proyectos visuales y muestras en torno al tema afroperuano.

Bibliografía

Burke, Marcus B. & Majluf, Natalia (2008). *Tipos del Perú, la Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: Ediciones El Viso.

Delevaux, Maud (2011). “De la revendication picturale à la militance. Portraits croisés d’une jeunesse afro-péruvienne”. En *RITA*, 5.

Torres, María Elba (2014). *Afrolatinos*. Puerto Rico: Municipio Autónomo de Caguas.



Entes, *Homenaje a Victoria Santa Cruz*, 2019. Mural, Cercado de Lima.

El derecho a la literatura afrobrasileña¹

Rafael Balseiro Zin

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

Resumen: Los primeros registros de literatura de autoría negra en Brasil datan de principios de la segunda mitad del siglo XIX. Sus precursores fueron Luiz Gama (1830-1882), con la publicación de su *Primer Burlesque Getles* en 1859, en la ciudad de São Paulo, y Maria Firmina dos Reis (1822-1917), con la publicación de la novela *Úrsula*, también en 1859, en la ciudad de São Luís de Maranhão. Sin embargo, hasta el día de hoy, a pesar de que han pasado unos 160 años desde la primera publicación de estas obras inaugurales, tanto los autores como sus escritos siguen siendo desconocidos para la mayoría de nuestra población. Si el acceso a la literatura debe entenderse como un derecho básico de todos los seres humanos, como Antonio Candido sugirió en su ensayo clásico *El derecho a la literatura*, ¿por qué ciertos aspectos de nuestra creación literaria, como la literatura afrobrasileña por ejemplo, siguen siendo rechazados por una parte considerable de nuestra academia, ignorados por los grandes conglomerados del mercado editorial brasileño o incluso subestimados entre los críticos y el público lector? Si la literatura es un derecho fundamental de todas las personas, ¿de qué literatura tratamos? Tomando estas preguntas como punto de partida, este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la relación entre la formación del canon literario brasileño, el racismo y el sexismo que afectan a toda nuestra sociedad, buscando, al principio, dialogar con las ideas del sociólogo y crítico literario contenido en su ensayo, para luego reevaluar el alcance y los posibles significados de este derecho fundamental.

Palabras clave: derechos humanos y literatura en Brasil; el derecho a la literatura afrobrasileña; aspectos de la cultura brasileña contemporánea

Abstract: The earliest records of Black literature in Brazil date back to the beginning of the second half of the 19th century, its precursors being Luiz Gama (1830-1882), with the publication of his *Getulino's First Burlesque Ballads* in 1859 in the city of São Paulo, and Maria Firmina dos Reis (1822-1917), with the publication of the novel *Úrsula*, also in 1859, in the city of São Luís do Maranhão. However, to this day, even though nearly 160 years have passed since the first publication of these inaugural works, as much the authors as their writings remain unknown to the majority of our population. If access to literature must be understood as a basic right of all humans, as Antonio Candido suggested in his classic essay entitled *The Right to Literature*, why do certain aspects of our literary creation, such as Afro-Brazilian literature, continue to be rejected by a considerable portion of our Academy, ignored by the great conglomerates of the Brazilian publishing market or even discredited through criticism and by the readership? If literature is, in fact, a fundamental right of all individuals, after all, what literature are we dealing with? Taking these questions as a starting point, this article aims to reflect on the existing relationship between the formation of Brazilian literary canon, the racism and the sexism that devastate the whole of our society, seeking, in the first instance, to dialogue with the ideas of the sociologist and literary critic contained in his essay, in order then to reassess the scope and the possible meanings of this fundamental right.

Keywords: human rights and literature in Brazil; the right to afro-Brazilian literature; aspects of contemporary Brazilian culture

Introducción

En los últimos años, la denominada literatura “negra”, “afrobrasileña” o “afrodescendiente”, ya sea en prosa o en verso, por la vía escrita

o la oralidad, viene pasando por un momento fructífero de realizaciones y descubrimientos, al mismo tiempo en que se sitúa en el fuego cruzado que busca su consolidación académica en tanto vertiente específica -pero no excluyente-

1 Estas reflexiones fueron inicialmente debatidas durante las actividades del seminario “Antonio Candido: 100 años”, promovido y organizado por la Articulación Discente para el Pensamiento Brasileiro de la Universidad de São Paulo, realizado en las dependencias de la Facultad de Filosofía, Letras e Ciências Humanas de la institución (FFLCH-USP), entre los días 10 y 13 de setiembre de 2018.

de la creación literaria brasileña. Se trata de un proceso semántico todavía en construcción y en constante debate. Incluso, entre los escritores y escritoras que se autodefinen como negros, existe cierta resistencia en cuanto al uso de expresiones como “escritor negro”, “literatura negra” o “literatura afrobrasileña”, ya que esas denominaciones, dependiendo de las circunstancias, tienden a rotular y a encasillar su producción literaria. Por otro lado, también es considerado como algo positivo, puesto que permite realzar determinados sentidos escondidos por la generalización del término “literatura”. Sea como fuera, tales definiciones exigen respeto a los valores de un sector de la sociedad que lucha hasta hoy contra los prejuicios y la exclusión impuestos por el conjunto de la sociedad brasileña (Fonseca, 2006: 13).

Entre los intelectuales que se centraron en este asunto, Luiza Lobo (1993: 222) afirma que uno de los aspectos primordiales que caracteriza a la literatura afrobrasileña es el hecho de haber surgido en el momento en que el negro pasa de objeto a sujeto de la creación, dejando de ser tema de autores blancos para registrar su propia visión del mundo. De modo más abarcador, Eduardo de Assis Duarte (2014: 41) aclara que esta vertiente de nuestra literatura es un concepto en construcción, proceso y devenir. Además de ser un segmento de la literatura brasileña y mantener una línea que deriva de ella, es componente de un amplio encadenamiento discursivo. Al mismo tiempo, dentro y fuera de la literatura brasileña, se constituye a partir de textos que presentan temas, autores, lenguajes, pero principalmente un punto de vista culturalmente identificado con la afrodescendencia desde el principio hasta el final. Otros teóricos, sin embargo,

defienden la expresión “literatura negra”, incluso después de la popularización del término “literatura afrobrasileña”. Es el caso del escritor Cuti, pseudónimo de Luiz Silva, quien, contraponiéndose a las concepciones anteriores, sugiere que:

Denominar como afro la producción literaria negro-brasileña (de los que se asumen como negros en sus textos) es proyectarla al origen continental de sus autores, dejándola al margen de la literatura brasileña, atribuyéndole, principalmente, una descalificación basada en la jerarquización de las culturas, noción bastante diseminada en la concepción de Brasil por sus intelectuales. “Afrobrasileño” y “afrodescendiente” son expresiones que inducen a un discreto retorno a África, distanciamiento silencioso en el ámbito de la literatura brasileña para hacer de su vertiente negra un mero apéndice de la literatura africana. En otras palabras, es como si solo a la producción de autores blancos atañe componer la literatura de Brasil. [...] La literatura negro-brasileña nace en la y de la población negra que se formó fuera de África, y de su experiencia en Brasil. La singularidad es negra y, al mismo tiempo, brasileña, pues la palabra “negro” apunta a un proceso de lucha participativa en los destinos de la nación y no se presta al reduccionismo de una supuesta blancura que la englobaría como un todo para recibir, de aquí y de allá, elementos negros e indígenas que la fortalecen. Por tratarse de la participación en la vida nacional, el realce de esta vertiente literaria debe estar referida a su génesis social activa. Lo que hay de manifestación reivindicativa se apoya en la palabra “negro” (Cuti, 2010: 35-36 y 44-45).

Lo que se evidencia es que la denominación “literatura negra”, al integrarse a las luchas por la concientización de la población negra, tiene como objetivo principal la atribución de nuevos sentidos al proceso de formación de la identidad de grupos étnicos que fueron apartados del modelo social “hegemónico” propuesto por el Estado brasileño; es decir, el de la *blanquitud*², haciendo que las imágenes negativas que el término “negro” asumió a lo largo de la historia pudiesen ser revertidas.

2 De acuerdo con la investigadora Liv Sovik (2009: 50): “La blanquitud es el atributo de quien ocupa un lugar social en lo alto de la pirámide, es una práctica social y el ejercicio de una función que refuerza y reproduce instituciones, es un lugar de enunciación para quien una cierta apariencia es condición suficiente. La blanquitud mantiene una relación compleja con el color de la piel, forma de la nariz y tipo de cabello. Compleja porque ser más o menos blanco no depende simplemente de la genética, sino del estatuto social. Blancos brasileños son blancos en las relaciones sociales cotidianas: es en la práctica –y es en la práctica que cuenta– que son blancos. La blanquitud es un ideal estético heredado del pasado y forma parte del teatro de fantasías de la cultura de entretenimiento”.

Ya la expresión “literatura afrobrasileña”, al proponerse más abarcadora y menos direccionada políticamente, busca asumir los vínculos entre el acto creativo propio del quehacer literario y la relación de esta creación con el continente africano, ya sea aquel que nos legaron las poblaciones esclavizadas traídas hacia las Américas o el África venerada como cuna de la civilización. Sin embargo, la llamada “literatura afrodescendiente”, expresión genérica y menos usual, parece orientarse por un doble movimiento: insiste en la constitución de una visión vinculada a las matrices culturales africanas y, al mismo tiempo, procura traducir los cambios inevitables que esas herencias sufrieron durante el proceso diaspórico (Fonseca, 2006: 23-24).

Sin pretender agotar el debate, en líneas generales, será a partir de la formación de un canon literario homogéneo, constituido en su mayoría por escritores blancos del sexo masculino, que la literatura de autoría negra en Brasil se distinguirá, ya que ella presentará nuevas posibilidades estéticas para la formulación de los textos literarios. De esta manera, revela una polifonía de voces todavía distanciadas de un público más amplio, especializado o no. La literatura negra o afrobrasileña, una vertiente de la literatura brasileña, será aquella que presenta las autorías negras exponiendo sus subjetividades a partir de la vivencia de ser negro en Brasil, reelaborando historias, actualizando experiencias y discursos, en los cuales la violencia del cautiverio y de la posabolición les impidieron salir a la luz durante mucho tiempo.

La literatura como derecho

“El derecho a la literatura” (“O direito à literatura”), ensayo clásico escrito por el profesor Antonio Cândido en 1988, es el resultado de una conferencia impartida por él en un curso ofrecido por la Comisión de Justicia y Paz de la Arquidiócesis de São Paulo, aquel mismo año, en el marco de la celebración

de los 40 años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, promulgada en 1948 por la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Fue publicado por primera vez en el libro *Direitos humanos e...*, organizado por Antonio Carlos Ribeiro Fester en 1989 bajo el título original *Direitos Humanos e Literatura*. Las reflexiones allí contenidas, sin embargo, fueron concebidas desde el inicio de la década de 1970, cuando el sociólogo y crítico literario ofrece la conferencia “La literatura y la formación del hombre” en la reunión anual de la Sociedad Brasileña para el Progreso de la Ciencia (Lopez, 2009: 218). Años más tarde, en 1995, el ensayo pasó a integrar la antología *Vários escritos* a partir de su tercera edición, revisada y ampliada, cuando Candido reorganiza la obra lanzada en 1970 a través de *Duas Cidades*, editorial paulista que continúa encargada del libro, asociándose, en 2004, a la editorial carioca Ouro sobre Azul. Desde entonces, “El derecho a la literatura” ha sido debatido y ampliado por intelectuales de Brasil y otros países, además de ser contenido obligatorio en cursos de pre y posgrado en las áreas de humanidades en todo el territorio nacional.

De modo sucinto, podemos decir que Antonio Candido asume el derecho a la literatura como un derecho universal, y el estudio y la creación artística como actos de liberación de los individuos. Entendido en su sentido más amplio, tal derecho es la garantía de una necesidad básica de todos los seres humanos, debiendo constituirse como un bien colectivo, ya que la fabulación actúa directamente en el carácter y en la formación de los sujetos indistintamente. Partiendo de una lectura entusiasta de la modernidad, aunque realista, Candido (2011[1988]: 172) inicia su reflexión argumentando que el nivel tecnológico al que llegamos permitirá a la humanidad mitigar todos sus problemas esenciales, aunque la irracionalidad y la mala distribución de recursos impidan que esto sea realizado:

[...] durante mucho tiempo se creyó que, removidos algunos obstáculos, como la ignorancia y los

sistemas despóticos de gobierno, las conquistas del progreso serían canalizadas en el rumbo imaginado por los utopistas, porque la instrucción, el saber y la técnica llevarían necesariamente a la felicidad colectiva. Sin embargo, incluso donde estos obstáculos fueran removidos, la barbarie continuó impávida entre los hombres.

Todos sabemos que nuestra época es profundamente bárbara, aunque se trate de una barbarie ligada al máximo de civilización.

A despecho de esta constatación, mostrándose esperanzador con relación a la superación de tales desafíos, Antonio Candido (2011[1988]: 172-173) prosigue el análisis tejiendo una crítica positiva acerca de este proceso:

Es verdad que la barbarie continúa creciendo, pero no se ve más su elogio, como si todos supiesen que ella es algo para ser escondido y no proclamado. [...] Hoy no se afirma con la misma tranquilidad de mi tiempo de niño que la existencia de pobres es la voluntad de Dios, que ellos no tienen las mismas necesidades de los ricos, que los empleados domésticos no necesitan descansar, que solo muere de hambre quien fuese vago-, y cosas así. Existe en relación al pobre una nueva actitud, que va del sentimiento de culpa hasta el miedo. En las caricaturas de los periódicos y de las revistas, el harapiento y el negro no son más el tema predilecto de las bromas, porque la sociedad sintió que ellos pueden ser un factor de ruptura del estado de cosas, y el temor es uno de los caminos para la comprensión.

Reconociendo como presupuesto de los derechos humanos que aquello que consideramos indispensable para nosotros también debe ser considerado indispensable para el prójimo, Antonio Candido nos remite a las ideas del sociólogo francés Louis-Joseph Lebret, con quien convivió entre los años de 1940 y 1960, según el cual los bienes pueden ser clasificados como *compresibles*, los que son considerados superfluos, o *incompresibles*, aquellos que no pueden ser negados a nadie y que, en ese sentido, estarían vinculados directamente a los derechos humanos. Al cuestionarse si los bienes compresibles pueden ser reducidos únicamente a los bienes materiales o si debemos incluir en esta relación también los bienes espirituales, Candido (2011[1988]: 176) afirma que::

[...] la lucha por los derechos humanos presupone la consideración de tales problemas, y llegando más cerca del tema yo recordaría que son bienes incompresibles no solo los que aseguren sobrevivencia física en niveles decentes, sino los que garanticen la integridad espiritual. Son incompresibles ciertamente la alimentación, la vivienda, el vestido, la educación, la salud, la libertad individual, el amparo de la justicia pública, la resistencia a la opresión, etc.; y también el derecho a la creencia, a la opinión, a la recreación y, por qué no, *al arte y la literatura*. [La cursiva es mía]

La cuestión de fondo que guiará la reflexión propuesta por Antonio Candido es saber si de hecho la literatura puede ser entendida como una necesidad de esa naturaleza. Para examinar su hipótesis, el crítico esboza una conceptualización posible para la comprensión de este fenómeno, de forma generosa y plural:

Llamaré literatura, de la manera más amplia posible, a todas las creaciones poéticas, ficcionales o dramáticas en todos los niveles de una sociedad, en todos los tipos de cultura, desde el que llamamos folclore, leyenda, chiste, hasta las formas más complejas y difíciles de la producción escrita de las grandes civilizaciones.

Vista de este modo, la literatura aparece claramente como manifestación universal de todos los hombres en todos los tiempos. No hay pueblo y no hay hombre que pueda vivir sin ella, es decir, sin la posibilidad de entrar en contacto con alguna especie de fabulación. Así como todos sueñan todas las noches, nadie es capaz de pasar las veinticuatro horas del día sin algunos momentos de entrega al universo fabulado. El sueño asegura durante el sueño la presencia indispensable de este universo independientemente de nuestra voluntad. Y durante la vigilia la creación ficcional o poética, que es el resorte de la literatura en todos sus niveles y modalidades, está presente en cada uno de nosotros, analfabeto o erudito, como anécdota, caso, historieta, noticia policial, canción popular, moda de viola, samba carnavalesca. Ella se manifiesta desde el devaneo amoroso o económico en el ómnibus hasta la atención fijada en la telenovela o en la lectura seguida de una novela.

Ahora, si nadie puede pasar veinticuatro horas sin buscar en el universo de la ficción y de la poesía, la literatura concebida en el sentido amplio al que me referí parece corresponder a una necesidad universal, que precisa ser satisfecha y cuya satisfacción constituye un derecho (2011[1988]: 176-177).

Prosiguiendo el debate, Antonio Candido destaca el papel humanizador desempeñado por la literatura en el ámbito de la educación, ya que se presenta como parte constitutiva del proceso de formación de los sujetos, convirtiéndolos más sensibles y capaces de analizar, de reflexionar, de comprender y de lidiar de manera más satisfactoria con las tensiones y los conflictos intrínsecos de la vida en sociedad:

[...] la literatura ha sido un instrumento poderoso de instrucción y educación, entrando en los currículos, siendo propuesta a cada uno como equipamiento intelectual y afectivo. Los valores que la sociedad preconiza, o los que considera perjudiciales, están presentes en las diversas manifestaciones de la ficción, de la poesía y de la acción dramática. La literatura confirma y niega, propone y denuncia, apoya y combate, completando nuestra posibilidad de vivir dialécticamente los problemas. Por esta razón, es indispensable tanto la literatura sancionada como la literatura proscrita; la que los poderes sugieren y la que nace de los movimientos de negación del estado de cosas predominante (2011[1988]: 177-178).

Antonio Candido también llama la atención del hecho de que la literatura no se constituye como una experiencia inofensiva, sino como una aventura que puede causar problemas psíquicos y morales, como sucede con la propia vida, de la cual es imagen y transfiguración. “Esto significa que ella tiene un papel formador de la personalidad, pero no según las convenciones; sería antes según la fuerza indiscriminada y poderosa de la propia realidad. Por ello, en las manos del lector, el libro puede ser factor de perturbación y también de riesgo” (Candido, 2011 [1988]: 178).

Más adelante, acerca de la *función de la literatura*, Antonio Candido presenta tres aspectos centrales que considera como elementos constitutivos y humanizadores propios de la literatura: i) el carácter estético, es decir, la obra como construcción de objetos autónomos como estructura y significado; ii) el carácter subjetivo que entiende la obra como una forma de expresión, traductora de sentimientos y de la visión de mundo de individuos o grupos; iii) el carácter

informativo, es decir, la obra como vía de conocimiento. Sobre los aspectos formales de la literatura, específicamente el crítico enfatiza en la necesidad de la constitución del plano estético como elemento calificador. Desde su perspectiva, este sería el factor decisivo para definir la importancia y la relevancia de una determinada creación. Sostiene que “la eficacia humana es función de la estética, y por lo tanto el que en la literatura actúa como fuerza humanizadora es la propia literatura, es decir, la capacidad de crear formas pertinentes” (2011 [1988]: 184), lo que lo lleva a distinguir entre las formas calificadas y superiores de expresión literaria y las que no alcanzan una calificación necesaria en términos estéticamente válidos.

Hecha esta salvedad, Antonio Candido retorna su análisis a la comprensión de una modalidad específica de la producción literaria, descrita por él como *literatura social*, cuyo objetivo es describir y, de vez en cuando, tomar posición frente a las desigualdades sociales, destacando el papel del escritor sensible a estas cuestiones y que inserta en sus creaciones a personajes hasta entonces marginalizados, subalternizados e invisibilizados, denunciando sus dramas y exponiendo sus conflictos.

Así, el pobre entra definitivamente en la literatura como tema importante, tratado con dignidad, no más como delincuente, personaje cómico o pintoresco. Mientras que de un lado el obrero comenzaba a organizarse para la gran lucha secular en la defensa de sus derechos al mínimo necesario, de otro lado los escritores comenzaban a percibir la realidad de estos derechos, iniciando por la narrativa de su vida, sus caídas, sus triunfos, su realidad desconocida por las clases bien favorecidas (2011 [1988]: 185).

En esta dirección, Antonio Candido revela una vez más el papel de la literatura como elemento humanizador, por tratarse justamente de una necesidad universal que debe ser satisfecha, “[...] bajo pena de mutilar la personalidad, porque por el hecho de dar forma a los sentimientos y a la visión del mundo ella nos organiza, nos libera del caos y, por lo tanto, nos humaniza” (2011[1988]: 188).

Con esto, en tono de conclusión y lanzándose en defensa del derecho a la literatura, el crítico termina su reflexión con una constatación que se volvió célebre en los medios intelectuales e que, incluso hoy, funciona como una especie de mantra, y continúa siendo constantemente replicada: “Una sociedad justa presupone el respeto de los derechos humanos, y el disfrute del arte y de la literatura en todas las modalidades y en todos los niveles es un derecho inalienable” (2011[1988]: 193).

El derecho a la literatura afrobrasileña: ¿Qué es lo que la mirada de Antonio Candido no ve?

El análisis propuesto por Antonio Candido en su ensayo, aunque bienvenida y de suma importancia por presentar, de forma hasta entonces inédita, la literatura como un derecho fundamental de todos los seres humanos y como manifestación universal de los individuos en todos los tiempos, contiene una serie de pequeñas incongruencias que, si son observadas con mayor detenimiento, acaban limitando el alcance de su crítica. Uno de los grandes méritos de “El derecho a la literatura” está en su visión más que acertada sobre la variedad de formas y expresiones literarias, cuyo concepto Candido amplía. A lo largo de su argumentación, el crítico acaba uniéndose a las viejas y desgastadas concepciones jerarquizantes de la cultura que, equivocadamente, valoran y clasifican las creaciones humanas a partir de criterios que se pretenden objetivos, pero que son revestidos de pura subjetividad.

Al introducir en su análisis el canon literario occidental como parámetro de distinción, Antonio Candido presenta y refuerza determinadas categorías dicotómicas que en nada contribuyen al debate, como las nociones de “esferas eruditas y populares” de la cultura; la existencia de “textos de alta calidad” *versus* “textos de baja calidad”; la idea de que debe haber en el acto creativo un “modelo de coherencia”, que se configura a partir de “términos estéticamente válidos”

y que determinan ciertos “niveles culturales” o ciertos “niveles de una sociedad”; o cuando afirma que “Italia es un país saturado de la mejor cultura”, dando a entender que Brasil estaría al margen de una idea bastante restricta de desarrollo cultural. Asimismo, al recurrir a concepciones sesgadas por una perspectiva fuertemente eurocéntrica, como las nociones de “folclore, leyenda, chiste, hasta las formas más complejas y difíciles de la producción escrita de las grandes civilizaciones”, Candido refuerza, una vez más, una supuesta asimetría entre las más variadas formas de pensar y de producir cultura, lo que puede ser observado en el siguiente pasaje:

Lo que hay de grave en una sociedad como la brasileña es que ella mantiene con la mayor dureza la estratificación de las posibilidades, tratando como si fuesen comprensibles muchos bienes materiales y espirituales que son incomprensibles. En nuestra sociedad hay disfrute según las clases en la medida en que un hombre del pueblo está prácticamente privado de la posibilidad de conocer y aprovechar la lectura de Machado de Assis o Mário de Andrade. Para él queda la literatura de masa, el folclore, la sabiduría espontánea, la canción popular, el proverbio. Estas modalidades son importantes y nobles, pero es grave considerarlas como suficientes para la gran mayoría que, debido a la pobreza y a la ignorancia, es impedida de llegar a las obras eruditas (2011 [1988]: 188-189).

Incluso reconociendo la importancia de estas “modalidades”, al establecer una distinción entre las formas entendidas por él como calificadas y superiores de la expresión literaria y las que no alcanzan una calificación estética necesaria, Antonio Candido acaba generando un efecto contrario y excluyente que deslegitima cualquier posibilidad de existencia de un yonunciador literario que se exprese por vías no canónicas. De esta manera, reafirma los lugares sociales destinados a cada individuo, basado en las desigualdades y en las estratificaciones de clase que impactan directamente en el ámbito de la producción, del acceso y disfrute de las obras. Esto se hace más evidente cuando Candido, al tratar la inserción de los personajes hasta entonces marginalizados, subalternizados

e invisibilizados en la creación literaria canónica occidental, atribuye el mérito exclusivamente al “escritor sensible”, que, por ser generoso y solidario a las cuestiones sociales más latentes de su generación, además de estar imbuido de genialidad y calificado para operar de modo satisfactorio las formas estéticas que validarían la “buena literatura”, acaba naturalizando el lugar social destinado a estos personajes como meros objetos de enunciación, causando impactos profundos en la vida real. Más adelante, Antonio Candido (2011 [1988]: 189) sostiene que:

Para que la literatura llamada erudita deje de ser privilegio de pequeños grupos, es preciso que la organización de la sociedad sea hecha de tal manera que garantice una distribución equitativa de los bienes. En principio, solo en una sociedad igualitaria los productos literarios podrán circular sin barreras, y en este dominio la situación es particularmente dramática en países como Brasil, donde la mayoría de la población es analfabeta, o casi, y vive en condiciones que no permiten el margen de ocio indispensable para la lectura. Por ello, en una sociedad estratificada de este tipo el disfrute de la literatura se estratifica de manera abrupta y alienante.

En un contexto multicultural como el brasileño, que está marcado por desigualdades profundas de orden material y simbólico, y que estructuran las relaciones sociales del modo como están dadas, perspectivas como las que Antonio Candido defiende, aunque no sea intencional, limitan o derecho a la literatura solo como derecho al acceso y disfrute de las obras literarias eruditas, dejando de considerar otros aspectos fundamentales de nuestro ordenamiento jurídico, tales como el derecho al reconocimiento de la diversidad y del valor estético de las más variadas formas de expresión literaria producidas en Brasil, como las manifestaciones de tradición oral provenientes del rico acervo de las culturas de matrices indígenas y africanas; el reconocimiento del derecho de enunciarse literariamente la identidad y las memorias de los diversos segmentos sociales brasileños; el acceso a las condiciones de producción y de

circulación de las obras por autores y narrativas divergentes de las consideradas canónicas; además del lugar de prestigio que la literatura ocupa en las políticas públicas de promoción de la igualdad racial, como la Ley federal n.º 10.639, del 9 de enero de 2003, complementada por la Ley federal n.º 11.645, del 10 marzo de 2008, las cuales alteran la Ley de Directrices y Bases de la Educación Nacional incluyendo en el currículo oficial de las escuelas de todo el país la obligación de la enseñanza de las temáticas ligadas a la *historia y cultura afrobrasileña e indígena* (Vida e Freitas, 2016: 8-9). Es necesario recordar, también, delante de este escenario, que cualquier acción que busque la ampliación y la democratización del derecho a la literatura tendrá que pasar por la cuestión de la diversidad y de la representatividad propias de la creación literaria, ya que la ausencia o la estigmatización de determinados grupos sociales en ese universo, como la población negra, no es solo una sensación, sino una triste realidad que puede ser constatada, inclusive, estadísticamente.

Las investigaciones más recientes coordinadas por la profesora Regina Dalcastagnè (2005, 2011, 2012), por ejemplo, revelan datos indiscutibles sobre la publicación de novelas brasileñas contemporáneas por las principales editoriales del país. Los primeros resultados fueron divulgados en artículos académicos a partir de 2005 y el debate fue renovado en 2012 con el lanzamiento del libro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, de su autoría, que da a conocer los números de este importante levantamiento. Durante la ejecución de la investigación, fueron leídas 258 novelas publicadas entre los años 1990 y 2004 por las editoriales Companhia das Letras, Record y Rocco. La muestra reveló que los autores, en su gran mayoría, son hombres (72,7%), blancos (93,9%) y naturales de los estados de Rio de Janeiro y de São Paulo (47,3% e 21,2%, respectivamente). Este perfil medio del escritor brasileño no es exactamente una sorpresa, pero la investigación innova al dar números para un

fenómeno que, incluso hoy, es negado por un grupo específico de la crítica literaria nacional, mostrando la dimensión del abismo que separa la diversidad de la sociedad brasileña y su efectiva presencia en nuestra literatura. Se trata de la confirmación de una hipótesis que hace tiempo se intuía: el campo literario en Brasil aún es un territorio para pocos, lo que lleva a Regina Dalcastagnè (2011: 312) a afirmar que, “aunque la novela contemporánea venga persiguiendo reiteradamente, en su interior, la multiplicidad de puntos de vista, desde el lado externo de la obra no existe el contrapunto; es decir, no hay, en el campo literario brasileño, una pluralidad de perspectivas sociales”.

La representación de los personajes en estas novelas, a su vez, se asemeja y mucho al perfil medio de los escritores. Ellos son, en su mayoría, hombres (62,1%) y heterosexuales (81%). Las principales ocupaciones de los personajes masculinos son las de escritor (8,5%), bandido o infractor (7%) y artista (6,3%), mientras que el de los personajes femeninos son las de amas de casa (25,1%), artistas (10,2%) o sin ocupación (9,6%). La asimetría prosigue respecto al color de la piel. Los personajes negros representan el 7,9% del total y tienen el alcance de sus voces bastante limitado, equivaliendo apenas un 5,8% de los protagonistas y 2,7% de los narradores. Los personajes blancos, en general, son amas de casa (9,8%), artistas (8,5%) o profesionales de la escritura (6,9%). Los personajes negros, ocupan los papeles de bandidos o infractores (20,4%), empleados(as) domésticos(as) (12,2%) o esclavizados(as) (9,2%). Finalmente, pero no menos importante, mientras que la mayoría de los personajes blancos muere como consecuencia de accidentes o enfermedades (60,7%), los personajes negros mueren más por asesinato (61,1%).

Con estos resultados, consecuentemente, lo que se percibe es la continuidad, cuando no la empeora, del escenario de homogeneidad que se extiende, más allá del campo literario,

a los demás sectores de la sociedad brasileña. Vale recordar que, al contrario de la realidad femenina, donde el **número de mujeres** autoras creció en los últimos veinte años, a pesar de mantenerse inferior en relación al número de autores del sexo masculino, la cantidad de escritores negros continuó prácticamente igual. Como nos explica Regina Dalcastagnè (2005), históricamente, existe una serie de cuestiones involucradas en esta disparidad, pero la permanencia de esta realidad revela, entre otros matices, una especificidad del mercado editorial brasileño que, en la mayoría dos casos, rechaza la publicación de las obras de autoría negra, justamente por asociarlas negativamente a una *literatura de nicho*. Por esta razón, debemos preguntarnos ¿por qué la literatura producida por hombres blancos, de clase media y habitantes de la región sudeste del país es considerada universal y aquella producida por mujeres negras, por ejemplo, no lo es?

Otro punto importante y que merece destacarse es el hecho de que, salvo raras excepciones, los siglos XIX y XX en Brasil fueron de total negligencia en relación a la producción de una literatura de autoría negra. Esta realidad comenzó a modificarse solamente a partir de la década de 1970 con el surgimiento del Movimiento Negro Unificado en 1978, y con la creación, en aquel mismo año, de la serie *Cuadernos negros*, una publicación de naturaleza independiente que reúne, en prosa y en verso, lo más interesante en la creación literaria afrobrasileña más reciente. Desde entonces, ya fueron lanzadas más de cuarenta ediciones de la serie, siendo una por año, que alternan poemas y cuentos de estilos diversos, siempre producidos por autoras y autores autoidentificados como negros. Vale decir también que no existen registros de otras antologías publicadas con esa regularidad en Brasil, y que contengan solo textos de escritores afrobrasileños, lo que muestra la importancia y la necesidad de este vehículo para dar visibilidad a la literatura de autoría negra hecha en el país.

Sin embargo, aunque los elementos de identificación de los lectores en relación a un determinado texto literario sean complejos y de difícil medición, es evidente que la experimentación de las más variadas formas literarias por diferentes grupos sociales puede generar otro tipo de resultados. Por esta razón, la inserción de nuevas voces en el campo literario nacional y el acceso a sus creaciones deben ser vistos como un derecho fundamental de todos los brasileños. Asimismo, si “el esfuerzo para incluir lo semejante en el mismo elenco de bienes que reivindicamos está en la base de la reflexión sobre los derechos humanos”, como afirma Antonio Candido categóricamente en su ensayo (2011 [1988]: 175), es momento de revisar nuestros posicionamientos y de reivindicar el acceso a la literatura afrobrasileña como un derecho de todos los seres humanos. Evidentemente, esto no es un llamado para que los escritores blancos utilicen en sus creaciones personajes negros, ya que la preservación de la libertad creativa es un presupuesto fundamental en la creación literaria. Sin embargo, es preciso que las posibilidades de acceso a los libros de autoras y autores negros con actuación en el país sean ampliadas, lo que viene siendo hecho, actualmente, por pequeñas editoriales especializadas en este segmento y que se preocupan, específicamente, por la publicación de estas obras, como la minera Mazza y las cariocas Pallas y Malê, que, trabajando de forma incansable e independiente, están consiguiendo atravesar el bloqueo impuesto por los grandes conglomerados editoriales del país.

Consideraciones finales

Rompiendo con las limitaciones presentes en “El derecho a la literatura”, la creación literaria de autoría negra en Brasil critica y construye, al mismo tiempo, propuestas y alternativas que abren caminos para la garantía de este derecho humano fundamental y que llevan consigo los derechos complementarios a la memoria y a

la autorrepresentación (Vida y Freitas, 2016: 21). De esta manera, el cuestionamiento de los procesos de silenciamiento, de borramiento y de olvido de las voces literarias que lucharon y que continúan luchando para ser leídas y escuchadas por un público más amplio puede ser operado, justamente, a través del *derecho a la literatura afrobrasileña*, que, entre otros méritos, se ha comprometido con la ruptura de los modelos estéticos vigentes, con la construcción de un vínculo más fuerte con el continente africano y con la edificación de un yo-enunciador que se pretende negro y que busca construir una nueva narrativa histórica y literaria acerca de la trayectoria de la población negra de Brasil, a partir de una perspectiva propia, particular e interna.

Si la literatura nos permite enriquecer nuestro punto de vista a partir de otras miradas hacia las más variadas realidades sociales, cuando no leemos la producción escrita por autoras y autores negros perdemos muchas de nuestras capacidades de comprensión y de empatía sobre el medio en que estamos insertos; es decir, un país donde la mayoría de la población se autoidentifica como afrodescendiente. Es en ese sentido que la literatura de autoría negra producida en Brasil, al recorrer un nuevo orden simbólico que busca mitigar los efectos del racismo, instaurando el conflicto, exponiendo las fracturas y denunciando las desgracias de una sociedad desigual como la brasileña, necesita y debe ser legitimada como un derecho de todos nosotros, ya que ella contribuye a la afirmación política e identitaria de la población negra en el país y a la reversión de los estereotipos que históricamente les fueron atribuidos.

Finalmente, retomando los argumentos del propio Antonio Candido (2011 [1988]: 172) en “El derecho a la literatura”, podemos concluir esta breve reflexión afirmando que:

[...] esta verificación desalentadora debe ser compensada por otra más optimista: sabemos que hoy existen los medios materiales necesarios para aproximarnos a este campo y que mucho de lo que

era simple utopía se transformó en posibilidad real. Si las posibilidades existen, la lucha gana mayor espacio y se vuelve más esperanzadora, a pesar de todo lo negativo que existe en nuestro tiempo. Quien cree en los derechos humanos busca transformar la posibilidad teórica en realidad, empeñándose en hacer coincidir una

con la otra. Por el contrario, un rasgo siniestro de nuestro tiempo es saber que es posible la solución de tantos problemas y, sin embargo, no empeñarse en ella. De cualquier modo, en medio de la situación atroz en la que vivimos hay perspectivas animadoras.

Bibliografía

Azevedo, Elciene (1999). *Orfeu de Carapinha. A trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Editora da Unicamp.

Candido, Antonio. (1989). "Direitos Humanos e Literatura". En: Fester, Antonio Carlos Ribeiro (Org.). *Direitos humanos e...* São Paulo: Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo/Editora Brasiliense. s/p.

_____ (2011 [1988]). "O direito à literatura". En: *Vários escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. p. 171-193.

Cuti (Luiz Silva) (2010). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro.

Dalcastagnè, Regina (2005). "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004". En: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26, jul./dic. p. 13-71.

_____ (2011). "A personagem negra na literatura brasileira contemporânea". En: Duarte, Eduardo de Assis; Fonseca, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 4: História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora da UFMG. p. 309-337.

_____ (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ.

Duarte, Eduardo de Assis (2002). "Notas sobre a literatura brasileira afrodescendente". En: Scarpelli, Marli de Oliveira Fantini (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários; Faculdade de Letras da UFMG. p. 47-61.

_____ (2014). "Literatura afro-brasileira".

En: Silva, Cidinha da (Org.). *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil*. Brasília: Fundação Cultural Palmares. p. 41.

Ferreira, Ligia Fonseca (2000). *Primeiras Trovas Burlescas de Luiz Gama (1830-1882) e outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2011). *Com a palavra, Luiz Gama. Poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

_____ (2015). "De escravo a cidadão: Luiz Gama, voz negra no abolicionismo". En: Machado, Maria Helena Pereira Toledo; Castilho, Celso Thomas (Orgs.). *Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição*. São Paulo: EdUSP. p. 213-236.

Fonseca, Maria Nazareth Soares (2006). "Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica?". En: Souza, Forentina; Lima, Maria Nazaré (Orgs.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais/Brasília: Fundação Cultural Palmares. p. 9-38.

Lobo, Luiza. (1993). *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Lopez, Telê Ancona (2009). "A literatura como direito". En: *Revista Literatura e Sociedade (USP)*, São Paulo, v. 16, p. 216-219.

Sovik, Liv (2009). *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

Vida, Samuel Santana & Freitas, Ivana Silva (2016). *Direito à literatura negra: memória, história e identidade para garantia de Direitos Humanos*. João Pessoa: IX Seminário Internacional de Direitos Humanos da UFPB. p. 1-23.

Literatura negra brasileña

Shirley Ferreira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Anderson Pires da Silva

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumen: En la segunda mitad del siglo XX, nuevos sujetos sociales pertenecientes a diferentes áreas crearon una vertiente literaria de protesta con la finalidad de denunciar la desigualdad sufrida por la población negra en la sociedad brasileña. Fue la oportunidad de realizar una relectura de la Historia oficial. Esta vertiente fue materializada en obras de variados géneros como poemas, novelas, cuentos, piezas de teatro y crónicas, las cuales conllevaban reivindicaciones de políticas públicas, educativas, culturales y económicas para ese grupo marginalizado. Además, cuestionaron la representación del negro que los autores blancos plasmaron en sus textos, ya que fueron idealizados con imágenes prejuiciosas, distorsionadas y peyorativas. Al construir otro discurso sobre el negro, como sujeto de su historia, se quiebra el discurso de la cartografía de la literatura brasileña. Para demostrar estas características, analizaremos algunos aportes importantes del libro *Um tigre na floresta de signos* (2010) y *Literatura e Afrodescendência: Antologia Crítica* (2011), además de las reflexiones de algunos teóricos contemporáneos como Bernd (2003), Duarte (2005), Evaristo (2007), Fonseca (2006), entre otros, que fortalecerán nuestro argumento.

Palabras clave: literatura negra; literatura brasileña; historia oficial

Abstract: In the second half of the XIX century, new social subjects belonging to different areas created a protesting literary work whose purpose was to denounce the inequality experienced by the black population in the Brazilian society. This was the opportunity to carry out an official History review. The idea was materialized in different types of literary work, namely poems, novels, stories, plays and chronicles, which exhibited claims about public, educational, cultural, and economic policies for that marginalized group. Additionally, they questioned the representation of the black people in white author's texts, as they were idealized with a prejudiced, distorted, and pejorative image. By creating a different discourse about the black people, as subjects of their own history, the discourse of the Brazilian literature cartography broke. In order to show these characteristics, we will analyze some important contributions from the book *Um tigre na Floresta de signos* (2010) and *Literatura e Afrodescendência: Antologia Crítica* (2011), as well as the thinking of some contemporary theorists like Bernd (2003), Duarte (2005), Evaristo (2007), Fonseca (2006, among others, in the pursuit of supporting our argument.

Keywords: black Literature; brazilian Literature; official history

A partir de la efervescencia política, social y cultural vivida en Brasil y el mundo entre las décadas 1960 y 1970 del siglo XX, actores sociales de diversas áreas pertenecientes a los más variados grupos lograron obtener reivindicaciones de igualdad de derechos ante la esfera pública. Entre estos individuos, un número significativo de escritores negros, en un proceso de asunción, reivindicó su pertenencia racial y, de forma comprometida en la conducción

de sus producciones académicas y literarias, expuso el lugar de la población negra en Brasil.

Esas publicaciones surgieron ante la expectativa de la formación de un público receptor interesado en la construcción de su identidad étnica, al mismo tiempo en que los movimientos negros posibilitaban la actuación organizada de la población negra en el escenario político. Ante esto, los escritores comenzaron a explorar la temática

de protesta, consolidando la formación de una consciencia por parte de aquellos que eran puestos al margen de la cultura dominante.

De esa forma, los movimientos negros contribuyeron no solo para denunciar la desigualdad sufrida por la población negra desde la diáspora africana, sino también para diseminar la necesidad de requerir políticas públicas más actuantes, dirigidas a las áreas educacionales, culturales y económicas. Un hecho que contribuyó de manera efectiva en la dinamización de ese proceso teórico e ideológico en la esfera social fue el lanzamiento de *Cuadernos Negros*. Según Fonseca:

El primer volumen de *Cuadernos Negros* (1978), la antología de literatura afrobrasileña con más larga vida, ya que desde 1978 viene siendo anualmente publicada, buscaba de cierta forma, ampliar la herencia dejada por escritores negros brasileños. Proponía, siguiendo el camino ya trazado por Solano Trindade y otros escritores, expandir el espacio de publicación de los escritores negros y trabajar con temas relacionados a la cultura negra de Brasil. Los objetivos son considerados como estrategias de reversión de la imagen del negro visto como “máquina-de-trabajo”, como “cosa-ruin” o como “objeto sexual”. De este modo, es incentivada una visión crítica sobre los prejuicios diseminados en la sociedad y son señaladas las posibilidades de presentar al escritor negro como consciente de su papel transformador (2006: 16).

La intención por parte de los autores que participaban en esa antología consistía en, además de divulgar sus producciones, reflexionar sobre la representación negra en los medios literarios e intelectuales, ya que los propios escritores, al pertenecer a esa etnia, eran víctimas de la marginalización impuesta por el sistema racial brasileño. Ante ello, la materialidad de la escritura se pautaba, y aún se pauta, en la forma como viven los excluidos, una correlación entre color y exclusión. Posteriormente, en 1980, esta colección pasó a ser organizada por el grupo de escritores “Quilombhoje Literatura”, de São Paulo. Para Ianni:

El movimiento negro y la literatura negra se conjugan, se encuentran y se desencuentran. La materia de creación del escritor siempre comprende las vivencias y *sufrimientos* del

negro como individuo y colectividad. Más allá del blanco, sociedad, nación, siempre resuenan en la poesía y prosa del escritor negro las inquietudes, reivindicaciones, derrotas y victorias del movimiento negro. La invención artística, consciente o inconscientemente, recuerda el movimiento negro de aquí y de allá, del presente y del pasado. Este es un movimiento de amplias dimensiones, múltiple, social, político y cultural. Pasa por las religiones afrobrasileñas, la esclavitud, el quilombo, Zumbi, África. Va lejos. Trae el pasado hacia el presente; por dentro de la biografía e historia, rebusca el mito.

Debido a las condiciones bajo las cuales el negro vive y trabaja, se mezcla y sumerge en la sociedad brasileña, en la historia cruel, en la esclavitud benigna, en la generosa Abolición, en la democracia racial, etc. Debido a todo esto, la literatura negra está profundamente marcada por el movimiento negro (2011: 194-195).

Así, este eje literario comenzó a ser conceptualizado por los literatos como Literatura Negra o Afrobrasileña, que se distingue de las demás literaturas debido al *corpus* que la constituye y que contribuye en la comprensión no solo de la verdadera historia de la población afrodescendiente en Brasil, sino también de la historia de todos los brasileños.

Presentando otro discurso en la cartografía de la literatura brasileña y trayendo al negro como sujeto de su historia, estas obras, en los más variados géneros, como cuentos, teatros, poesías, crónicas y novelas, se convirtieron en un espacio de afirmaciones específicas afrobrasileñas. Esto nos lleva a formular nuevos conceptos sobre la participación de los pueblos africanos y de sus descendientes que, por motivos ideológicos, políticos y económicos, estuvieron invisibles durante décadas en la construcción de la nación brasileña.

De esta manera, se abre un camino para verificar lo que era establecido hasta ese entonces, en el contexto de la literatura oficial, cuya representación literaria sobre el negro se hacía bajo el punto de vista de los blancos, implicando la creación de imágenes distorsionadas, impregnadas de prejuicios, retratándolos como sujetos pasivos, criminales, bandidos y malandros. Esta representación

limitada predominó mucho tiempo en la literatura, proporcionando una comprensión alienante por parte de la sociedad brasileña sobre la diversidad cultural y la pluralidad étnica del pueblo proveniente de África.

La complejidad de esta situación desencadenó un proceso de exclusión de la población afrobrasileña, que hoy en día experimenta graves situaciones que envuelven prejuicio, discriminación y racismo en los diferentes ámbitos de nuestra sociedad. Esa realidad es la que motivó las diversas iniciativas para reparar la historia que los grupos dominantes escribieron sobre los pueblos africanos y sus descendientes en la historiografía oficial, además de puntualizar el posicionamiento de resistencia en lo que respecta al sistema esclavista.

Si por un lado no se trata de omitir, para las nuevas generaciones, la larga y penosa travesía de los africanos por el Atlántico como esclavos, ni tampoco el proceso de espoliación al cual fueron sometidos a lo largo de tres siglos y medio, por otro lado, insistir en esa idea implica fortalecer la imagen de que una población negra siempre fue pasiva ante la condición de esclava. Debido a esas concepciones prejuiciosas, las cuales permearon la literatura sobre el negro, a lo largo de los siglos XIX y XX había una gran dificultad, hasta en los medios más progresistas, para tratar esta cuestión. Este hecho llevó a la difusión de la creencia de que los asuntos con respecto al continente africano, así como sus descendientes en Brasil, necesitaban vincularse al grupo de los oprimidos, es decir, a temas que aborden la causa de los excluidos. Sin embargo, Duarte verifica que:

[...] la historia de la literatura brasileña viene pasando, en las últimas décadas, por un vigoroso proceso de revisión no solo del corpus que constituye su objeto de trabajo, como de los propios métodos, procesos y presupuestos teórico-críticos empleados en la construcción del edificio de las letras nacionales (2010: 74).

Es importante destacar que, aunque el negro haya sido abordado en la literatura brasileña desde el periodo Barroco, en la lírica

de Gregório Matos Guerra (1633-1696) y en los sermones del Padre Antonio Vieira (1608-1697), se constata que este enfoque lo retrataba de manera secundaria y estereotipada. Esto se debe al proceso de asimilación cultural y de blanqueamiento que tanto influyó a los escritores en sus producciones, promoviendo un discurso prejuicioso sobre el pueblo negro.

Para Evaristo (2007), la sátira de Gregório de Matos, el "Boca do inferno" (Boca del infierno), despreciaba y criticaba la sociedad colonial, abarcando, inclusive, el mestizaje brasileño visto por el poeta como "mulatos desvergonzados". Como un hombre de su tiempo, este autor demuestra resistencia en cuanto a la ascensión social de los mestizos, que alcanzaron lugares privilegiados por ser hijos de los señores. Para una mejor comprensión, veamos abajo un fragmento del poema "Juízo anatómico da Bahia" ("Juicio anatómico de Bahía") de Gregório de Matos Guerra (2011: 7).

Que falta nesta cidade? Verdade.
Que mais por sua desonra?Honra.
Falta mais que se lhe ponha?Vergonha.

O demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta
Numa cidade onde falta
Verdade, honra, vergonha.

Quem a pôs neste *socrócio*?Negócio.
Quem causa tal perdição?Ambição.
E a maior desta loucura?Usura.

Notável desventura
De um povo néscio e sandeu
Que não sabe que o perdeu
Negócio, ambição, usura.

Quais são seus doces objetos?Pretos.
Tem outros bens mais maciços?Mestiços.
Quais destes lhe são mais gratos?Mulatos.

Dou ao demo os insensatos,
Dou ao demo a gente asnal,
Que estima por cabedal
Pretos, mestiços, mulatos.

En cuanto a los sermones de Antonio Vieira (1907: 312), dirigidos a la catequización y la pacificación de los negros, el autor justificaba que la esclavitud llevaba un sentido dignificante para el esclavo, después de la muerte, comparado con los sufrimientos de Cristo para vivir en la eternidad. De acuerdo con Vieira, el cautiverio sería un lugar para que los humildes llegaran a un estado de nobleza de espíritu, para así después ser recompensados. En el fragmento del “Sermão décimo quarto do Rosário” (“Sermón decimocuarto del Rosario”), en el año 1633, así predica el padre Antonio Vieira:

[...] ¡Oh! Si la gente negra sacada de las breñas de su Etiopia, y pasada al Brasil, conociera bien cuánto debe a Dios, y a su Santísima Madre por esto que puede parecer destierro, cautiverio, y desgracia, y no es sino milagro, ¡y gran milagro! Me dice: vuestros padres, que nacieron en las tinieblas de los paganos, y en ella viven y acaban la vida sin lumbré de la fe, ni conocimiento de Dios, ¿a dónde van después de la muerte? Todos, creyentes y confesos, van para el infierno, y allá están ardiendo y arderán por toda la eternidad.

[...] La Pasión de Cristo parte fue de noche sin dormir, parte del día sin descansar, y tales son vuestras noches y vuestros días. Cristo desnudo, y vosotros desnudos; Cristo sin comer, y vosotros hambrientos; Cristo en todo maltratado, y vosotros maltratados en todo. Los fierros, las prisiones, los azotes, las llagas, los nombres afrentosos, de todo esto se compone vuestra imitación que, si fuera acompañada de paciencia, también merecerá martirio [...].

Para Vieira (1907), era necesario que los negros sufrieran en tierra para que alcanzaran la gracia del reino de los cielos, siendo necesario, para tal cosa, que se apaciguaran con los horrores de la esclavitud, tal como Cristo se apaciguó con el martirio de su pasión.

El negro era concebido en lo cotidiano de los blancos como un ser sin importancia en condición de subalternidad e inferioridad. Esa concepción se reflejó en las producciones del Padre Antonio Vieira, de Gregório de Matos y de otras producciones literarias brasileñas.

Conceição Evaristo (2007: 7) cree que “la literatura, como un espacio privilegiado

de producción y reproducción simbólica de sentidos, se convierte en un *locus* propicio para la enunciación o la eliminación de las identidades”. De esta manera, la literatura negra puede ser analizada con el propósito de deconstruir tanto las hipótesis basadas en la desigualdad y en la exclusión, como los prejuicios que continúan sobrepujando lo cotidiano de la población negra brasileña. Cambiar la manera de narrar los hechos surge a partir de la perspectiva de aquellos que quedaron al margen de la sociedad, abriendo espacio para establecer otro discurso, en el cual el negro pasa a ser el sujeto de su historia, como “protagonista de su discurso” (Evaristo, 2007: 136).

Estos textos ofrecen nuevas interpretaciones, desarrollando el entendimiento de los brasileños sobre la identidad negra, la cual se desprende del fenómeno de la esclavitud. Para Bernd (2003: 103), en esta vertiente literaria, “emerge una consciencia negra, o sea, un ‘yo’-enunciador que asume una identidad negra, buscando recuperar las raíces de la cultura afrobrasileña”. Lo que está implícito en el autor es el reconocimiento de su origen étnico, pues produce una escritura desvinculada de los valores difundidos por la “blanquitud” hegemónica que negaba su ancestralidad. De hecho, ese rompimiento con los “contratos de habla y escritura dictados por el mundo blanco” (Bernd, 1987: 22) tiene como consecuencia una nueva simbología para la literatura, la cual se presenta como un instrumento reivindicatorio que parte de los afrodescendientes, como apunta Eduardo de Assis Duarte (2005: 100):

Sirve de resistencia cultural y de lucha ideológica, demarcando posiciones que van más allá del campo artístico, actuando en la construcción psicológica y cultural de este sujeto, bien como en la definición de su lugar en la sociedad y en la propia historia.

Los nuevos posicionamientos discursivos de los autores, según Proença Filho (2010: 57), están “preocupados en marcar, en sus obras, la afirmación cultural de la condición negra en la realidad brasileña”, que rompen

con las afirmaciones impuestas por la historia oficial. Esta escritura, caracterizada como contradictoria por traer puntos de vista enunciativos de identificación con el pueblo negro, es inherente a la literatura negra.

En la contemporaneidad, el proceso de significación, de resignación y de construcción de la identidad viene siendo ampliamente discutido en el área de las ciencias sociales. En lo que respecta a la identidad negra en la posmodernidad, Stuart Hall (2006: 7-8) elabora algunas concepciones que son de extrema importancia para una mejor comprensión de los estudios étnicos en Brasil. En ese contexto, el autor argumenta que “las entidades, que por tanto tiempo estabilizaron el mundo social, están en declive, haciendo surgir nuevas identidades y fragmentando al individuo moderno”. Para el investigador, las identidades son construidas de acuerdo con “nuestra pertenencia a culturas étnicas, raciales, lingüísticas, religiosas y, sobre todo, nacionales”.

Así, cuando grupos diferentes se unen para construir una nación, lo hacen a partir de identidades y pertenencias que se basan en realidades diversas, no existiendo, por consiguiente, un sentimiento nacional único. Eurídice Figueiredo y Jovita Maria Garheim Noronha (2010: 200) afirman:

Los procesos de construcción de identidad colectiva, nacional o cultural, son, todavía, similares en lo que atañe al establecimiento de un modelo con el mismo fin, es decir, el reconocimiento. Lo que los distingue [...], es el hecho de que, cuando se trata de grupos minoritarios, ser reconocido no es una “necesidad”, sino una “exigencia” junto a los interlocutores con los cuales estos grupos, cada vez más específicos y numerosos en las sociedades democráticas, dialogan. El término “exigencia de reconocimiento” esclarece la naturaleza de este anhelo: él indica que estas reivindicaciones piden respeto al cambio en la legislación de estos países en función de los intereses de cada grupo.

En este contexto de transformaciones históricas de la identidad de los sujetos, surgieron tendencias literarias que dieron origen a múltiples voces, libres del prejuicio, rompiendo con la ideología de una cultura nacional única,

impuesta por la crítica literaria tradicional. Considerada como una literatura comprometida, llena de ideales políticos, en la cual los escritores asumen su negritud, los autores interesados en la vertiente literaria negra se articulan de modo diferenciado en la percepción y en la práctica de esta escritura. Para Fonseca (2012: 98), “una vertiente busca interferir en la dinámica social, mostrándose como enfrentamiento al prejuicio contra los afrodescendientes y como denuncia a la exclusión en que viven gran parte de ellos en Brasil”. En esa base literaria negra, se encuentran también muchos escritores que buscan reconstruir un espacio de resistencia para la cultura negra, sin dejar que las tradiciones de sus antepasados se pierdan.

En esa perspectiva, los dos modos de producción son considerados relevantes, en la medida en que, al cambiarse la manera de narrar los hechos, surge la perspectiva de aquellos que quedaron al margen de la sociedad, abriendo espacio para desarrollar otro discurso. Es con esa consciencia histórica que la literatura negra viene destacándose en la contemporaneidad, teniendo en el fondo la denuncia y la resistencia de los negros en los diversos contextos de la sociedad brasileña.

Uno de los primeros indicios de cambio en la consciencia histórica de la cultura brasileña, en particular en la literatura, ocurre en el Modernismo, en el siglo XX. El espacio abierto entre intelectuales de ese periodo, ante la valorización de las raíces culturales más primitivas del país, posibilitó la representación negra en la literatura, la música, el arte, pero con excepciones.

Innegablemente, ese movimiento artístico favoreció caminos para otro orden estético, enalteciendo las características que componían la cultura del pueblo brasileño y contrariando las normas que eran impuestas anteriormente en el ámbito cultural nacional. En esa fase, los negros y los indios, que en el pasado eran estigmatizados e interpretados como grupos subalternos de la sociedad, se volvieron el centro

de las discusiones intelectuales. En efecto, de acuerdo con Antonio Candido (2010: 98), en el Modernismo, contrario al Romanticismo, el negro es incluido positivamente como elemento efectivo de la cultura brasileña:

Los intelectuales, en general, los artistas y escritores, en particular, enfrentaron la realidad con una mirada más crítica, denunciando la insuficiencia de una visión oficial que procuraba mostrar al país como extensión del modo de ser, de vivir y de pensar de sus élites tradicionales. Las presencias del negro, del mestizo, del proletario [...] se hicieron sentir con fuerza gracias al cambio social y al advenimiento de nuevas relaciones de trabajo, en el cuadro de la urbanización y de la industria en desarrollo. Los modernistas fueron sensibles a este Brasil nuevo, buscando expresar su variedad de diversas maneras.

Cuestionando las bases culturales de los países, los escritores modernistas, buscando crear una consciencia histórica de Brasil, en el contexto literario, parodiaron desde la “Carta de Caminha”, pasando por los textos históricos de la colonización hasta los poemas del Romanticismo, como “Canção do exílio”, en cuya parodia Oswald de Andrade, además de relativizar el patriotismo romántico de Gonçalves Dias, retoma un elemento que quedó recalado entre los intelectuales románticos: Zumbi dos Palmares y su saga en el quilombo:

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem palmeiras,

Onde canta o Sabiá;

As aves, que aqui gorjeiam,

Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,

Nossas várzeas têm mais flores,

Nossos bosques têm mais vida,

Nossa vida mais amores. (Dias, 2012: 1)

CANTO DE REGRESSO À PÁTRIA

Minha terra tem palmares

Onde gorjeia o mar

Os passarinhos daqui

Não cantam como os de lá

[...] (Andrade, 1971: 43)

En estos versos, se perciben distintas intenciones por parte de los autores: en lo que

respecta al poeta romántico Gonçalves Dias, usa el término “palmeiras” (palmeras) para crear una relación de grandeza entre la nación y la naturaleza como forma de idealización de la patria; el modernista Oswald de Andrade sustituye la palabra palmeras por “palmares”, remitiendo a Brasil como una tierra de revoluciones, de lucha de clases y libertad, abrigando un contexto histórico de esclavitud, opresión y dominación.

A pesar de que los modernistas hayan cuestionado la representación literaria del negro solo como objeto de inspiración de los intelectuales blancos, el conjunto de las obras del periodo continuó relegando al negro a un espacio secundario y un retrato caricaturesco, como destaca el profesor Carlos Magno Gomes (2009: 84-5):

Los escritores de esta fase predicaban la valoración de las culturas primitivas de Brasil. Aun así, el negro no tuvo un lugar destacado en la formación de la nacionalidad. Sus contribuciones fueron vistas como secundarias por los modernistas que valorizaban mucho más la cuestión indígena. En “Tupy or not tupy”, de Oswald de Andrade, la cuestión de la identidad retoma el indianismo de un lugar crítico, pero continúa excluyendo al negro. [...] La poesía modernista, cuando tematiza al negro, trae representaciones que tanto asocian la cultura afrobrasileña a cuerpos oprimidos, encarcelados y subalternos, como a cuerpos libres llenos de placer y vigor. Esta ambigüedad aprisiona siempre al negro a representaciones secundarias y folclóricas [...].

Según Jean-Yves Mérian (2008: 54-55), “no existía ningún espacio, en el movimiento elitista paulista, para la expresión y difusión de la cultura de los afrobrasileños”. La élite de intelectuales pasó muchos años fuera del país y desconsideró los problemas de la realidad social del negro desde la abolición. Sumado a este distanciamiento, existía una visión dominante de la democracia racial que postulaba una nación sin muchos conflictos, “un modelo de armonía negociada entre las razas”. Esta concepción estimuló y valorizó el mestizaje como una forma de blanqueamiento de la población, de tal forma que en poco

tiempo los negros e indios no existirían más. El mito de la superioridad racial del blanco fue sustituido por el discurso de la democracia racial, convirtiéndose en una ideología oficial en el periodo de la dictadura de Vargas, como afirma Mérian (2008: 55):

Es evidente que toda manifestación política y cultural que denunciara los efectos perniciosos del discurso oficial, el mito de la democracia racial que contrastaba con una realidad de discriminación racial, de marginalización de la población de color, de represión a los cultos afrobrasileños, solo podía ser considerada subversiva y reprimida en nombre de la unidad y de la seguridad nacional.

El poema “Essa negra Fulô”, de 1928, del escritor modernista Jorge de Lima, evidencia la relación de dominación entre blancos y negros esclavizados en la historia de la colonización y, por consiguiente, revela el modo de convivencia conflictivo entre colonizador y colonizado. A partir de esto, se puede observar en varias producciones literarias modernistas la presencia del negro refrendada por Gomes:

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
vem me ajudar, ó Fulô,
vem abanar o meu corpo
que eu estou suada, Fulô!
vem coçar minha coceira,
vem me catar cafuné,
vem balançar minha rede,
vem me contar uma história,
que eu estou com sono, Fulô!
[...]

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
Chamando a negra Fulô!)
Cadê meu frasco de cheiro
Que teu Sinhô me mandou?
— Ah! Foi você que roubou!
Ah! Foi você que roubou!
[...]

O Sinhô foi ver a negra
levar couro do feitor.
A negra tirou a roupa,
O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô).

[...]
Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê meu lenço de rendas,
Cadê meu cinto, meu broche,
Cadê o meu terço de ouro
que teu Sinhô me mandou?
Ah! foi você que roubou!
Ah! foi você que roubou!
[...]

O Sinhô foi açoiar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dêle pulou
nuinha a negra Fulô. (Lima, 1997: 254- 255)

Sin desconsiderar la contribución literaria de los autores modernistas, Proença Filho (2010) observa que gran parte de las producciones literarias brasileñas del pasado estigmatizaron la representación de la mujer negra, interfiriendo consecuentemente en el imaginario colectivo:

El negro o el mestizo de negro erotizado, sensualísimo, objeto sexual, es una presencia que viene desde Rita Baiana, del citado *O cortiço*, así como del mulato Firmo, de la misma novela, pasa por los poemas de Jorge de Lima, como “Nega Fulô”, se suaviza en los *Poemas da negra* (1929), de Mário de Andrade y gana mayor notoriedad en la configuración de las mulatas de Jorge Amado (Proença Filho, 2010).

Este discurso naturalizado en la sociedad les dio a los afrobrasileños y sus descendientes un sentimiento de inferioridad, repercutiendo en la constitución de su identidad. Es por ello la importancia de la reinterpretación de este canon literario con el objetivo de dismantelar los discursos prejuiciosos y racistas construidos en los siglos XIX y XX en la literatura. De esa manera, a partir del siglo pasado, hay un consenso entre los escritores sobre la importancia de esta vertiente, en que el negro es autor del propio discurso y no objeto del discurso del colonizador. El poema “Essa negra Fulô” legitima una “galería de estereotipos” sobre el pueblo negro, retratando la figura de la mujer como objeto sexual.

Bibliografía

- Andrade, Oswald (1971). *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bernd, Zilá (2003). *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS.
- _____ (1987). *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Candido, Antonio (2010). *Iniciação à Literatura Brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Dias, Antônio Gonçalves. “Canção do Exílio”. Disponible en: <www.dominiopublico.gov.br>. consultado el 04 set. 2012.
- Duarte, Eduardo de Assis (2005). *Literatura, Política, Identidades*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- _____ (2010) “Literatura e afro-descendência”. En Pereira, Edimilson de Almeida (Org). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil (73-85)*. Belo Horizonte: Mazza.
- Evaristo, Conceição (2007). *Literatura negra*. Rio de Janeiro: CEAP.
- Figueiredo, Eurídice & Noronha, Jovita Maria Gerheim (2010). *Identidade Nacional e identidade cultural. Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: UFJF.
- Fonseca, Maria Nazareth Soares (2006). “Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica”. En Souza, Florentina & Lima, Maria Nazaré (Org.). *Literatura afro-brasileira* (9-38). Salvador/Brasília: Centro de estudos afro-orientais/Fundação Cultural Palmares. 2006.
- _____ (2012). *Poesia afro-brasileira: vertentes e feições*. Disponible en: <<http://www.letras.ufmg.br>>. Consultado el 10 en. 2012.
- Gomes, Carlos Magno (2009). *A mulher negra no modernismo*. Disponible en: <200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades> Acceso: 05 set. 2011.
- Guerra, Gregório de Matos (2011). *Juízo anatômico da Bahia. Seleção de Obras Poéticas*. Disponible: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> Acceso: 22 dic.2011.
- Hall, Stuart (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Ianni, Octávio (2011). “Literatura e Consciência”. En Duarte, Eduardo de Assis & Fonseca, Maria Nazareth Soares (Orgs.) *Literatura e Afrodescendência: Antologia Crítica (183-198)*. v. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG (Humanitas).
- LIMA, Jorge (1997). *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar.
- Mérian, Jean- Yves (2008). “O negro na literatura brasileira versus uma literatura afro-brasileira: mito e literatura”. En *Revista Navegações*. Porto Alegre. v. 1. n. 1.p. 50-61, marzo.
- Proença Filho, Domicio (2010). “A trajetória do negro na literatura”. En Pereira, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil* (43-72). Belo Horizonte: Maza.
- Vieira, Antônio (1907). *Sermões*. Prefácio e revisão de Gonçalo Alves. Porto: Lello7 Irmão, 1907. 15v.

Pedagogias da *Cimarronaje*. A contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a Crítica Literária e Literaturas (Afro) Latino-Americanas

Rogério Mendes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: Observam-se mínimos os espaços e reconhecimentos das contribuições africanas e afrodescendentes no processo de formação das Literaturas e Crítica Literária Latino-Americanas. Atribui-se ao fato a predominância dos referentes civilizacionais eurocêtricos na América Latina em virtude das relações coloniais no continente. Por esta razão, o presente artigo busca valorizar cosmogonias e cosmovisões africanas no continente latino-americano como base para desenvolvimento de sensibilidades para a melhor compreensão da cultura e produção literária afrodescendente na América Latina. A partir do conceito *cimarronaje*, o estudo apresenta a ideia de resistência intelectual como eixo que se fundamenta em saberes ancestrais e epistemologias em cruzo que definem a natureza de distinção e autonomia da cosmogonia e cosmovisão afrodescendente. O presente estudo releva a articulação de saberes africanos e afro-latino-americanos, e suas respectivas peculiaridades, capitaneadas pelos *cimarrones* reconhecidos como intelectuais orgânicos. O presente trabalho de pesquisa arregimenta e enaltece os fundamentos intelectuais afrodescendentes, em seus projetos críticos e criativos, na figura dos *cimarrones* em seus próprios lugares de fala.

Palavras-chave: literatura afrodescendente; crítica literária; cultura latino-americana

Abstract: The spaces and acknowledgement given to African and Afrodescendant contributions in the process of Latin-American Literature and Literary Criticism are minimal. This is due to the prevalence of the Eurocentric civilizational references found in Latin America that stem from the continent's colonial relations. Therefore, this paper aims to validate African cosmogonies and cosmovisions in the Latin-American continent as a foundation to develop sensitivities that will better qualify the understanding of Afrodescendant culture and literary production in Latin America. Through the concept of *cimarronaje*, the study introduces the idea of intellectual resistance as an axis fundamented on ancestral knowledge and the crossover of epistemologies that define the distinctive nature and autonomy of Afrodescendant cosmogony and cosmovision. This study also reveals the articulation of African and Afro-Latin-American knowledge and their respective singularities, commanded by the *cimarrones* recognized as organic intellectuals. This research regiments and validates Afrodescendant intellectual fundaments in their critical and creative projects, stemming from the *cimarrones* in their own grounds.

Keywords: afrodescendant literature; literary criticism, Latin-American culture.

Origem e fundamentos da *Cimarronaje*

A palavra *cimarrón* foi utilizada em parte da América colonial espanhola para referir-se, como recorda a pesquisadora Denise de Almeida Silva (2016), não somente aos animais que, ao fugirem das fazendas, retornavam ao seu estado selvagem, mas, também, aos índios e negros que, individual ou coletivamente, rebelavam-se, quando escravizados, contra os senhores proprietários

de leis, terras e gentes. A rebeldia foi um recurso tão dramático quanto legítimo, através do qual o escravizado expressou rechaço à ordem social estabelecida utilizando a fuga para garantir liberdade e expressão. O *status* de “propriedade foragida” quase sempre foi compreendido como afronta e/ou resistência à Empresa Colonial, consagrando autonomia aos *cimarrones* ao mesmo tempo que passaram a (con)viver em áreas recônditas para protegerem-se das várias formas de violência.

A designação *cimarrón* para os negros fugitivos variava a partir dos *locus* de enunciação. Na Venezuela, por exemplo, eram chamados de *cumbes*; no Peru e Colômbia, *palenques*; no atual Suriname, antiga Guiana Holandesa, *bush negroes*; na Jamaica, Caribe inglês e sul dos Estados Unidos, *marrons*, enquanto que, no Caribe espanhol, principalmente, Cuba e Porto Rico, *cimarrones*, de acordo com o estudo do pesquisador Flávio dos Santos Gomes (2015). No Brasil, os agrupamentos *cimarrones* ficaram conhecidos como Mocambos e, posteriormente, Quilombos. Segundo Abdias do Nascimento, no livro *Quilombolismo* (2002), a palavra Mocambo, que provém do *kimbundu* e *kicongo*, línguas da África Central, originalmente chamava-se *mukambu*, e significava pau de feira. Pau de feira era um tipo de suporte com forquilhas utilizado para erguer choupanas nos acampamentos nômades africanos em tempos de guerra, principalmente no século XVII. Com o fortalecimento das movimentações dos escravizados, as acomodações denominadas *mukambus* transformaram-se em acampamentos que, de acordo com a etimologia yorubana, corresponde ao termo *Kilombo* ou Quilombo. Dito isso, *Kilombo* ou *Cimarronaje*, com o passar do tempo, foram reconhecidos como núcleos que se formavam no intuito de agregar e institucionalizar “clandestinamente” valores e indivíduos escravizados cujos interesses voltavam-se para o fortalecimento das diversas formas de sobrevivência e dignidade. Passou o tempo e hoje atribui-se aos termos um sentido de legitimidade da resistência às adversidades.

Ao longo do processo de formação das sociedades da América Latina, a *Cimarronaje* fez com que o negro permanecesse, junto com suas histórias e tradições, isolado em espaços abstrusos e periféricos. Assim, de maneira gradual, o africano distanciou-se da condição de estrangeiro e passou a integrar uma nova realidade como cidadão comum ainda que marginalizado e, com isso, o sentido de resistência assumiu outras nuances ao reivindicar isonomia e outras legitimidades,

socialmente mais participativas, distantes da fuga e isolamento. Desse modo, para o desenvolvimento do presente estudo, o conceito de *Cimarronaje* deixa de estar relacionado aos negros que resistem porque fogem para referir-se aos negros que resistem porque pensam.

Isso implica no investimento de análises e prospecções voltadas para o desenvolvimento dos projetos críticos e criativos das contribuições africanas em seu próprio letramento na América Latina. A relevância do trabalho intelectual dos negros está relacionada às reflexões e projetos humanísticos produzidos pelos próprios negros que dispensariam as mediações dos que desconhecem, ou não reconhecem, total ou parcialmente, a relevância de suas contribuições na diáspora. Daí sugere-se (re) pensar as perspectivas, critérios e formas pelos quais construímos os referências da formação humanística da Crítica e Historiografia Literária na América Latina em diversas perspectivas sobre o que é ético, técnico e poético de forma a incluir, e não excluir, por exemplo, a natureza e o percurso dos saberes e diálogos dos africanos com as hispanidades.

Isso poderia (re) significar o aprofundamento e a (re) qualificação de debates que antes restringiam-se como legítimos tão somente a partir da referencialidade-matriz de domínio da cultura espanhola que, por sua vez, reiterava o fortalecimento e prevalência política de suas tradições nas Colônias. Tradições essas que se comprometeram em afirmar uma plataforma administrativa na América que primou pela unidade civilizacional metropolitana, desconsiderando as particularidades de outros elementos étnicos e culturais envolvidos na Empresa Colonial. Acreditava-se serem os espanhóis universais quando, na verdade, eram, assim como os indígenas, orientais além dos africanos, que contribuíram para o desenvolvimento do processo de formação das sociedades americanas, particulares. Não possuiriam esses “outros” suas próprias Cosmogonias e Cosmologias? Não possuiriam

eles seus patrimônios e projetos intelectuais que se desenvolveriam e complexificariam ao longo de um pouco mais de quinhentos anos de convívio intercultural? Eis aqui o fundamento conceitual do Pensamento Liminar que aproxima e ao mesmo tempo distancia culturas que traduzem a noção complexa de um espaço situado entre a Modernidade e a Colonialidade.

Daí a necessidade de ressignificar mediações e epistemologias não contempladas na configuração do desenvolvimento da Cultura e Literatura latino-americana. De acordo com Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula de Meneses (2010), a revisão de epistemologias modernas apresenta-se como desafio teórico para dar legibilidade a um mundo que, apesar de diverso, ainda possui dificuldades em articular-se como tal. Trata-se de um desafio ético na medida que se observa o silenciamento de ancestralidades não ocidentais por condutas politicamente questionáveis que até os dias de hoje esvaziam, gradativamente, a noção do particular em detrimento de vias que uniformizam o entendimento do diverso. Uma perspectiva que não se apresenta como novidade mas se (re)atualiza na medida que persistem o desequilíbrio e as diversas violências e desigualdades que afetam a atuação e legado que compõem a variabilidade da natureza do pensamento mestiço latino-americano. Desse modo, admitir com naturalidade a aproximação com o continente africano significaria também admitir a emergência de uma produção acadêmica interessada no fortalecimento de um diálogo Sul-Sul, entre América e África. O reconhecimento das aproximações políticas, estéticas e culturais entre os dois espaços, latino-americano e africano, teria como eixo a oportunidade de (re)pensar as formas de assimilação de epistemologias que orientam, definem, medeiam e localizam os afrodescendentes em seus vários espaços e projetos com maior autonomia. A crescente produção intelectual afrodescendente, que reflete tanto sobre a ancestralidade original africana quanto sobre o seu desdobramento

a posteriori, vislumbra o ajuste de equívocos de posições contraditoriamente sustentadas por apelos de projetos geopolíticos que se pretendem homogeneizantes e encontram resistência no princípio e legado *cimarrón*.

Literatura Afro-hispano-americana. O Cima-rron como Intelectual e Personagem Orgânico

A pesquisadora chilena Elena Oliva, no artigo *Intelectuales Afrodescendientes: apuntes para una Genealogía en América Latina* (2017), lembra que, no início dos anos 90, a partir das repercussões do Quinto Centenário, oportunizou-se o debate sobre a necessidade de maior reconhecimento e visibilidade a respeito do que foi pensado como *tercera raíz* e os projetos intelectuais dos afrodescendentes para a recente contemporaneidade. A preocupação em valorizar os contributos dos afrodescendentes no continente latino-americano, além da perspectiva econômica, abriu a possibilidade para pensar experiências interdisciplinares vinculadas ao desconhecimento da História, Sociologia e Antropologia sob a ótica africana, que, ao lado das contribuições ocidentais e indígenas, consolidaram a base das raízes culturais que tornaram possível a América Latina como Cultura e Civilização de fato. É importante ressaltar que o movimento que busca maior visibilidade em relação à Cultura Afrodescendente na América Latina ainda nos dias de hoje encontra dificuldades para viabilizar-se. Entretanto esse movimento precisa ser visto não como “alternativa” que se materializa nos oportunismos, principalmente, acadêmicos como novidade, sem sê-lo, mas, sobretudo, como compreensão e (re)conhecimento de seus Princípios, Valores e História para uma Cultura Letrada Latino-Americana, à qual pertence e para a qual também articula legados.

Observa-se, por exemplo, que a orientação teórica e metodológica tradicional da Crítica Literária não disponibiliza a instrumentalização necessária para articular as particularidades que muitas vezes envolvem as ambições e

projetos dos intelectuais afrodescendentes. Isso porque a compreensão de tais obras reivindicaria conhecimentos prévios específicos sobre aspectos culturais relegados à segunda e terceira ordem de importância por uma matriz civilizacional à revelia instaurada por uma ideia de Tradição que se institucionalizou como referencial, absoluta e exemplar à medida que subalternizou manifestações distintas e autênticas e, de toda forma, válidas. Daí gerou-se a tradição de relegar distanciamento às cosmogonias e cosmovisões que ainda nos dias de hoje fundamentam visões de mundo essenciais na articulação de sensibilidades e linguagens que se apresentam como patrimônios humanos indelévels e promovem as mais diversas formas de Literatura. O resultado é que as análises das produções literárias africanas, afro-latino-americanas e indígenas são estudadas a partir de critérios e valores análogos às perspectivas de alcance que legitimam uma Tradição distante desses e outros referenciais autênticos. O que se estranha nesse movimento é que essas outras Tradições se fundamentam como partícipes de uma conjuntura que se reconhece híbrida e onde todos os atores historicamente envolvidos, sejam eles indígenas, africanos ou europeus, são responsáveis pelo resultado do que se compreende como América Latina.

Pode-se citar como exemplo referencial o livro *Memórias de um Cimarrón* (1986), do cubano Miguel Barnet. O livro estrutura-se como narrativa a partir de uma entrevista do *cimarrón* Esteban Montejo ao antropólogo Miguel Barnet. Muitos dos leitores críticos contestam a validade e importância da obra pelo fato de não haver indícios que comprovem a existência do ex-escravizado ainda que o livro seja, também, resultado das intervenções da elucubração criativa, de natureza científica ou ficcional, mas de toda forma válida pela liberdade da autoria. É possível que Esteban Montejo tenha existido assim como também é possível que ele jamais tenha vivido como se apresenta o personagem. A discussão poderia encerrar-se a partir da confirmação de qualquer

uma das hipóteses, mas desde que fossem também confirmadas as razões de um projeto alinhado aos critérios da verossimilhança ancestral pretendida pelo autor. Esteban Montejo poderia ou não existir, mas desde que ficasse claro que a cosmogonia africana não opera a partir do que podem captar ou supor apenas os sentidos platônicos ou da apreensão de epistemologias especuladoras parciais. O sentido de existir para um afrodescendente com as características de Montejo estaria além dos rigores apriorísticos de uma apreensão política quando em verdade poderia estar mais próxima de mobilidades espirituais.

Para os críticos literários tradicionais trata-se tão somente de um livro que se constitui a partir das memórias de um suposto escravizado, o protagonista Esteban Montejo, que narra as experiências de sua participação na Guerra da Independência de Cuba. Entretanto, a importância da obra de Barnet não se limita, como insistem os críticos mais desavisados, a referendar a relevância de uma voz inaudita no processo de formação da sociedade moderna cubana. Talvez não seja apenas isso. Observa-se, ainda, que os críticos ressaltam como maior destaque a interdisciplinaridade da obra, que articula a ficção, a Antropologia e a História. Há, de fato, o reconhecimento da dificuldade em compreender e situar a obra dentro de sua intencionalidade. Talvez, por essa razão, a autenticidade que ainda permeia a obra esteja situada nos limites da denominação genérica “Pós-Boom”.

No entanto, uma das ideias fundamentais na compreensão e reconhecimento da narrativa consiste na identificação do espaço onde se escondia e habitava o *cimarrón* Esteban Montejo. Para compreender a narrativa, seria preciso também compreender o significado metafísico do “Monte”. Para o leitor comum, o Monte, nas condições descritas pelo narrador, nada mais seria do que o lugar onde se escondia o sobrevivente narrador escravizado.

No entanto, o “Monte”, esse espaço narrativo, também opera como um dos protagonistas da obra. É possível que o romance escrito por Miguel Barnet tenha articulado um entendimento mais amplo na obra e não apenas voltado para os limites orgânicos e estruturais da narrativa ficcional. Não seria absurdo notar que o comprometimento do autor estivesse relacionado à ideia que move uma das maiores contribuições africanas para a Literatura e Cultura (afro-)latino-americanas: a ancestralidade. A pesquisadora cubana Lydia Cabrera, no livro *El Monte* (1993: 17), esclarece:

Persite 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 divindades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o sus fracasos. El negro que se adentra en la manigua, que penetra de lleno en “un corazón de monte”, no duda del contacto directo que establece con fuerzas sobrenaturales que allí, en sus propios dominios, lo fodean: cualquier espacio del Monte, por la presencia invisible o a veces visible de dioses y espíritus, se considera sagrado. “El Monte es sagrado” porque en él residen, “viven”, las divindades. “Los santos están más en el Monte que en cielo”. Engendrador de la vida, “somos hijos del monte porque la vida empezó allí; los santos nacen del Monte y nuestra religión también nace del Monte – me dice mi viejo yerbero Sandoval, descendiente de eggwddós. Todo se encuentra en el Monte – los fundamentos del Cosmo, y todo hay que pedirselo al Monte, que nos da todo” (En estas explicaciones y otras semejantes – “La vida salió del Monte, somos hijos del Monte” etcetera – para ellos, el Monte equivale a Tierra en el concepto de Madre Universal, fuente de vida. “Tierra y Monte son lo mismo. Allí están los Orishas Eleggua, Oggún, Ochosi, Oko, Ayé, Changó, Allágguna. Y los Egguns – los muertos, Eléko, Ikus, Ibbayés... [...]

Para a compreensão do que significa o Monte seria preciso saber, por exemplo, que a Religiosidade fundamenta os aspectos cotidianos dos povos de origem africana e também o que se compreende como a Filosofia, a História, a Sociologia, a Antropologia de maneira holística para esses povos. Para os

africanos os conceitos do que se compreende como Humano, Natureza e Espiritualidade são integrados, indissociáveis e fomentam consciência, razão e intelectualidade. Uma perspectiva que surpreende o senso crítico, e dos críticos comuns, cujos valores interpretativos possuem relações com os fundamentos humanísticos ocidentais. Daí a recepção crítica da obra recorrer como garantia a critérios familiares e consensuais, portanto, parciais, legitimadores distantes de um legado africano, o que acaba por omitir possibilidades outras de reconhecimento do valor artístico e cultural do texto em detrimento a assegurar domínios de concílios interpretativos que obstaculizam as vias que tornam possíveis a visibilidade do diverso.

Outro exemplo que poderia ser mencionado em relação à recepção do imaginário africano na Literatura Afro-Hispano-Americana está no livro *No Reino deste Mundo* (2009), de outro cubano, o escritor e ensaísta Alejo Carpentier. Mackandal, um dos protagonistas da novela, um *Cimarrón* que também habitou as Montanhas (Monte), tinha o poder de transformar-se em insetos, peixes e aves e este dado “surpreendente” enquadrou-se tão somente do ponto de vista estético ao que se configurou como “Realismo Maravilhoso”. No entanto, vale ressaltar, que a estética da “realidade maravilhosa” fundamenta-se a partir do contributo do realismo anímico que permeia o cotidiano da cultura africana onde a religiosidade que integra Ser Humano, Natureza e Espiritualidade também fundamenta a Razão que transcende o sentido e a lógica do Humanismo Ocidental disseminado como Educação. Mackandal, dentro da Religiosidade Africana, era um iniciado e, portanto, apto em alguns níveis a exercer os poderes sobrenaturais. Na obra Carpentier confirma: “O maneta Mackandal, ogã do ritual Radá, investido de poderes extraordinários, porque vários deuses tinham baixado nele, era o Senhor do Veneno [...]” (Carpentier, 2009: 33).

Todos sabiam que a iguana verde, a mariposa noturna, o cão desconhecido, o alcatraz inverossímil não eram senão simples disfarces.

Dotado do poder de transforma-se em animal de cascos, em ave, peixe ou inseto, Mackandal visitava continuamente as fazendas da planície para vigiar seus fiéis e saber se ainda confiavam em sua volta. De metamorfose em metamorfose, o maneta estava em toda parte, tendo recuperado sua integridade corpórea ao vestir trajes de animais. Com asas em um dia, com guelras em outro, galopando ou rastejando, apoderara-se do curso dos rios subterrâneos, das cavernas da costa, das copas das árvores, e reinava já sobre a ilha inteira. Agora seus poderes eram limitados. Tanto podia cobrir uma água quanto descansar no frescor de uma cisterna, pousar nos ramos leves de uma acácia ou entrar pelo buraco de uma fechadura. Os cães não latiam para ele; mudava de sombra conforme lhe conviesse. Por obra sua, uma negra pariu um menino com cara de javali. De noite costumava aparecer pelos caminhos na pele de um cabrito negro com brasas nos chifres. Um dia daria o sinal para o grande levante, e os Senhores de Lá, encabeçados por *Damballah*, pelo Amo dos Caminhos e por Ogum dos Ferros, trariam o raio e o trovão para desencadear o ciclone que completaria a obra dos homens. (Carpentier, 2009: 36-37).

Para o pesquisador Silvo Ruiz Paradiso, no artigo *Religiosidade na Literatura Africana: a Estética do Realismo Animista* (2015: 7):

No mundo religioso africano, homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contêm todas essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas das populações negras. Toda narrativa de Tutuola e Soyinka, por exemplo, é sedimentada no imaginário yourubá, e sua estética aparelhada nos òrikís de òrisás e nos poemas de *Ifá*, em que podemos perceber zoomorfização, transmutações, idas e vindas ao mundo dos mortos e contato com deuses e espíritos. São relatos que, apesar de se aproximarem do realismo fantástico e do maravilhoso, fazem de suas literaturas [não necessariamente, apenas, uma alternativa estética de compreensão e instrumentalização mas uma forma distinta de entender e exercer as condições de vida que não se limitam e dependem da intuição e/ou operacionalidade dos sentidos de modo a configurarem mais cotidianos do que propriamente lendas.]

O que pode ser compreendido por algumas culturas como sobrenatural, fantástico ou maravilhoso pode também ser para outras culturas manifestação natural de uma vida e meditação em curso, ainda que não

compreendida e ignorada pelos seus distantes, como também atesta o professor e pesquisador costa-riquenho Quince Duncan no artigo *El Afrorealismo: Una Dimensión Nueva de la Literatura Latinoamericana* (2006).

Observa-se, dessa forma, que há um movimento cada vez mais promissor à medida que surgem novas formas de interpretação e mediação da diversidade dos povos periféricos em prol do protagonismo do que poderia resultar como pensamento e expressão genuínos. Uma perspectiva que agrega fundamentos críticos e criativos e que dependeriam do (re) conhecimento e valorização de seus próprios projetos intelectuais. Um desses exemplos é a obra que se apresenta com o sugestivo título *Qué significa pensar desde América Latina?*, do filósofo e sociólogo indo-boliviano Juan José Bautista Segales (2014). Tal autor propõe a retomada da perspectiva transmoderna (Dussel, 1995) centrada no processo de construção de um pensamento crítico, original e integrativo latino-americano que se aproxima do que motiva especificamente a busca dos intelectuais afro-hispano-americanos: uma “Ética da Libertação”. Ética esta, com base nas premissas que desenvolve, por exemplo, Walter Mignolo (2003) e Nelson Maldonado-Torres (2013, 2015), que compreendem como entrave a adoção na América Latina de uma Filosofia Moderna Ocidental que, ao longo do tempo, contribuiu para a desvalorização das origens e estruturas formais dos pensamentos que configurariam as origens e particularidades do povo latino-americano. A pretensa ideia do projeto iluminista de universalidade que conformou uma noção (parcial) de racionalidade compreende como consolidação de um sistema de pensamento que difundiu uma ordem cultural que aperfeiçoou mecanismos de dominação subjetiva dos povos, instaurando em nativos e escravizados ideias hierarquizantes civilizacionais e, com isso, contribuiu para o aumento da desigualdade, pobreza, exclusão e racismo dentro de um sistema-mundo distante da realidade dos povos latinos e, que, com

base na subserviência histórica, permite-nos observar que não existe modernidade sem colonialidade, já que esta é parte indispensável da modernidade (Lander, 2000). Desse modo, é possível localizar e pensar a origem dos problemas que ocasionaram a inviabilidade e reconhecimento da autonomia e contributo dos povos periféricos como os indígenas e africanos no continente até os dias de hoje.

A legitimidade da posição dos intelectuais negros latino-americanos e, mais especificamente, hispano-americanos, situa-se na condição de problematizarem-se como categoria *sine qua non* de análise específica. Apresentar-se-iam como sujeitos cientes de suas descendências e desse lugar enunciativo, ao elaborarem discursos, projetos e epistemologias reflexivas sobre os espaços aos quais pertencem, entre África e América Latina, cumpririam, assim, a função de apresentar dispositivos de reflexão e reação individual e coletiva desprendidos de uma ordem de domínio político referencial que se pretendeu única e soberana. Ao autodescreverem-se, assumiriam, desse modo, uma posição crítica e política no espaço público, ainda que ocupando espaços e posições marginalizadas, mas de todo modo atentos a respeito da coerência em autodescreverem-se e distantes de mediações valorativas exógenas. Ao fazê-lo, ficaria mais evidente o equívoco na compreensão sobre o entendimento homogêneo que se costuma conceber à diversidade do espaço africano e latino-americano frente ao que se apresenta como o projeto da Universalidade. Há várias Áfricas dentro da concepção una do continente africano, assim como há várias Américas dentro da concepção una do continente americano. Em cada projeto (auto)interpretativo de cada intelectual africano ou afro-latino-americano, há uma demanda específica de ajuste sobre suas respectivas histórias, realidades e formas de pensar. Pensares estes que se desdobram sobre suas condições étnicas que se complexificam em razão de ainda não terem

a devida visibilidade, de maneira específica, por exemplo, na fortuna da crítica literária latino-americana. Basta observar, no espaço de reconhecimento nos manuais de crítica e historiografia dedicados ao processo de formação social e literária latino-americana, a ausência dos contributos africanos e afro-latino-americanos, e também dos indígenas, como cultura e estética. Não possuiriam esses povos sua própria Cosmogonia e Cosmovisão? Não resultaria da Cosmovisão e Cosmogonia dos povos a articulação de seus projetos de consciência e soberania diversos?

Ainda que haja esforços significativos de representação, é preciso mencionar a complexidade na própria maneira como se reconhecem e contribuem os afrodescendentes ao longo do tempo na América Latina. Não se pode sugerir a unidade de um projeto intelectual comum, mas vários em suas especificidades. Nesse sentido, a pesquisadora Oliva (2017) adverte que, a partir do século XX, a título de exemplo, muitos intelectuais afro-hispano-americanos assumiram diversas posições sobre suas naturezas étnicas que repercutiram em seus respectivos projetos críticos e criativos. Na América Espanhola, Nicolás Guillén (Cuba) e Adalberto Ortíz (Equador) identificavam-se como mulatos por resultarem da mescla entre negros e brancos; Manuel Zapata de Olivella (Colômbia) e Nicomedes Santa Cruz (Peru) reconheciam-se como negros, assim como Isabelo Zenón (Porto Rico) e Nancy Morejón (Cuba). Fernando Ortíz (Cuba) introduziu o termo “afrocubano” e especificou a perspectiva para regionalizar a condição de seus estudos e projetos. Isso posto, revela-se o mosaico de possibilidades de consciências identitárias que revelam posicionamentos que não deixam de reconhecer um passado diaspórico comum e, ao mesmo tempo, aponta para trajetórias específicas que se multiplicam e se complexificam da África para a América Latina. Na prática, o posicionamento de cada intelectual afro-hispano-americano sobre

si orienta o entendimento sobre o percurso e diversidade que cada intelectual negro empreendeu em seus projetos, tanto críticos quanto criativos, de maneira individual e coletiva, sincrônica e diacronicamente. Isso também reafirma processos multiconstitutivos que compõem o mosaico da contribuição africana na América de Língua Espanhola, ao mesmo tempo que contribui com as formas que deveriam orientar os críticos que se aventuram em compreender as contribuições africanas no continente americano e seus desdobramentos, tanto como estética quanto como ideias. Trata-se de posições que não podem apresentar-se sinônimas, porque mobilizam discursos e sentidos de enunciação nem diferentes nem isolados, pois são conceitos subordinados a processos específicos de elucidação – aspectos históricos, literários e religiosos, por exemplo.

A *Cimarronaje*, portanto, aqui, apresenta-se como conceito amplo e não necessariamente restrito que representa as bases de cosmogonia e cosmovisão afros em curso na América Latina. Os *Cimarrones* apresentam-se como representantes de um legado de resistência que atravessa séculos por meio de seus descendentes. São pessoas comuns que reivindicam a legitimidade de exercerem e compartilharem suas cosmogonias e cosmovisões. São indivíduos comuns, indistintos, que possuem maneiras próprias de articularem Religiosidade, História, Filosofia e transcendências. Podem ser poetas, pesquisadores, professores, personagens de ficção, lendas, ialorixás/babalorixás, benzedeiros, curandeiros, enfim, quaisquer que se propõem a manter vivo o assentamento de uma visão de mundo que se diferencia de normatizações políticas e culturais socialmente deflagradas à revelia. Os *Cimarrones* ajudam-nos a perceber que o reconhecimento de legados que immortalizam ideias e narrativas não é privilégio de alguns ou de meros protagonistas eleitos por formalidades político-seletivas em contar a história do mundo. De alguma forma procuram deixar claro que há outras histórias e narradores que tornam possíveis, inclusive,

outras histórias sobre outros mundos que as configurações de uma imagem difundida de maneira convencional e pretensamente única de mundo desconhecem. A prevalência e o perigo iminente de uma História que zela por valores e possibilidades únicas de Civilização são, talvez, a maior das violências sobre os povos que não desistem de suas memórias porque são as suas próprias memórias.

Dessa forma, fica evidente que uma das formas de manter vivas as memórias africanas é cultivar e reverenciar a ancestralidade imemorial que as antecede. Ancestralidade, para os afrodescendentes, pode ser compreendida como a articulação de uma espécie de metafísica mnemônica que transforma em linguagem dilemas complexos, como a morte e os ciclos vitais; as relações entre entes e formas visíveis e invisíveis; a constituição do cosmo e das pessoas, onde as substâncias material e espiritual estariam indissociáveis como História e Poesia. A *Cimarronaje* apresenta-se como a articulação/representação de capacidades enunciativas de modo a oferecer traduzibilidades que contribuem para refletir sobre a (re)construção de linguagens e espaços, incluindo-se o crítico no imaginário das culturas em que se integra como desenvolvimento. Os *Cimarrones* são mediadores combativos, providos de inteligência e saberes ancestrais, com o objetivo de articular a sobrevivência material e subjetiva de um povo. De certa forma, assemelham-se a *Griots*.

Griot é um termo de origem franco-africana, criado na época colonial para designar narradores, cantores, cronistas e genealogistas que, pela tradição oral, transmitiam a história de personagens, famílias e ensinamentos relevantes no intuito de manterem vivas as tradições africanas. Em outras palavras, os *Griots* são espécies de educadores tradicionais que, pela experiência vivencial, criam seus métodos de repasse de ensinamentos de acordo com as pertinências

e permanências da cultura ancestral africana. No entanto, com o advento das diásporas, não se deve ignorar que os *Griots* como ideia perpetuaram-se em outras circunstâncias e denominações. Uma dessas aqui aplica-se ao compromisso e atuação dos *Cimarrones* em suas diversas formas de articulação de ideias no mundo até os dias de hoje.

Pedagogias Cimarrona, Pedagogia das Encruzilhadas

Um dos exemplos que se pode considerar é o que apresenta o pedagogo carioca Luiz Rufino por meio do que concebeu como “Pedagogia das Encruzilhadas” (2018). Sua perspectiva concentra-se no Orixá Exu, princípio da gênese da cultura espiritual iorubana¹, transposto e ressignificado nos (in)fluxos da diáspora africana. Apresenta-se, segundo Rufino (2018), como representação simbólica de ação crítica e epistemológica focada na permanência e representação da cultura africana na América Latina.

Exu está presente nos vários centros de manutenção e difusão autênticos da cultura africana, ainda que por meio dos seus sincretismos, como terreiros ou Ilês, que são umas das formas mais representativas da *Cimarronaje* e que na América Latina assumem diversas formas, metodologias e denominações – Vodou, Santería, Candomblé, Umbanda etc. Funcionam como centros de formação tanto espiritual quanto intelectual para todos aqueles, não apenas afrodescendentes, que almejam aprender e aprofundar conhecimentos sobre a origem

e desenvolvimento da cultura afro e que desafiam o desalinhamento das bases não inclusivas da cultura predominante.

É na emergência de perspectivas que confrontem e rasurem o monologismo moderno ocidental que reivindico e oriento-me, a partir de outras bases de conhecimento. Essas outras formas emergem mobilizadas pelas pautas por justiça cognitiva/social e pelo combate ao colonialismo/racismo epistemológico. Exu enquanto um signo colonial mira as transformações radicais. É nesse sentido que eu invoco como potência que mobiliza a travessia de outros caminhos e a credibilização de outras possibilidades de relação e invenção de mundo [...] (Rufino, 2018: 1).

Conta-se ainda hoje nos terreiros e outros centros de *Cimarronaje*, como lembra Rufino (2018), que, em tempo imemoriais, Exu recebeu a incumbência de escolher uma entre duas cabaças. Na primeira cabaça, havia pó mágico que se ligava a um polo negativo no universo, enquanto a segunda continha pó mágico que se relacionava a um polo positivo no universo. No dilema entre escolher uma das cabaças, Exu surpreendeu escolhendo uma terceira cabaça vazia. Exu, então, retirou o pó mágico referente aos elementos negativos da primeira cabaça e despejou na cabaça vazia. Em seguida, repetiu o procedimento em relação à segunda cabaça, retirando o pó mágico referente à positividade e despejou na terceira cabaça. Exu chacoalhou os conteúdos das duas cabaças para, em seguida, soprá-los no universo. A mistura espalhou-se por todos os cantos e tornou-se impossível separar o conteúdo das partes antes separadas em uma e outra cabaça, tornando-o Senhor da Terceira Cabaça, o que na prática significaria o advento da imprevisibilidade de uma terceira via.

1 A história de Exu, segundo Reginaldo Prandi, no livro *Mitologia dos Orixás* (2000), inicia-se num tempo em que o Orixá era desprovido de posses. Não possuía riquezas, não possuía fazendas, artes ou rios. Exu, filho caçula de Iemanjá e Orunmilá, irmão de Ogum, Xangô e Oxóssi, era desprovido de ofício e assim vivia sem paradeiro a vagarear no mundo. Frequentava a casa de Oxalá, Orixá mais velho, e observava-o fabricando humanos todos os dias. Muitos visitavam e levavam presentes a Oxalá, mas com ele ficavam pouco e nada aprendiam. De tanto ir à casa do decano e observá-lo fabricando mãos, pés, olhos e bocas de homens e mulheres, aprendeu o trabalho sem nada perguntar. Até que um dia Oxalá pediu para que Exu fosse à encruzilhada, por onde passavam os que iriam até sua casa, para não deixar entrar os que nada trouxessem para Ele. Isso porque Oxalá não queria perder tempo com visitas. Como Exu tinha aprendido o trabalho, poderia ajudá-lo recolhendo os *ebós* oferecidos ao Velho Orixá. Isso feito, Oxalá decidiu recompensar seu ajudante e ordenou a todos que lhe trouxessem algo que deveriam também oferecer algo para Exu, que passou, com seu *ogó*, poderoso porrete, a afastar as indesejáveis presenças. De tanto trabalhar na encruzilhada, ali fez sua casa e tornou-se rico e respeitável Orixá.

Para Rufino (2018), o mito refere-se aos domínios e ambivalências; dúvidas; transformações. Seria no vazio das incertezas que Exu atuaria ao apontar os caminhos, e dessa forma é dele que emana a energia propulsora para a construção do dinamismo, da comunicação e interações. O Orixá representa a expressão emancipatória de qualquer linguagem em todo e qualquer espaço. Exu apresenta-se, portanto, como operador do que se (re)cria a partir das (des)construções e (des)ordens, o não linear, e dessa forma emerge e atenta como instância simbólica do inconformismo, da rebeldia e da transgressão: sentimentos que identificamos, aqui, como impulsionadores da *Cimarronaje* e também dos projetos críticos e criativos dos afrodescendentes sobre si, sua origem e cultura, que muitas vezes são relegados à margem e recriminação. Tanto Exu quanto os *Cimarrones* estão relacionados a princípios de mobilidade tal qual o da diáspora. Apresentam-se como princípios que transformam, modificam e viabilizam o processo criativo da inteligência, tanto no plano material quanto espiritual/subjetivo, que sustenta os projetos intelectuais dos negros na defesa de si, do que representam e significam como existência. Trata-se de um signo que se vincula à tradução e à comunicação que decifra o sistema-mundo em suas dúvidas e coragem para estruturar os caminhos da sobrevivência. Exu apresenta-se como princípio cosmogônico que rege a ordem e noções que compõem e estruturam as dinâmicas do universo e realidade. Por sua metafísica, rege os desígnios da Cultura e Razão africana, ao mesmo tempo que desafia os valores cartesianos e materiais vigentes que estruturam a razão ocidental.

Do ponto de vista da articulação crítica, a “Pedagogia das Encruzilhadas” apresenta-se alinhada ao que Walter D. Mignolo (2003; 2010) cunhou como “Desobediência Epistêmica”, resultado das experiências e subjetividades formadas a partir da coexistência e conflitos que acompanham o crescimento do Ocidente na desvalorização que a perspectiva moderna impôs

a outras línguas, culturas, religiões, economias e formas de organização social. Estaria articulada aos princípios que corroboram a Colonialidade do Poder, Ser e Saber por apontar as consequências e justificar as razões da resistência periférica que a ideia de universalidade gerou ao não reconhecer as particularidades que desfavoreceriam a harmonia homogênea que a ação política de domínio da Modernidade planejou. Principalmente aqui consideramos que ocupação e estratégias coloniais não se dão apenas através de espaços vinculados à ideia de territorialidade, mas também pelos espaços subjetivos, a exemplo do termo “Colonização do Imaginário”, cunhado pela crítica literária Jean Franco (2009). Mais: a ocupação e estratégia coloniais apresentam-se dinâmicas a partir da necessidade de reinventarem-se para continuarem afirmando domínios subjetivos no intuito de manter saciados vínculos e interesses. Nesse sentido que Rufino (2018) torna pertinente o conceito “Pedagogia da Encruzilhadas” como resistência formal e alternativa de conhecimento e resistência afros nas Américas como *Cimarronaje* ao dispensar mediações de intérpretes distantes. E ainda: destaca-se que Rufino (2018) apresenta a consciência de que apenas a disposição em criar mecanismos conceituais de resistência não bastaria. Seria preciso, também, incluir novas linguagens que redefiniram, ou melhor, especificassem a relação entre significado e significante, do imaginário que se buscasse reconhecido, de modo a enriquecer, caracterizar e definir a ideia como independente e autêntica para legitimar, de fato, a “desobediência” como sinônimo de liberdade intelectual, a exemplo da expressão que cunhou: “traquinagens exusíacas” (Rufino, 2018: 3):

Essas traquinagens são os golpes, sucateios, amarrações, saberes de fresta, mandingas e outras múltiplas formas de fazer que praticam caminhos por encruzilhadas, dimensionando horizontes pluriepistêmicos e polirraciais. Ressalto que a opção descolonial é epistêmica. Assim, as traquinagens sugerem a prática de giros e deslocamentos das produções fundamentadas nas lógicas ocidentais e nos seus acúmulos [...] (Rufino, 2018: 3, grifos nossos).

Em entrevista ao Suplemento Pernambuco, intitulada *Sobre olhar um terreiro para enxergar o país*, concedida ao jornalista e mestrando em Antropologia (UFRJ) Leonardo Nascimento, na ocasião do lançamento do livro de ensaios *Em Fogo no Mato: a Ciência Encantada das Macumbas* (2018), sobre cultura popular afro-indo-descendente no Brasil, Rufino, que dividiu com o professor e historiador Luiz Antonio Simas o livro, parece orientar de maneira pontual as bases de compreensão da resistência e embasamento intelectual da ideia. Perguntado como seria habitar o mundo a partir da perspectiva das encruzilhadas, respondeu:

Uma das grandes invenções desse lado de cá do Atlântico é a capacidade da ginga. A grande potência da encruzilhada é a do caminho pautado na imprevisibilidade, no inacabamento e na possibilidade. A encruzilhada talvez seja a grande astúcia, a grande capacidade de vencer a demanda soprada pelo projeto moderno Ocidental enquanto projeto totalitário, assentado numa obsessão cartesiana, que não sabe relacionar-se com algum tipo de imprevisibilidade. A encruzilhada traz um manancial político e filosófico para pensar o que esse mundo já produziu e o que ainda tem em potência para se produzir [...] (Rufino em entrevista a Nascimento, 2018: 9).

O historiador Luiz Antonio Simas, coautor do livro, complementa, quando questionado sobre qual seria a fronteira entre um possível encantamento da ciência pela via do sagrado e um uso meramente fetichista desses saberes:

Uma ideia fundante é a da encruzilhada, do cruzo, do encontro. Na encruzilhada, os saberes canônicos também moram. Você dialoga com os saberes canônicos o tempo todo. O que propomos é a rasura, a contaminação pertinente em se tratando de produção de conhecimento, sobretudo nas Américas. A produção de conhecimento em espaço de trânsito e reinvenção e mundo [...]. Impressiona como o quadro teórico varia pouco. Mesmo com bibliografia contundente parece que se fechou um modelo. No livro, o (Walter) Benjamin encontra o Caboclo da Pedra Preta. O Caboclo não “dá um pau” no Benjamin, e, sim, estabelece diálogo com ele. Do ponto de vista da aplicabilidade, é preciso reconhecer que esses saberes são capazes de produzir dinamicamente um arcabouço conceitual para que possamos dialogar com eles, porque a prática é crucial pra nós. A ideia de uma “ciência encantada” está inserida no debate ontológico em relação à noção do que é

humano e das categorias que o Ocidente opera, como, por exemplo, entre Natureza e Cultura. (Simas em entrevista a Nascimento, 2018: 9).

Seria importante considerar a intersecção entre os dois e mais outras incontáveis perspectivas como intersecção cultural. Para Rufino, a metáfora da Encruzilhada e a possibilidade de seus vários caminhos fragilizam a linearidade dos cursos civilizacionais únicos, uma vez que suas “[...] esquinas e entroncamentos ressaltam as fronteiras como zonas interseccionais, onde múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e respectivas práticas de saber (Rufino, 2018: 5). Respaldo que encontra reforço no artigo *Filosofia e Conhecimento Indígena: uma Perspectiva Africana*, publicado pelo professor de Filosofia Dismas A. Masolo na compilação organizada pelo professor Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses *Epistemologias do Sul* (2010) quando sugere que a ideia de conflito de racionalidades pode, também em realidade, conformar-se como desconforto de perspectivas monorracionais, pois indica que os sujeitos sobrevivem cruzam, traduzem e ressignificam diferentes modos de racionalidades, o que resulta quase sempre em trama intercultural, pluriepistêmica e polirracionalista. Oferecer resistências a essas possibilidades pode significar a manutenção da via da intolerância que gera racismos.

A diáspora na América resultou não apenas em deslocamento compulsório do negro. Impôs, também, seu isolamento posterior à medida que determinou a eles modos de vida alternativos, quando a Modernidade tomava formas mais claras em sua atuação na América Latina. Na prática, impossibilitou o cruzamento de ideias entre os povos, promovendo a coexistência e desigualdades por meio de hierarquizações valorativas arbitrárias do ponto de vista cultural. As alternativas marcadas seriam resistir ou consentir. O resultado é que as relações inter/transculturais que passaram a existir, principalmente do ponto de vista epistemológico onde se difundiram modelos e

razões exemplares, nem sempre se articularam com veemência no direito à legitimidade e isonomia das diferenças indistintamente. Tal perspectiva sempre partiu de uma pauta vinculada aos projetos intelectuais de povos subalternizados. Com as gradativas e cada vez mais crescentes visibilidade e consistência dos projetos intelectuais periféricos, ganham força o equilíbrio, a necessidade de isonomia, a legitimação de povos e a racionalidade, até então não reconhecidos.

É possível que a *Cimarronaje*, à medida que seja compreendida como sentido atual, apresente-se como assentamento dos traumas e (res)signifique a oportunidade de pensar relações equilibradas entre as diferenças. A palavra assentamento, para a religiosidade africana, está atrelada ao significado de “chão sagrado” nos centros dos terreiros onde são plantados e praticados os encantamentos que vigoram e ressignificam a vida, que estabelecem e potencializam os vínculos entre os tempos presentes e ancestrais.

Desenvolver e ampliar a ideia de *Cimarronaje* como instrumento crítico de inclusão afrodescendente nas Humanidades, em particular nos estudos envolvendo a crítica e historiografia hispano-americana, implica em aproximação com outros conceitos importantes e definidos como a “Afrocentricidade” (Nascimento, 2009). Ambas partem de um processo de conscientização multidisciplinar envolvendo as configurações históricas, políticas e econômicas, por exemplo, de um povo que durante muito tempo viveu, e ainda vive, à margem da Educação, da Arte, da Ciência, da Comunicação e da Tecnologia, tal como definidas pelo desenvolvimento e hegemonia eurocêntrica. O propósito de ambos visa centralizar, a partir dos projetos críticos e criativos de demandas específicas,

(re)organizar dissidências e isolamento no intuito de abrir uma nova etapa no capítulo da libertação das mentes afrodescendentes, de forma a mantê-las vivas e cientes dentro de sua própria história como fundamento crítico e de emancipação.

O intuito que se desenvolve no presente estudo acredita que, ao apresentar as bases de um pensamento intelectual afrodescendente, contribuir-se-á para que os mesmos articulem suas próprias sensibilidades e o modo como podem, ou como já contribuíram, para o desenvolvimento científico e espiritual das culturas em que estão até os dias de hoje presentes. Acredita-se que expor paradigmas genuínos de maneira integral, desprovidos de mediações de agentes culturais outros, seria um avanço significativo, já que resulta de uma matriz cultural e histórica particular que não foi integrada a contento no conjunto que se reconhece como racionalmente válido, consistente por diretrizes que podem ser politicamente questionáveis e demonstráveis à medida que são oportunizadas.

Reconhecer e dialogar com princípios e valores de cosmogonias e cosmovisões específicas a partir de racionalidades e epistemologias eurocêntricas não é, como ao longo do tempo aparentou, inocente exercício de validade acadêmica. Principalmente, quando se sustenta consensualmente entre os povos supostamente civilizados que se deve ter autonomia para desenvolver a consciência de si e a liberdade de validar idiossincrasias experienciadas como valores reconhecidos. A importância desse movimento relaciona-se ao agenciamento de perspectivas e práticas que possibilitem aos africanos atuarem como sujeitos e reconhecerem-se a partir de sua própria imagem cultural.

Bibliografía

- Barnet, Miguel (1986). *Memórias de um cimarron: Testemunho*. Trad. Beatriz A. Cannabrava. Editora Marco Zero.
- Cabrera, Lydia (1993). *El Monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, Alejo (2009). *O reino deste mundo*. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes.
- Duncan, Quince (2006). “El Afrorrealismo: una nueva dimensión de la literatura latinoamericana”. Habana: La Jiribilla, 2006. Disponível em: http://www.lajiribilla.cu/2006/n272_07/272_06.html
- Dussel, Enrique (1995). *Filosofia da libertação. Crítica à ideologia da exclusão*. Tradução: George I. Maissiat. São Paulo: Paulus.
- Gomes, Flavio dos Santos (2015). *Mocambos e Quilombos: Uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma.
- Masolo, Dismas A (2010). “Filosofia e conhecimento indígena: uma perspectiva africana”. Santos, Sousa Boaventura de; Meneses, Maria Paula de. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.
- Mignolo, Walter (2003). *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Mignolo, Walter (2010). *Desobediencia epistêmica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Nascimento, Abdias (2002). *O Quilombismo*. 2 ed. Brasília: Fundação Cultural Palmares; Rio de Janeiro: O.R. Editora, 2002. Disponível em: www.abdias.com.br/movimento_negro/quilombismo.htm
- Lander, Edgardo (Org.) (2000). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. perspectivas latino-Americanas*. Buenos Aires: CLACSO (Colección Sur Sur), 2000.
- Oliva, Elena (2017). “Intelectuales afrodescendientes. Apuntes para una genealogía en América Latina”. *Revista Tabula Rasa*, Bogotá, n. 27, p. 1-12, jul-dez. 2017. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39654308004>
- Paradiso, Silvio Ruiz (2015). “Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista”. *Revista Estação Literária*, revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL, Londrina, n.13, p. 268-281, jan. 2015.
- Rufino, Luiz (2018). “Pegagogia das encruzilhadas”. *Revista Periferia*, Rio de Janeiro v. 10, n. 1, p. 71-88, jan-jun. 2018. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504/24540>
- Santos, Boaventura de Sousa & Meneses, Maria Paula de (2010). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.
- Segales, Juan José Bautista (2014). *¿Qué significa pensar desde América Latina?*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Silva, Denise Almeida. “Quilombolismo/Maroonage”. Revisões da Escravidão e o Ideal Libertário na Literatura Negra Contemporânea das Américas. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA (ABRALIC), 15., 2016, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UERJ, 2016, p. 6538-6546.
- Simas, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz (2018a). *Fogo No Mato: A Ciência Encantadas das Macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018a.
- _____ (2018b) “Sobre olhar um terreiro para enxergar um país”. *Suplemento Pernambuco, Recife*, n. 148, p. 9, Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), jun. 2018b.
- _____ (2019). “Por una ‘Epistemología Macumbera’ y una reivindicación de los saberes subalternizados”. *Revista Diversa*, Red de Estudios de la Diversidad Religiosa en Argentina. Entrevista. 2019.

El baile de tierra de Zaña: aspectos generales y nuevas perspectivas

Yim R. Sampértegui
Universidad de Buenos Aires

Resumen: El baile tierra de Zaña es un género musical y danzario afronorteño. En este artículo presentamos una revisión del aspecto histórico del baile tierra de Zaña, una evaluación del estado del arte del género dentro de la cultura afroperuana, así como una revisión de los aspectos musicales que lo caracterizan. Incorporamos también nueva información como resultado de nuestras investigaciones con respecto a su evolución y relación con otros géneros norteños. Asimismo, proponemos el concepto de “bailes de tierra” como categoría musical y danzaria que abarcaría diversos géneros musicales como el baile tierra de Zaña. Incluimos también resultados de nuestro análisis de la métrica y música de los bailes de tierra de Zaña, sugiriendo que estos pueden ser clasificados en grupos de características similares de acuerdo con estos parámetros. Presentamos también alcances provenientes de nuestro estudio de la percusión en el baile tierra de Zaña señalando la existencia de patrones característicos para acompañar el mencionado género musical. El presente trabajo pretende contribuir al fortalecimiento de la identidad local y al rescate de las tradiciones musicales zañeras.

Palabras clave: Zaña; baile tierra; afroperuano; afronorteño

Abstract: Zaña's “baile tierra” is an afroperuvian dance from the north. This work presents a review of the historical aspects of Zaña's “baile tierra”, examines the state-of-the-art about this musical genre within afroperuvian culture, and discusses its musical features. In doing so, we include new information on its evolution and the relation it has with other rhythms and genres from northern Perú. Furthermore, we propose “bailes de tierra” as a musical and dance category that includes many genres such as Zaña's “baile tierra”. According to our study of verse structure and music of the genre of the “bailes tierra” of Zaña, we suggest a classification from these parameters. Moreover, we present our work results on the study of percussion, by which we propose the existence of particular percussive patterns in the genre. Finally, this study wants to be a contribution to strengthen the local identities and safeguard the musical traditions of Zaña.

Keywords: Zaña; baile tierra; afroperuvian; afronorthern

Los aspectos históricos del baile de tierra

El baile de tierra, entendido tanto en su dimensión latinoamericana como local, ha recibido amplia cobertura por parte del campo de la investigación. En el norte del Perú, esta se ha enfocado principalmente en el pueblo de Zaña. Con respecto al marco histórico, existe amplia documentación sobre su presencia en la escena social y cultural latinoamericana así como la zañera.

En 1814, el etnomusicólogo argentino Carlos Vega ubica en Bolivia el primer registro del término “vaylecitos de la tierra”, haciendo referencia al trabajo del investigador José Torres Revilla. En ese trabajo se presenta el testimonio de un religioso limeño que presencia un conjunto de danzas y señala que los pobladores las denominan “vaylecitos de la tierra”¹. Partiendo de 1814, diversos son los testimonios de viajeros que entraron en contacto con el baile o bailecito de tierra.

1 Luis Rocca Torres, en *Baile Tierra: Música y Cantares de Zaña-Perú*, nos presenta el testimonio de Carlos Vega, quien reporta que el clérigo describe su experiencia con tal práctica popular señalando que “[...] hay tonos muy alegres melódicos y sonoros para ciertas Danzas que llaman vaylecitos de la Tierra” (2011).

Existe uno registrado en 1845, en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, donde se utiliza el término “bailecitos” para describir unos bailes en los que los ejecutantes utilizaban pañuelos. Vega continua su exploración de esta expresión en Bolivia señalando el testimonio de un viajero chileno que describe “bailecitos de la tierra” como parte de una celebración posterior a una victoria militar. Se describe el baile entre “oficiales y amigos entre sí” (Rocca, 2011).

Margot Loyola, investigadora y recopiladora chilena, publicó *Bailes de Tierra de Chile* (1980). En la reseña del libro, la autora expresa lo siguiente: “Bailes de tierra o danzas picarescas o apicaradas es como se le conoce a esquemas como la jota, refalosa, pequén, pericono y sajuriana”. Nótese el uso de la expresión “bailes de tierra”, en plural, para agrupar danzas y música de esquemas danzarios diversos.

Con respecto a la experiencia peruana, los bailes de tierra, también denominados golpes de tierra, han estado ampliamente distribuidos en el territorio norperuano. El registro más amplio sobre bailes de tierra en el Perú es hallado por Luis Rocca Torres en Zaña en el año 1975. En este registro podemos encontrar una serie de canciones interpretadas por artistas zañeros, nacidos en las primeras décadas del siglo XX, en el contexto de una reunión entre amigos posterior a un sepelio. Estos bailes de tierra, identificados así por los mismos intérpretes, son de diversas características, y de ellos hablaremos mas adelante.

De lo descrito hasta aquí, podemos hacer algunas precisiones. Las descripciones de esta expresión musical están en su mayoría hechas en plural (“vayleccitos”, “bailecitos”), lo que indica que tal término podría describir un conjunto de prácticas danzarias, posiblemente con sus respectivos cantos y ritmos. Por otro lado, la descripción de Margot Loyola fortalece esta hipótesis, ya que señala que la expresión “baile de tierra” se pudo haber utilizado para

enmarcar una serie de expresiones musicales y danzarias con características comunes. En definitiva, el nombre “bailecitos de la tierra” describió una categoría que abarcaba diversos cantos y danzas, expresiones musicales, quizás cotidianas, que no ameritaban más nombre que aquel que se desprende de su práctica en sí: un bailecito.

Otra observación es el carácter festivo de estos bailecitos. Su práctica está relacionada con el jolgorio y la celebración, lo que nos revela el carácter alegre de su ejecución. En todo caso, sugiere que se practicó entre grupos de personas, en el que todos los participantes, tanto intérpretes como observadores, juegan un papel fundamental, desde el “palmeador” hasta el que canta en primera.

De su denominación “baile” o “bailecito” de la tierra, inferimos que hace referencia a aquellas prácticas danzarias y musicales realizadas en el contexto rural en contraposición a aquellos bailes de salón practicados en las urbes. Es probable que esta denominación de “baile” o “bailecito” de tierra pueda tener su origen en el mismo hablar del pueblo, utilizando este término para describir, con cierto aprecio y contemplación en el caso del uso del diminutivo, la experiencia en general, la compleja interacción entre bailarines, cantantes, músicos, así como aquella relación entre el hombre y el ambiente que lo rodea.

Las corrientes culturales en el baile de tierra de Zaña

El baile de tierra es una expresión danzaria y musical afronorteña. Es importante precisar algunos aspectos relacionados con las expresiones afroperuanas. ¿Es el baile de tierra de Zaña parte de la tradición afroperuana?, ¿es de matriz africana? Existen opiniones diversas. Es indudable que este alegre género musical pertenece a ese complejo universo de las tradiciones de afrodescendientes. El detalle radica en que hay una limitada interpretación de lo que significa o de lo que constituye pertenecer

musicalmente a la tradición afroperuana. Los ritmos afroperuanos han sido estereotipados o reducidos al uso de ciertos instrumentos (tambores, cajón) o a la naturaleza de sus movimientos (movimientos frenéticos). El baile de tierra posee un elemento percusivo propio que utiliza el checo o calabazo, y que justamente le otorga esa impronta africana.

Por otro lado, se pueden encontrar elementos de influencia africana en el mismo canto. Existe un elemento que poco se ha tomado en cuenta al hablar de la naturaleza del baile de tierra de Zaña y se refiere a las características de la población. Zaña históricamente ha sido un pueblo con un significativo componente afrodescendiente en su población. En 2015, trabajos como el de Jesús Cosamalón, Maribel Arrelucea y Luis Rocca Torres registran la presencia de esclavizados en Zaña durante la segunda mitad del siglo XIX. Es en este contexto demográfico donde se desarrolla un conjunto de expresiones musicales, danzarias e incluso literarias, con importantes influencias de la población, que mayoritariamente es afrodescendiente. Sumemos a esto las vivencias del poblador, principalmente dedicado a la agricultura, al trabajo del campo y que no cuenta con formación musical formal más que aquella transmitida oralmente a través de las generaciones. Asimismo, la forma de hablar, el uso de expresiones localistas y las creencias contribuyen a crear un baile de tierra zañero con características propias.

Por consiguiente, en Zaña este baile presenta influencia afro no solo por la presencia de elementos percusivos o musicales provenientes de la tradición africana, sino también por las propias características de su población, que para la segunda mitad del siglo XIX era mayoritariamente afrodescendiente. Es importante considerar que esta población ha ido cambiando con el tiempo, enriqueciendo la interpretación del baile de tierra de Zaña. Estos elementos lo convierten

en una expresión musical y danzaria con rasgos afronorteños, norteña por su presencia geográfica, contexto sociocultural y por las interacciones con otras costumbres locales, y lo africano por las características musicales, representadas principalmente en la percusión y las características de su población. Sin duda, los afrodescendientes de Zaña la dotaron de particularidades provenientes de su tradición musical y sociocultural.

Walter Sánchez señala que, en la experiencia boliviana, los bailes de tierra pertenecen a una tradición mestiza (2008). En el caso del baile de tierra de Zaña, el canto y la percusión tienen componentes africanos. También podemos encontrar matices andinos en la integración de fonemas, de maneras de hablar llegadas al pueblo debido a las migraciones, reflejadas en las relaciones interétnicas que se han constituido en Zaña (una posible relación afroandina en el baile de tierra de Zaña). De igual manera, existe la influencia española, principalmente en el uso de la guitarra, de las coplas o cuartetos y la métrica presente en los cantos. Entonces, nos encontramos ante un baile de tierra de Zaña afroñorteño, mestizo, que recoge aportes de las distintas vertientes culturales que interactuaron en un mismo territorio. Esta diversidad es una característica latente en el baile de tierra de Zaña, la cual representa una oportunidad para ampliar nuestra comprensión sobre su naturaleza y características.

La percusión en el baile de tierra de Zaña

Dentro de la dimensión del baile de tierra, encontramos a la del golpe de tierra. Ambos términos son utilizados intercambiamente para referirse a la misma expresión musical. Sin embargo, según la información que se maneja en la actualidad, los términos describen dos elementos distintos del baile de tierra. Este hace referencia a la danza, a la expresión del cuerpo, mientras que el golpe de tierra se refiere a la expresión musical en sí, al

canto y al acompañamiento, al acto de percutir el checo. En el caso de Zaña, encontramos en las grabaciones del año 75, la expresión “este es el golpe” cuando Medardo Urbina, “Tana”, es consultado sobre el toque del baile de tierra. Otra de las explicaciones sugeridas refiere que golpe tierra o de tierra es el acto de zapatear sobre el suelo o golpear con los pies el suelo sobre el que se baila. Es posible encontrar el término golpe tierra en otras poblaciones del norte del Perú para referirse a un elemento más relacionado con la interpretación musical que con las características de la danza.

Es importante resaltar que la interpretación del género ha experimentado cambios en el tiempo. El baile tierra que hoy se interpreta por los grupos musicales de Zaña y los grupos artísticos lambayecanos y nacionales es el baile de tierra de Zaña de la década del 75. No existen referencias del baile de tierra durante la primera mitad del siglo XX, puesto que no se han hallado registros antes de 1975. Su organografía también ha cambiado; el checo, la calabaza con la que se percutía el baile de tierra en las primeras décadas del siglo XX, fue reemplazado por el cajón, de presencia hegemónica en los ritmos norteños desde la segunda mitad del siglo pasado. Es importante mencionar que el checo no solo era el instrumento de elección para el acompañamiento del antiguo baile de tierra, era también utilizado para acompañar la saña, un género musical casi extinto en proceso de recuperación, y el tondero antiguo de Zaña, que merece ser investigado. En consecuencia, nos encontramos ante una versión del baile de tierra, una versión hecha en Zaña. Es parte de esa tradición de bailes de tierra latinoamericanos, pero en Zaña se hizo género al adquirir la impronta de su población mayoritariamente afrodescendiente en sus orígenes.

La particularidad del baile tierra de Zaña radica en su forma de ejecutar el checo, percusión cimentada en el estilo de Medardo

Urbina “Tana”. ¿Por qué es una característica que diferencia al baile de tierra de Zaña del resto de bailes de tierra encontrados en Latinoamérica? Por un lado, como ya hemos señalado, las experiencias del poblador zañero: un hombre agricultor que ha convivido con el mundo rural y, por otro lado, el propio talento creativo del ejecutante, quien desarrolla un estilo propio de interpretación. Actualmente, existen diversos esfuerzos por transcribir los bailes de tierra de Zaña al pentagrama, pero estos esfuerzos, que no dejan de ser valiosos, solo se han enfocado en la melodía del canto y han dejado de lado la parte percusiva, que es la esencia del baile de tierra de Zaña. La percusión no ha sido bien explorada, y ha caído muchas veces en la improvisación de patrones percusivos que distan mucho del baile de tierra zañero. En palabras de Julio Rodríguez, percusionista zañero que aprendió el golpe de tierra del mismo Medardo Urbina allá por los años 80, existen tres patrones básicos para percutir el baile de tierra. Estos tres patrones son distintos entre sí y se alternan mientras se ejecuta el canto. A partir de nuestro análisis de los registros de bailes de tierra del año 75, hemos identificado más de diez patrones percusivos, que incluyen los descritos por Julio Rodríguez.

Podemos concluir, entonces, que la percusión del baile de tierra de Zaña es distinta a la de otros géneros del norte del Perú como la marinera o el tondero. Si bien pueden compartir características, la percusión en el baile de tierra no es monótona y alterna patrones en diferentes momentos del canto, incluida la introducción. Estos patrones no aparecen en ninguno de los estudios que hasta ahora se han realizado. Por otro lado, dentro del acompañamiento del baile de tierra, podemos mencionar los patrones de Juan Leyva, cantor de Zaña, los cuales sirven para acompañarse uno mismo mientras se canta. Estos patrones son percutidos sobre la mesa y son de interesante composición.

Checo, cajón y palmas

Como hemos mencionado anteriormente, la organografía del baile de tierra ha cambiado. Para la década del 40, el instrumento utilizado en la percusión era el checo. Esta información la obtenemos de una publicación hecha por José Mejía Baca en el año 1938. La presencia del calabazo en el norte del Perú, tanto del checo como la angara, está íntimamente ligada a nuestras tradiciones musicales.

Discutamos un poco sobre la historia natural de este singular calabazo. Esta planta ya existía en las Américas para cuando los primeros esclavizados llegaron a las tierras del Nuevo Mundo. Existen abundantes evidencias de su presencia en las culturas precolombinas. Es una de las primeras especies en ser domesticadas en nuestro continente, y su presencia se estima desde hace 10 000 años. Diversas teorías existen sobre su origen, siendo el continente asiático y el africano los posibles centros de dispersión de esta *cucurbitácea*. Un estudio conducido por la Pennsylvania State University, publicado en PNAS en el año 2014, señala que el origen para la diseminación de esta planta hacia las Américas fue el continente africano. El análisis de 86 000 pares de bases de ADN, proveniente de los plastidios de *cucurbitáceas* pertenecientes a registros arqueológicos de diferentes lugares de América, concluyó que los calabazos precolombinos están más relacionados genéticamente con sus similares africanos que con los de Asia (Kistler *et al*, 2014). El calabazo llegó a las Américas desde África. Este es un hallazgo que nos permite considerar al *checo* como un elemento conector entre las culturas africanas y americanas. Al llegar a nuestras costas, el esclavizado pudo reconocer en el calabazo un elemento familiar que se convirtió en el portador de su nueva experiencia en las Américas. el checo se convierte en un elemento que reconecta al

esclavizado con su tradición musical, cultural, y también con su ambiente natural originario.

Con respecto a esta tradición musical y a la percusión del checo, podemos hacer las siguientes precisiones. Como se ha mencionado, este es quizás el elemento más representativo de la tradición percusiva africana en los ritmos norteños y afroperuanos. La percusión del calabazo es representativa de la tradición musical africana. Podemos encontrarlo en el ritmo takamba del pueblo Tuareg², en el que los percutientes, quienes están sentados en el suelo, “golpean” con las manos el calabazo para acompañar sus cantos. Esta calabaza ha sido cortada por la mitad, lo que le permite obtener un sonido grave característico. Esta tradición musical, con las mismas características, también se encuentra en Camerún y Mali.³ Esta práctica es comúnmente observada en bodas y celebraciones. Definitivamente, la percusión del checo es un recordatorio de aquella tradición africana recreada por los esclavizados en el norte del Perú. Al reencontrarse con elementos familiares en la costa peruana, como el calabazo, estos reinterpretaron sus ritmos entrelazándolos con otros ritmos locales, creando expresiones como el baile de tierra de Zaña.

Con el paso del tiempo, la percusión del checo cayó en desuso ante la aparición del cajón en la década del 50. Pocas serían las veces que el checo se dejaría ver en la segunda mitad del siglo XX, hasta reaparecer nuevamente en la escena musical gracias a los esfuerzos impulsados por el Museo Afroperuano de Zaña. Todavía su total inserción en la escena cultural es una tarea pendiente. Hoy en día, es común escuchar acompañar el baile de tierra con el cajón.

Otro de los elementos que poco se discute, pero que es esencial en la ejecución del baile de tierra de Zaña, y que es común a muchas otras expresiones musicales, son las palmas.

2 Super Onze. *Takamba Music from Gao*: <https://youtu.be/DHcD4p7lkN4>

3 Duet Calabash: <https://youtu.be/x7VHEqSNNz8>

Hace unos meses, tuvimos la oportunidad de conversar con Victor Oliva Sampértegui⁴, quien acompañó las jaranas de la década del 60. Nos expresó lo siguiente con respecto al uso de las palmas en el baile de tierra: “Si el cajón se va quedando un poquito, las palmas lo tapan; las palmas mantienen el ritmo”. En el baile de tierra, las palmas sirven como indicador tanto del tiempo como de las dinámicas en la canción. A su vez, las palmas contribuyen a mantener la energía de la interpretación. Es un elemento que conecta a los participantes de la jarana para formar parte de la misma experiencia musical.

La interpretación y la estructura del baile de tierra de Zaña

En referencia a la ejecución e interpretación del baile de tierra, podemos decir que tradicionalmente es cantado por dos personas, quienes establecen una especie de contrapunto en el que uno coloca la primera estrofa para ser contestada en la fuga por el segundo cantante. Ambos cantantes armonizan, algunas veces en el verso o estrofa y otras veces en la fuga. Es común que hoy en día la interpretación del baile de tierra se haga combinando más de dos voces tanto en verso como en fuga.

Con respecto a su estructura, señala que el baile de tierra consta de un verso o estrofa y un estribillo o fuga. Esta información es otorgada por Juan Leyva, quien sostiene que, en algunas ocasiones, las estrofas pueden ser dos (Rocca, 2011). Del análisis planteado sobre la estructura de los bailes de tierra de Zaña, afirmamos que existen diversas formas de cantar. Contrariamente a la opinión generalizada de que los bailes de tierra de Zaña no poseen métrica definida, el análisis de los bailes de tierra registrados en la década de los 70 indica que se pueden clasificar en cuatro grupos: tres de ellos incluyen bailes de tierra de melodía afín y uno posee

melodías sin relación entre sí. Cada grupo presenta características propias con respecto a la métrica utilizada. Esta clasificación, al margen de las formalidades académicas, nos demuestra el universo melódico que posee el baile de tierra de Zaña.

Como ya hemos mencionado anteriormente, podemos encontrar diferencias métricas en cada uno de los grupos. Un primer grupo posee una estrofa principal con versos de nueve sílabas métricas (una base octosilábica con un “ay” que añade la novena sílaba métrica). El segundo grupo se caracteriza por tener estrofas con versos de ocho sílabas métricas y fugas cortas de seis sílabas mayormente. El tercer grupo contiene estrofas con versos de arte mayor (más de ocho sílabas métricas) y sus fugas utilizan versos octosilábicos. En el cuarto grupo, que no contiene melodías afines, podemos encontrar la presencia del octosilábico tanto en la estrofa como en la fuga. Es importante considerar que muchas de las letras de estos bailes de tierra de Zaña, y las formas en la que se interpretan, incluyen expresiones del habla popular, rasgo que enriquece indudablemente el género.

La danza en el baile de tierra

Con respecto al desarrollo del componente coreográfico, es importante hacer las siguientes precisiones. La campaña de rescate del baile de tierra llevada a cabo por el Museo Afroperuano de Zaña incluyó, dentro de sus actividades, el registro audiovisual y testimonial de la forma de bailar el baile de tierra. Para ello, se consultó a las personas mayores del pueblo. Existen importantes elementos descritos como, por ejemplo, el uso de la botella en la cabeza, un elemento común a muchas otras expresiones danzarias del norte. Es importante resaltar que la ejecución del baile también ha sido registrada en una chichería de Zaña, en 1894,

4 Conversación sostenida en febrero de 2020.

por José Clodomiro Soto. Brinda algunos elementos que pueden ser incorporados en la recreación coreográfica del baile de tierra, como la limeta, que luego sería reemplazada por la botella.

Otra consideración que es pertinente mencionar es que no existe necesidad de africanizar el baile de tierra. Es cierto que posee elementos de raíces afro, pero debemos entender que la expresión en general es el resultado de una interacción entre distintas vertientes culturales. Haciendo una valorización de las opiniones y trabajos expuestos sobre la danza el baile de tierra, observamos que no es tan diferente, a nivel coreográfico, de aquellos otros bailes del norte del Perú. Además, el esquema relata una historia similar a la de otros bailes norteños: un hombre que trata de enamorar a una mujer. Los esfuerzos realizados actualmente por recrear el baile de tierra en Zaña necesitan incorporar los elementos recogidos en el testimonio de 1894, así como considerar los testimonios recopilados por el Museo Afroperuano de Zaña, esto sumado a la investigación seria sobre la indumentaria utilizada en las festividades en las cuales se practicaba el baile de tierra.

El registro de Martínez de Compañón

Entre 1782 y 1785, el Obispo de Trujillo, Baltazar Jaime Martínez de Compañón, realizó un registro gráfico de las costumbres y expresiones culturales presentes en los territorios de su obispado. Una parte de las acuarelas encomendadas por él retratan diversas danzas del norte del Perú. Destaca una lámina que resulta interesante discutir. Nos referimos a la lámina E61, del volumen II, cuya descripción es “Yndios bailando en el Patio de la Chichería”⁵. La acuarela es bastante representativa. En el primer plano,

se puede observar una pareja de bailarines y, en el segundo, un guitarrista y otro personaje que acompaña con las palmas y parece estar cantando. Al lado derecho del cantante, se observa una botija, que probablemente contenga chicha. La escena se desarrolla debajo de una ramada, un elemento común en las zonas rurales del norte del Perú. Si bien no podemos afirmar tajantemente que lo que se representa aquí es un baile de tierra, los elementos musicales, el espacio en el que este baile toma lugar y en muy menor medida el elemento danzario, nos hace sugerir que estamos ante una de las representaciones más antiguas de los bailes y prácticas musicales norteñas en el contexto de las chicherías.

Podemos comenzar a elaborar algunas ideas. Los bailes de tierra constituyen prácticas musicales y danzarias que se desarrollaron en un contexto festivo, de celebración. Según los testimonios de muchos músicos y participantes de jaranas en la década de los años 60, era común observarlo en las chicherías. ¿Podría la acuarela E61 de Martínez de Compañón estar mostrándonos los orígenes del baile (o los bailes) de tierra? Lo que sí es indudable destacar es su carácter festivo tal como el baile de tierra de Zaña. Por otro lado, nos permite observarlo dentro de un contexto específico: el de la chichería, que sobrevivió hasta la década de los 80 para luego desaparecer. De este registro gráfico se puede afirmar que nuestros bailes norteños han estado íntimamente relacionados con el ambiente de las chicherías, siendo estas un punto de encuentro para poetas y cantores, y un centro de espontánea creación que fue moldeando nuestras tradiciones. Es necesario realizar el pertinente estudio de las chicherías en Zaña y en el norte del Perú, así como de las jaranas que allí se desarrollaron.

5 Yndios bailando en el Patio de la Chichería: www.realbiblioteca.patrimonionacional.es

A modo de conclusión

El baile de tierra de Zaña representa una tradición original. Se ha forjado bajo la influencia de diversas vertientes culturales. La tradición española con la guitarra, copla y métrica; la tradición africana en el canto, en las características de su población afrodescendiente y, principalmente, en la percusión o golpe de tierra; y también son importantes los matices andinos. El contexto de su ejecución son las celebraciones o reuniones familiares, muchas de ellas realizadas en las chicherías que, hasta la década del 80, existieron en Zaña.

Posee elementos característicos en su ejecución como, por ejemplo, patrones distintivos en la percusión que lo distinguen de otros géneros en el norte del Perú, así como también posee particularidades en

su composición. Es probable que el baile de tierra de Zaña que hoy conocemos sea parte de una categoría que abarque otras prácticas danzarias y musicales como la extinta saña y el tondero antiguo de Zaña. En su organografía destaca como elemento principal el checo, que actúa como elemento recapitulador de la experiencia africana en tierras norteñas, y que sirve de puente entre las Américas y el continente africano.

Las características aquí expuestas hacen del baile de tierra de Zaña una expresión original que forma parte de la historia musical y la identidad del pueblo de Zaña. Es necesario garantizar su permanencia en el tiempo fomentando la composición y la interpretación del género y generando los espacios y herramientas necesarias para su completa inserción en la escena musical regional y nacional.

Bibliografía

Arrelucea, Maribel; Cosamalón, Jesús; Rocca Torres, Luis (2015). *Esclavos de Zaña*. Chiclayo: Museo Afroperuano de Zaña.

Erickson David L.; Smith, Bruce D.; Clarke Andrew C.; Sandweiss Daniel H.; Tuross, Noreen (2005). *An Asian origin for a 10000-year-old domesticated plant in the Americas*. PNAS.

Kistler, Logan; Montenegro, Alvaro; Smith, Bruce D.; Gifford, John A.; Green, Richard E.; Newsom, Lee A.; Shapiro, Beth (2014). *Transoceanic drift and the domestication of African bottle gourds in the Americas*. PNAS.

Loyola, Margot (1980). *Bailes de Tierra de Chile*. Colección: Fondo Margot Loyola Palacios, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Rocca Torres, Luis (2011). *Baile de Tierra de Zaña. Música y Cantares de Zaña, Perú*. Chiclayo: Museo Afroperuano de Zaña.

Sanchez, Walter C. (2009) "Identidades sonoras de los afro-descendientes de Bolivia". En *Revista Argentina de Musicología* 9 (2008), 63-99. ISSN 1666-1060.

Fuentes Virtuales:

Yndios bailando en el Patio de la Chichería: www.realbiblioteca.patrimonionacional.es

Super Onze. *Takamba Music from Gao*: <https://youtu.be/DHcD4p7lkN4>

Duet Calabash: <https://youtu.be/x7VHEqSNNz8>

El racismo anti-negro y la (in)visibilidad del pueblo afroperuano en la universidad

Marcos Antonio Batista da Silva

Universidad de Coímbra, Centro de Estudios Sociales

Luana Xavier Pinto Coelho

Universidad de Coímbra, Centro de Estudios Sociales

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar las experiencias y discursos de miembros de la comunidad académica y activistas sociales sobre la producción teórica de la raza y antirracismo en el Perú contemporáneo con foco en el pueblo afroperuano. El marco teórico-metodológico de este texto dialoga con la teoría crítica de la raza y el análisis crítico del discurso, especialmente en el campo de las ciencias sociales y la educación. El método de investigación incluyó entrevistas y revisión de bibliografía que permitieron analizar las relaciones de poder en la producción del conocimiento. Teniendo como punto central la (in)visibilidad de la población afroperuana en la universidad, nos preguntamos ¿Cuáles son las culturas académicas y epistemológicas predominantes en el estudio de la raza y el (anti) racismo? (Politics, 2017). Nuestro análisis señala que la producción de conocimiento es un campo de disputa, donde la universidad, al reproducir una educación occidentalizada, perpetúa la jerarquía del conocimiento. También hay que tener en cuenta que la producción teórica e histórica no ha reflexionado sobre la centralidad de la esclavitud racial en el Perú para entender la conformación racial y el racismo en la actualidad.

Palabras clave: universidad; raza; antirracismo; afroperuanos.

Abstract: This essay analyzes the experiences and discourses of the academic community and social activists on the theoretical production on race and anti-racism in contemporary Peru, with the focus on the Afro-Peruvian people. The theoretical-methodological framework dialogues with critical race theory and critical discourse analysis, particularly in the field of social sciences and education. The research method included bibliography review and interviews that allowed to assess relationships of power in knowledge production. The research aimed to unveil the processes leading to the (in) visibility of the Afro-Peruvian people in the university by asking: "what are the predominant academic and epistemological cultures in the study of race and (anti)racism in Lima universities?" (Politics, 2017). Our analyzes indicate that the knowledge production is a field of dispute. Nevertheless, the university perpetuates the hierarchy of knowledge by reproducing a westernized education. Besides, both theoretical and historical production on racial slavery neglect the relevance of its impact on current trends of racism and racial formation in Peru.

Keywords: university; race; antiracism; afro-peruvians.

Introducción

Este artículo propone una discusión sobre los discursos de raza y (anti)racismo, centrándose en la (in)visibilidad del pueblo afroperuano en la universidad peruana. Se presenta un debate introductorio sobre los desafíos de producir un conocimiento

afrocentrado (González, 1988) en Perú, entendiendo el papel de la educación en relación con el antirracismo. El debate presentado corresponde a resultados parciales de la investigación del proyecto POLITICS¹ (2017-2022), que tiene el desafío de innovar y profundizar el conocimiento sobre el (anti)racismo, proporcionando

1 Artículo realizado en el ámbito del proyecto de investigación POLITICS - La política del (anti)racismo en Europa y América Latina: producción de conocimiento, decisión política y luchas colectivas (Proyecto 725402 - POLITICS - ERC -2016-COG), coordinado por la Dra. Silvia Maeso. <https://ces.uc.pt/pt/investigacao/projetos-de-investigacao/projetos-financiados/politics>.

una mayor comprensión sobre cómo las injusticias históricamente arraigadas están siendo cuestionadas por las instituciones y los movimientos sociales de base. Con este fin, realizamos entrevistas a profesores y estudiantes de universidades públicas y privadas en Lima, así como a integrantes de movimientos sociales de base en Perú.

Por un lado, la educación es vista como una esfera crucial debido a la posibilidad de promover cambios en las representaciones culturales, así como en la inclusión de narrativas de personas históricamente excluidas de la producción de conocimiento. Por otro lado, la educación es también un dominio institucional a partir del cual las desigualdades y los marcos eurocéntricos se han reproducido y legitimado históricamente (Maeso, 2015a; 2015b). En este sentido, algunas preguntas que guían nuestra reflexión son: “¿Qué desafíos enfrentamos en el estudio de la raza y el (anti)racismo en las universidades de la sociedad peruana? ¿Cuáles son las culturas académicas y epistemológicas predominantes en el estudio de la raza y el (anti)racismo? ¿Hay diálogos entre los movimientos de base afroperuanos y la academia?” (Politics, 2017).

El marco teórico-metodológico de este texto dialoga con la teoría crítica de la raza y el racismo de los autores contemporáneos (de la Cadena, 2004; Quijano, 2005; Figueroa, 2010; Luciano, 2012; Drinot, 2014), y el análisis crítico del discurso (van Dijk, 1993). La hipótesis parte de la reflexión de Aníbal Quijano y José Carlos Luciano sobre la producción de conocimiento en América Latina. Según Quijano², “el eurocentrismo mantiene aún su hegemonía para guiar la perspectiva cognitiva y cultural, ciertamente y, sobre todo, de las clases dominantes y medias, incluidos sus grupos

intelectuales” (1992: 74-75). Según Luciano, la educación es uno de los mecanismos centrales de exclusión para comprender las complejidades del racismo institucional y los mecanismos que apoyan la exclusión. La educación, según el sociólogo, se presenta como responsable del “blanqueamiento y occidentalización de nuestra cultura e historia” (Luciano, 2012: 28). Por lo tanto, el sistema educativo no reconoce el pluralismo cultural al imponer modelos educativos homogeneizadores que no permiten que los estudiantes superen las desigualdades estructurales. La educación es un indicador sensible del racismo, y el Perú no es una excepción, junto con una “creencia compartida en el poder de la educación y la ‘cultura’ para alcanzar la movilidad social” (Zavala & Zariquiey, 2009: 286). La cultura y la educación son elementos clave de las prácticas racistas al reforzar la diferenciación y ser utilizados como un argumento de “integración”.

Al declarar el Decenio Internacional de las Personas de Ascendencia Africana (2015-2024), la comunidad internacional reconoce que estos pueblos representan un grupo distinto cuyos derechos humanos deben ser promovidos y protegidos. A este respecto, destacamos lo que indica el Grupo de Trabajo de las Naciones Unidas sobre los afroperuanos: “La omnipresencia de la discriminación estructural a la que se enfrentan los afroperuanos se refleja en las marcadas disparidades en materia de educación, empleo, vivienda y salud; y en el nivel de vida inadecuado que experimentan”. Por lo tanto, es esencial discutir el impacto del racismo anti-negro en Perú.

El artículo está dividido en cuatro secciones. En la primera y segunda, presentamos algunas consideraciones sobre el debate teórico sobre raza y racismo en el Perú

2 Aníbal Quijano, al elaborar el concepto de colonialidad del poder, también reflexiona sobre cómo el conocimiento compone el proyecto de dominación. Así, la represión de otras formas de producción de conocimiento no europeas silencia el legado intelectual e histórico de los pueblos indígenas y africanos. Esta afirmación de la hegemonía epistemológica de la modernidad europea, que se traduce en un racismo epistémico o, como dice Grosfoguel (2007), acerca de cómo la “epistemología eurocéntrica occidental dominante no admite ninguna otra epistemología como un espacio para la producción de pensamiento crítico o científico” (Grosfoguel, 2007: 35).

contemporáneo, con un enfoque en el racismo anti-negro. En la tercera sección, enfatizamos la discusión sobre los afroperuanos y su (no) lugar en la universidad. En la cuarta sección, presentamos algunas consideraciones finales, que indican la relevancia de desarrollar más estudios sobre el tema.

2. El desafío del enfoque afrocentrado: el debate teórico sobre el racismo en el Perú contemporáneo

Frecuentemente, el Perú es descrito como un país fracturado, dividido por la geografía extrema (desierto, tierras altas y bosques) y una amplia diversidad cultural. Este énfasis en la complejidad del país guio los debates políticos y académicos en torno al progreso, la unidad, la integración y la identidad nacional. Esta representación, consecuencia de la “herencia colonial” (Cotler, 2009) y que enfatiza la importancia de las geografías raciales³ en Perú, afecta la manera en que se implementaron las políticas, las regulaciones y los proyectos nacionales y, además, conforma las tendencias actuales del racismo. Sin embargo, la invisibilidad del pueblo afroperuano en los

principales debates sobre la formación de la nación (Valdiviezo, 2018), plantea un desafío cuando nuestro objetivo es llevar a cabo un análisis afrocentrado (González, 1988).

En este contexto, el pueblo afroperuano tiene una lucha histórica por la visibilidad, tanto política como en términos de producción de conocimiento en Perú. Recientemente, la inclusión de una pregunta de autoidentificación étnica en el Censo Nacional de 2017⁴ se considera una victoria y un paso inicial para revelar desigualdades históricas (Cotito, 2017). Sin embargo, cuando el tema es el antirracismo y la producción teórica sobre el racismo, tenemos una paradoja: mientras que en la lucha antirracista los afroperuanos son los protagonistas (Valdivia, 2013), la gente permanece invisible en la mayoría de los estudios académicos sobre el racismo en Perú, con algunas excepciones por parte de los propios académicos afroperuanos⁵. Los análisis más recurrentes se centran en debatir la situación del mestizo o el cholo⁶ y las ambigüedades en relación con las formas contemporáneas de racismo en Perú en relación con los pueblos indígenas⁷.

3 Marisol de la Cadena se refiere a la “racialización de la geografía peruana” por la importancia de la localización geográfica en las construcciones raciales. Según la autora, “de acuerdo a esta racialización de la geografía, los individuos fueron clasificados en función de su ambiente: cuanto más elevada la altitud geográfica, menor el status social de sus habitantes. Una idea que implicaba que, independientemente de sus orígenes sociales, los serranos fueran considerados inferiores a los habitantes de la costa y también que, entre los costeños, fuesen los limeños los que gozasen de un mejor status”. Pero en esta geografía racializada, como continua la autora, “los negros eran considerados como una raza extranjera y, por tanto, carecían de un lugar de origen específico en la geografía nacional, si bien fueron considerados más adaptados a las cálidas áreas costeñas” (de la Cadena, 2004: 38). En el mismo sentido, Paulo Drinot plantea que “En el Perú, la raza fue, y hasta cierto punto sigue siendo, firmemente identificada y definida por lugar de residencia (urbano/ costeño o rural/ andino)” (2016: 54–55).

4 Según el INEI, el 3.6% (828 mil 841) de la población se percibe como Afrodescendiente (INEI, 2018: 214).

5 Las organizaciones y los académicos afroperuanos son responsables de producir sobre el tema (Centro de Desarrollo Étnico, 2005, 2013; LUNDU, Centro de Estudios y Promoción Afroperuano; Julca, 2010; Lazarte, 2011; Luciano, 2012). Hay producciones de estos centros de investigación como GRADE (Benavides et al., 2006; Valdivia, 2011, 2013), y el importante trabajo de catalogación de la producción realizada desde la biblioteca de la Universidad del Pacífico por Rosa Dorival (2018).

6 El ‘cholo’ fue un tema estudiado por Aníbal Quijano al analizar los procesos de “desindianización” o “cholicación” (Quijano, 2014: 652). Para él, *cholo* representa esa población entre el indígena y el mestizo, pero no necesariamente es una categoría negativa o de negación de la identidad indígena.

7 Valdivia (2017) presenta un poco el tema, pero el enfoque también se encuentra en los trabajos de Avilés, 2018; de la Cadena, 2001; Drinot, 2014; Kogan, 2010; Kogan & Galarza, 2014; Manrique, 2014; Oboler, 1996; Quijano et al., 2014; Rochabrún, 2014; Vega, [s.d.], 2018; Virginia Zavala & Zariquiey, 2009.

Como se mencionó, algunos estudios sobre el racismo en Perú tienden a enfatizar que la complejidad del contexto del país lo hace “excepcional”. La particularidad del Perú es un argumento que frecuentemente se encuentra en muchos estudios que se relacionan con la “complejidad de nuestra realidad racial” y la dificultad de “nombrar al otro” (Kogan, 2010). Los estudios realizados con estudiantes universitarios⁸ sobre su percepción de la raza y el racismo se centran en la dificultad de los estudiantes para describirse a sí mismos como racializados y la tendencia a sentirse incómodos con la pregunta.

La reducción del racismo a un indicador físico (características fenotípicas, color de piel, etc.), es un segundo argumento presente en los debates académicos, que separa las condiciones de cultura o pobreza del análisis teórico. Un debate entre académicos peruanos publicado por el Ministerio de Cultura ilustra el tema. En *“Racismo, ¿solo un juego de palabras?”* (2014), Guillermo Rochabrún, Paulo Drinot y Nelson Manrique actualizan el debate sobre el racismo en Perú y presentan argumentos recurrentes. Rochabrún (2014) abre la controversia criticando las “tendencias recientes en los debates sobre el racismo” en el Perú, que ignora las transformaciones sociales cuando crea un vínculo intangible e inmutable entre el racismo y la herencia colonial. Para el autor, la colonización española no dependía del fenotipo como indicador racial y, por lo tanto, el argumento de que el Estado se basa en la discriminación racial no es válido.

Otros dos trabajos publicados en el mismo libro traen las respuestas de Nelson Manrique y Paulo Drinot, quienes se oponen a una comprensión limitada del racismo. Según Manrique, el racismo nunca fue apoyado solo por diferencias biológicas, sino que incorporó diferencias culturales discursivas con diversos

indicadores como la religión, la vestimenta y el idioma. La naturalización de estas diferencias como inmutables es precisamente lo que perpetúa el racismo (Manrique, 2014). La respuesta de Drinot también argumenta en contra de la desconexión entre clase y raza al analizar el caso peruano, reafirmando cómo históricamente las élites han subyugado y subordinado a los grupos a través de un proceso de racialización. Este proceso tiene varias estrategias discursivas para implicar la raza como una categoría que siempre ha sido cambiante, pero que tiene continuidades históricas con el pasado colonial en Perú (Drinot, 2014).

Asimismo, es crucial entender el papel del mestizaje en la reproducción del racismo en América Latina, que se usa constantemente como un argumento de “complejidad” que solo sirve para negar el racismo como un fenómeno estructural. La facilidad de nombrar “al otro” (cholo, serrano, negro) se describió como paradójica, mientras que uno no puede definirse en términos raciales: “los peruanos, diferentes o similares, pueden discriminarse entre sí simplemente porque aprendemos a no definirnos racialmente: simplemente no nos hacemos esta pregunta” (Zavala & Zariquiey, 2009). La complejidad del fenómeno en Perú también a menudo se asocia con una dinámica que no es dicotómica, en blanco y negro, sino progresiva, donde la “piel más blanca” discrimina a la “piel más oscura”, etc. (Valdivia, 2017; van Dijk, 2009).⁹

El análisis del mestizaje de Mónica Figueroa para el contexto de México comparte significados similares sobre el proceso histórico en Perú, es decir, sobre cómo los pueblos indígenas moldearon el discurso nacional como parte de la “mexicanidad” o “peruanidad”. Como explica la autora, “los que se consideran mexicanos han aprendido a

8 Más en de la Cadena, 2001; Kogan, 2010; Oboler, 1996; Virginia Zavala & Zariquiey, 2009.

9 Como Valdivia describe: “el ‘más blanco’ discrimina a ‘cholea’ al ‘menos blanco’, este a su vez ‘cholea’ al ‘más indígena’, y así sucesivamente” (Valdivia, 2017).

ver y alabar a los pueblos indígenas como una parte esencial y vital de la cultura y el paisaje nacional, dando 'sentido' y profundidad a la historia mexicana, pero no parecen tener ningún deseo de 'parecerse' a ellos" (Moreno Figueroa, 2010: 393). Figueroa argumenta que ser mestizo es un privilegio debido a la posibilidad de posicionarse a veces en un lugar seguro (más cercano a la blanquitud¹⁰), pero esa posición siempre es precaria. Para muchos autores¹¹, la posición privilegiada del mestizo está profundamente vinculada a su posición en la estructura de clases, pero no se puede resumir en ella, ya que el racismo que deshumaniza a algunos humaniza a otros –blancos–, y ese indicador corporal no puede ser ignorado.

Se puede ver que los negros rara vez se incluyen en este análisis, especialmente cuando se argumenta que "asimilación" o "pasaje" se refiere al mestizo como una identidad negativa (o no necesariamente) de los pueblos indígenas y no de los negros en una situación similar. Sin embargo, los negros fueron reconocidos dentro del discurso de mestizaje como un elemento disuelto en la "mezcla", como parte fundamental del criollismo de Lima. Como argumenta Marisol de la Cadena, el "reconocimiento de la mezcla racial generalizada –y la no blancura de las élites– se traduce en el dicho popular limeño: en el Perú, quien no tiene inga, tiene de mandinga" (de la Cadena, 2001: 5). Sin embargo, en la disputa por la construcción del mito fundador de la nación, los negros se han vuelto altamente invisibles. Como Oboler problematiza, "la presencia

de negros como parte integral del criollismo de Lima parece servir como justificación de que la relación entre raza y poder en Perú es un problema entendido y resuelto principalmente, aunque no exclusivamente, en términos socioeconómicos y de estatus, y no racial", si bien los negros son percibidos como inferiores e invisibles (Oboler, 1996: 37).

Otro punto para destacar en el debate teórico sobre el racismo en Perú es su frecuente reducción o asimilación al concepto de discriminación racial. Aunque la discriminación es uno de los efectos del racismo, estos no son equivalentes. Esta reducción fue advertida por José Luciano cuando dijo que la distinción entre discriminación y racismo "no necesariamente aparece en el tiempo en simultáneo, pero suele suceder con mucha frecuencia que nosotros los utilizamos como equivalentes y que se originan al mismo tiempo" (Luciano, 2012: 51). Esta ecuación no tiene en cuenta el carácter estructural del racismo, su relación con la concepción misma del Estado que heredamos del colonialismo y las prácticas cotidianas e institucionalizadas que reproducen patrones de superioridad e inferioridad que nos llevan a las desigualdades entre blancos, indígenas y negros, demostradas hoy por datos estadísticos en el país.¹²

Uno de los entrevistados, un profesor universitario, ilustra las dificultades de una comprensión más profunda del racismo. Incluso en el debate académico, esta distinción entre racismo y discriminación no se hace, debido a que es vista como una "novedad", y la discusión termina centrándose en las brechas de conocimiento:

10 "La blanquitud, como expresión social y cultural hegemónica, en el mundo occidental, conforma por igual, los trazos de las identidades de blancos y negros. Para los blancos, la blanquitud incorpora trazos de racismo, cuando no consciente, no manifiesta o reprimida. Para los negros se presenta como una barrera para la construcción de una identidad racial positiva (la negritud)" (ver: Piza, 2005). El espacio educacional en las sociedades contemporáneas, con raras excepciones, continúa siendo un lugar de preservación de jerarquías raciales (Bento, 2002; Cardoso, 2014).

11 Como argumentó Luciano, el problema racial en el Perú también es una cuestión de lectura en clase de una persona, "ser blanco es sinónimo de ser rico y ser negro o indígena, de ser pobre" (Luciano, 2012: 35).

12 Los resultados del Censo Nacional 2017 confirman las desigualdades, como en el nivel de educación, mercado laboral, vivienda, acceso a servicios básicos y otros. (INEI, 2018).

Lo que creo es que toda esa discusión sobre el racismo todavía es muy nueva, que mucha gente todavía no entiende la diferencia. La gente puede confundirse mucho, porque ni siquiera se dan cuenta cuándo es discriminación y cuándo es otro tipo de conflicto. Entonces hay gente a la que yo les digo que no fue discriminación, fue porque esa persona hizo eso [...], pero la gente cree que hay discriminación cuando no hay. Y este tema de racismo, hay gente que sabe que el racismo es malo, pero todavía no es consciente de la base legal que sí existe. Todavía el tema legal no está tan difundido como debería ser. Todavía le falta mucho. (Entrevistado P-19, entrevista realizada el 1 de mayo de 2019).

Si, por un lado, el estudio del racismo y el antirracismo que es afrocentrado sigue siendo incipiente en la academia, los estudios sobre “raza” no son un tema nuevo para las universidades peruanas, que se han involucrado desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX en estudios académicos relacionados con la “raza” en la formación del Estado-Nación. A pesar de que los pueblos indígenas han ocupado una centralidad en los debates sobre la dirección del país desde la perspectiva de los eugenistas, los negros siempre han sido categorizados en estos procesos, y se los describe continuamente como primitivos, lujuriosos e inmorales. Gran parte de los intelectuales de la época, como Javier Prado, Ricardo Palma, Abraham Valdelomar¹³ y Luis Alberto Sánchez, hicieron tesis racistas como se muestra en detalle en el trabajo de Milagros Carazas (2019) y Alejandro Hilario (2019).

Clemente Palma es referente en la traducción del racismo científico europeo (Carazas, 2019), cuando en 1897 publicó *El porvenir de las razas en el Perú*. Su pensamiento fue influenciado por su profesor Javier Prado, quien en 1894 defiende en la Universidad Nacional de San Marcos la tesis *El Estado Social del Perú durante el dominio español*. En su tesis, Prado consideró que el determinismo

climático podría explicar el comportamiento social de diferentes razas, inaugurando argumentos que permanecen hoy y que dan forma a las geografías raciales. Prado defendió la idea de la inmigración europea como una redención de las “razas más inferiores” (Hilario, 2019) lo que también hicieron muchos de la élite política de la época (de la Cadena, 2004; Cotler, 2009; Drinot, 2016). Por otro lado, José Carlos Mariátegui, una gran referencia académica hasta hoy, también reflexionó sobre la raza y el racismo en Perú, identificando el racismo como el elemento clave de los problemas de la “solidaridad de clase” y la lealtad de la burguesía nacional al capital internacional (Cotler, 2009). Aunque Mariátegui vio a los pueblos indígenas como un grupo oprimido, realizó una articulación diferente con la contribución de otros pueblos a la nación, principalmente negros. Argumentando contra lo que llamó “el maltrecho orgullo blanco”, Mariátegui rechazó el dogma de la inferioridad racial como una diferencia de color, sin embargo, en sus palabras “todo el relativismo del ahora no es suficiente para abolir la inferioridad de la cultura” (Mariátegui, 2005: 306).

Asumiendo que el racismo solo se trataba de diferenciar los “colores”, el destacado socialista se unió a otros en su época para considerar que el “primitivismo africano” era una contribución negativa a la cultura peruana (Mariátegui, 2005: 160). Por lo tanto, la articulación de la negritud con el primitivismo muestra cómo la construcción racista de los negros nunca se basó solo en el “color de la piel” o el “fenotipo”, ya que está profundamente relacionado con los conceptos de organización teórica, política, cultural y social de esos pueblos. Su enfoque teórico también ilustra cómo la izquierda en América

13 Como nos enseña Carlos Aguirre, Valdelomar publicó un artículo titulado “Ensayo sobre la psicología del gallinazo”, en el cual nuestro personaje se mostraba profundamente racista, pues en él se comparaba a los negros con los gallinazos y se hacían observaciones sumamente ofensivas sobre la cultura negra. Valdelomar escribió, por ejemplo, que el gallinazo se parecía al negro no solo en el color, sino también “en su modo de caminar matonesco; en su carácter díscolo; en que solo se baña, cuando lo hace, en el río y desnudo; en que odia todo lo blanco” (Aguirre, 2013 : 159).

Latina reprodujo (y reproduce) supuestos racistas, en particular contra la negritud. Nicomedes Santa Cruz, en su crítica a Mariátegui, reflejó que el socialismo no podía ser “etnocéntrico”, al referirse a la forma en que los pueblos indígenas eran más valorados en las reflexiones del Amauta en relación con los negros¹⁴ (Aguirre, 2013).

Es importante enfatizar que en el contexto de las Américas hay varias dinámicas raciales, y que, ciertamente, por tener contornos delineados por un contexto histórico, pueden tener sus propios efectos o impactos. Sin embargo, esto no puede llevarnos a una lógica de comparación o competencia que generalmente se impone cuando se discute el racismo sufrido por los pueblos indígenas y los afroperuanos. También existe una fuerte dinámica regional que despoja a las geografías raciales, pero que no puede confundirse como determinante¹⁵, sino como un reproductor de estereotipos racialmente construidos. Esto significa que, debido al proceso histórico del Perú —compartido con los países de las Américas debido a la historia común de la colonización europea—, existe un Estado construido a partir de bases anti-negras y anti-indígenas. Toda la construcción intelectual de la formación de la República que abordaba “el problema de las razas” tenía en común basar la superioridad blanca y legitimar tanto la servidumbre de los pueblos indígenas como la esclavitud de los negros. Como explica José Luciano, “creo que no son las culturas las que ocasionan la discriminación sino la necesidad de explicar los procesos de expansión colonial, sean internos o sean entre estados y los otros pueblos o civilizaciones que se confrontan en un momento determinado” (Luciano, 2012: 52).

3. El Perú y el racismo anti-negro en la producción de conocimientos

La teoría social peruana es rica en reflexiones sobre la nación, el colonialismo e incluso el papel de la raza en las dinámicas sociales que crean y perpetúan las jerarquías, como vemos en la obra de Aníbal Quijano (1981; 1988; 1992), pero también de académicos como José María Arguedas, Carlos Iván Degregori (2014), Gonzalo Portocarrero (1992), Julio Cotler (2009), por citar algunas referencias presentes en los currículos universitarios. Sin embargo, la mayoría de los estudios críticos no parten de una visión afrocentrada ni discuten, por ejemplo, las relaciones entre los discursos sobre la nación, la peruanidad y el proyecto de mestizaje nacional, teniendo en cuenta la esclavitud racial y los legados del racismo anti-negro en el país. Como ilustra un profesor universitario entrevistado:

Una cosa es una música, la gastronomía, otra es la universidad. [...], sí, en la universidad, no mucho, no he visto un grupo de estudios antirracista. He visto grupos marxistas, de derecha, de género un montón, ahora más, pero nunca antirracistas y claro, es una cosa rara, porque hay muchísimo racismo, en diferentes formas, pero no se ha abierto el debate y puede ser una muy buena posibilidad para comenzar a recobrar esa dimensión. [...], o de incorporación de tópicos más de antirracismo, no lo sé, difícil. Tal vez sea un poco por la formación, creo, porque hay mucho apego al discurso gringo y muy poca valoración del sentido de las lógicas de jerarquías y de poder del Sur y del Norte. Entonces, no hay un sentido de crear cosas y de reconocer grandes poblaciones que han sido violentadas —salvo un poco con Quijano—, las otras investigaciones o los otros autores referentes peruanos, Mariátegui, por ejemplo, tampoco habla de los negros, que es como el gran referente. Él habla del problema del indio, el principal problema del indio en el Perú es el problema de la tierra. (Entrevistado P-3, entrevista realizada el 13 de junio de 2019).

14 Este extracto demuestra cómo Mariátegui compara los pueblos: “El negro esclavo prestó al culto católico su sensualismo fetichista, su oscura superstición. El indio, sanamente panteísta y materialista, había alcanzado el grado ético de una gran teocracia; el negro, mientras tanto, trasudaba por todos sus poros el primitivismo de la tribu africana” (Mariátegui, 2005: 160).

15 Como, por ejemplo, tomar el “serrano” solamente como una categoría de identidad geográfica desplazada de la construcción racial del “indio de la sierra”.

Además, el enfoque culturalista es preponderante en la comprensión de la diversidad peruana, así como en las reflexiones sobre las propias desigualdades raciales. Como explica una profesora de antropología:

Nosotros somos culturalistas, sabemos que nos clasificamos y nos discriminamos utilizando criterios de raza, etnicidad, en lo que se nos ocurra. Pero sabemos que es cultural, que no emana de la genética. El debate sobre el racismo fue mucho más importante en los años 70, cuando estaba el “Problema del Indio”, 1960-1970: “el problema del Perú es el Problema del Indio”, que es desde finales del siglo XIV hasta mediados del siglo XX bien entrados [...]. Se preguntaban “¿es clase, raza o etnicidad?” Esa era la pregunta ¿qué es lo que define? Entonces había los que decían: “es un problema de clase porque el dinero blanquea”. [...] El racismo también ha sido en el Perú elaborado de una manera culturalista, la educación es lo que nos separa, hay toda una serie de elaboraciones de los teóricos. Es bien interesante, pero ahora no lo veo tan presente. Sí está la cuestión de la discriminación, qué son formas de discriminación, toda una prédica muy igualitaria, ciudadana. (Entrevistado P-6, entrevista realizada el 24 de junio de 2019).

La contribución afrocentrada y antirracista a la teoría social ha sido desarrollada por el sociólogo José ‘Pepe’ Luciano, pero difícilmente la compilación de sus obras es una lectura obligatoria en los programas universitarios.¹⁶ Sin embargo, esto no significa que los negros fueran totalmente invisibles en el pensamiento académico en general, sino que —como sostiene Newton Mori Julca (2010: 83)— la mayoría de los estudios realizados eran análisis históricos, centrados en la presencia de los negros en Perú durante el período de esclavitud o en su abolición y en la sociedad colonial. Aunque el análisis histórico es relevante, se debería de traer a debate la cuestión de cómo este proceso produce el racismo anti-negro en el Perú contemporáneo. De lo contrario, la consecuencia es la reproducción de los estereotipos construidos en el esclavismo, lo que nos revela que la esclavitud racial no es solo un fenómeno del pasado colonial, sino

un sistema que conformó la sociedad y cuyos impactos se sienten de manera muy concreta. En este sentido, exponemos un análisis de una investigadora y activista del movimiento negro afroperuano:

[...] es que las representaciones que existen de las mujeres y los hombres afrodescendientes siguen absolutamente reproduciendo los mismos estereotipos y prejuicios que el sistema esclavista sostuvo y creó para los hombres y mujeres afrodescendientes. [...] y estos elementos que se asignan hoy a las personas afrodescendientes tienen como punto de partida todo este marco de la actividad productiva que se le confinó a los hombres y mujeres afrodescendientes y yo creo que muchas de las representaciones que existen no han problematizado estos elementos que fueron asignados a la población negra esclavizada. (Entrevistado P-23, entrevista realizada el 29 de mayo de 2019).

Las mujeres entrevistadas sostienen que esta situación se perpetúa por la ausencia de investigaciones afrocentradas y/o comprometidas con el antirracismo. La falta de profesores para orientar estos trabajos, así como las lagunas en los planes de estudio, son un reflejo del racismo institucional y de la propia burocracia universitaria que favorece el mantenimiento del *statu quo*. En el relato de uno de nuestros entrevistados, licenciado en Sociología y profesor universitario, habla sobre su período como estudiante universitario (2008 y 2012). Vemos que el tema se introdujo de manera transversal en las disciplinas de la carrera de sociología; “[...] se hablaba de esclavos, cimarrones, cuando se hablaba de racismo, con una población específica, los afros también eran tocados ahí”. (Entrevistado P-3, 13 de junio de 2019). En el mismo sentido está el relato de otra entrevistada, una activista afroperuana:

En la universidad lo que recuerdo es que nos hablaban de la categorización de los afroperuanos: “el ‘zambo’, el ‘mulato’, el ‘negro’, el ‘cuarterón’”. [...] Eran más como cursos generales, era eso de la clasificación de los negros en su momento. En la época antes de la independencia y después

16 Vale la pena mencionar la relevancia del trabajo de José ‘Cheche’ Campos Dávila, otro intelectual afroperuano que también debatió el racismo anti-negro, siendo cofundador, con José ‘Pepe’ Luciano, del Instituto de Investigaciones Afro-peruano (INAPE) en 1983.

de...pero no era un tema principal de debate, por lo que recuerdo. (Entrevistado P-2, entrevista realizada el 14 de julio de 2019).

El estudio de los pueblos indígenas, por otra parte, estaba y sigue estando muy presente en las ciencias sociales en Perú. Aunque muchos de estos estudios no dialogan necesariamente con el antirracismo, su amplia cobertura garantiza al menos el debate público, como hemos visto a través de los relatos de activistas/académicas afroperuanas:

Creo que la mayor parte de investigaciones se han concentrado fundamentalmente en poblaciones indígenas, y lo que estructuralmente genera el racismo y la discriminación en estas poblaciones, pero no necesariamente eso ha sido...o eso se ha encontrado en un discurso y en una reflexión mucho más profunda respecto de la población afrodescendiente.[...] Mucho de los estudios existentes hasta ahora, se han concentrado en el período colonial y el sistema esclavista, pero no han hecho una medición profunda del impacto del racismo hoy y ahora en poblaciones afrodescendientes (Entrevistado P-4, 25 de junio de 2019).

Y uno puede discutir sobre la forma en la cual, durante muchos años, y yo diría que con mayor potencia [desde] la mitad del siglo XX hacia adelante, la academia ha generado teoría sobre el indígena. Uno puede mirarlo y decir: "no, pero lo que se crea en la mitad del siglo XX era completamente tutelar, una mirada tutelar sobre el indígena", sin embargo, genera que eso sea parte del debate público. Hoy, no me voy a preocupar si es tutelar o no, sino que diré que es parte del debate público [desde] hace más de 50 años" (Entrevistado P-17, entrevista realizada el 27 de junio de 2019).

Entendemos que el espacio educativo en las sociedades contemporáneas, con raras excepciones, sigue siendo un lugar de preservación de las jerarquías raciales. El racismo atraviesa la universidad a través de ideologías, prácticas y discursos que se articulan para apoyar la hegemonía blanca del conocimiento (como la cultura occidentalizada). El proceso de definir qué es el saber y qué es el conocimiento científico, de quién es el sujeto del conocimiento en la modernidad se produce a partir de la blanquitud que ha establecido normas culturales y sociales en una perspectiva civilizadora de la sociedad

(Carone & Bento, 2002; Piza, 2005; Cardoso, 2010; Almeida, 2019). El informe de una profesora universitaria refuerza este aspecto:

[...] hay una gran diferencia de la autopercepción del racismo; sabemos que cosas como el racismo responden a una estructura de poder muy particular, muy fuerte, muy rígida, y que no solo es un problema de un país, sino un problema mundial. Sin embargo, lo que sucede en el Perú con mucha frecuencia tiene que ver con la herencia colonial, ¿no? Con estas prácticas de subvalorar, disminuir y humillar a las poblaciones menos blancas. Con todo lo que blanco significa, porque blanco en una persona va mucho más allá de solo el color de la piel, sino el estatus, el poder adquisitivo o la condición social, la lengua, entre otras muchas características. Partiendo de ese entendimiento, nosotros creemos que, así como en la universidad se habla mucho de equidad de género, de lucha contra la violencia hacia la mujer, otra de las grandes batallas pendientes como sociedad es reconocer el racismo, evidenciarlo como manifestación de violencia, primero porque no se evidencia, muy poca gente denuncia ejercicios de violencia racista, por ejemplo, y actuar frente a ella (Entrevistado P-12, entrevista realizada el 17 de junio de 2019).

Por un lado, entendemos que es fundamental comprometer más a los blancos y a las instituciones en la lucha antirracista, "abordando algunos de los obstáculos, retos y posibilidades que implica este conflicto, especialmente en lo que respecta a la reflexión crítica y al proceso de deconstrucción de la blanquitud como lugar de mantenimiento de los privilegios" (Career, 2018: 128). Por otra parte, es importante "construir el lugar de las personas blancas en la lucha antirracista" (2018: 133). Es decir, ir más allá del llamado a apoyar la lucha de los negros, los indígenas y otros grupos racializados contra el racismo. La superación del racismo requiere mucho más que eso, requiere "reflexionar sobre las posiciones de poder, reflexionar críticamente sobre la blanquitud y su reproducción, reconocer los privilegios históricamente consolidados" (2018: 133-134).

Se observa que esta cultura académica se presenta todavía como un desafío para la investigación afrocentrada. Cuando los estudiantes hallan el tema e intentan buscar el

apoyo de los profesores, la propuesta no es bien recibida o no hay profesores disponibles para ayudar en la tarea casi inaugural, con raras excepciones, como nos dice una antropóloga:

Luego me vinculé a la universidad, al feminismo; en la academia es más fácil entrar al feminismo que hacia negritudes porque hay muy pocos afros estudiando en las universidades, ¿no? En el año que yo entré en Antropología [...], éramos, si no me equivoco, éramos dos afros [...] y antropología debíamos ser cerca de 70 ingresantes, entonces, es como que estudias sola, no tienes casi capacidad de articular, no los ves. La población afro en las universidades está en educación física, por ejemplo, y que muchas son deportistas calificados que han sido seleccionados en algún momento, atletas, o algo así, que les dan la opción de ingresar en la universidad directamente.[...] tampoco hay mucho movimiento estudiantil afro, así que solo durante esos años me he dedicado más a la investigación...los trabajos eran diversidad y buscar el tema afro, pero igual lidiar con profesores que eran como: “¿por qué la obsesión?, ¿por qué te obsesionas con ese tema?” [...] “¿por qué no buscas hacer otro tipo de investigación?” y yo era como... pero si no la hay, o sea, nadie lo hace ¿y usted me dicen que estoy obsesionada? O sea, hasta que encontré un profe que él trabajaba negritudes y entonces fue como “vení, trabajemos todo lo que quieras” (Entrevistado P-3, entrevista realizada el 13 de junio de 2019).

A pesar de que había muy poca investigación sobre el tema, el interés de esta estudiante en investigar a los afroperuanos fue visto por los profesores como una “obsesión”, incluso fue sugerida a buscar otro tema de investigación. Considerando que el conocimiento es poder, la posibilidad de producir y deconstruir el conocimiento sobre uno y sobre el otro es esencial en la lucha contra la opresión, particularmente si la producción de ese conocimiento viene de uno mismo y a partir de sus bases ontológicas y epistémicas, históricamente ausentes en la universidad occidentalizada.

Por cierto, debemos también tener en cuenta el papel de la educación en el discurso de “integración” de los pueblos a la nación. Es peligrosa la noción de integración y la contención de un discurso político que promueve la suposición de que existe una cultura superior

(a la que es necesario integrarse) y una cultura inferior que necesita desarrollarse, muy marcada por la occidentalización del conocimiento. Bajo esta lógica, el “buscar antepasados africanos” parecía retroceder en el proceso evolutivo, como apunta José Luciano. Después de todo, “África” dentro del paradigma eurocéntrico se construye como este lugar ahistórico, congelado en el tiempo, que no contiene ninguna civilización. Aun así, según Luciano, la idea de “integración” está siendo reemplazada por el discurso de “identidad nacional”, construida en torno al reconocimiento de las contribuciones culturales de varios grupos a la “peruanidad”. El autor sostiene que no basta considerar que un grupo forme parte de una sociedad, si ello no engloba la comprensión de una sociedad *política*, es decir, el acceso al poder y los beneficios del desarrollo económico (Luciano, 2012: 37).

4. Los y las afroperuanas y el (no) lugar en la universidad

¿Por qué hay un pequeño número de afroperuanos y afroperuanas en la educación superior en Perú y cuál es el impacto en la propia producción de conocimientos? La visibilidad estadística y el reconocimiento de la población afroperuana hasta el censo de 2017 estaba generalmente pendiente en Perú (EEAP, 2015). Esta invisibilidad causó un impedimento para pensar en la generación de políticas públicas que abarcaran las necesidades específicas del pueblo afroperuano, particularmente, en lo que se refiere a la situación educativa. En este sentido, con información del INEI advertimos que solo el 11,5% de los afroperuanos tiene estudios universitarios, mientras que este porcentaje es del 22,1% para la población blanca y mestiza (INEI, 2018: 142 -143).

En general, percibimos un conjunto de brechas persistentes en el acceso de los afroperuanos al sistema educativo, particularmente, en la educación superior. Aisladamente, la información recogida no

favorece ciertamente la lucha contra las desigualdades sociales y raciales. Si se asocia con otros datos, puede configurarse como información importante para nuevos estudios sobre las relaciones raciales, además de servir como una forma de acompañar la inserción de los afroperuanos en el ámbito académico. En este sentido, algunos estudios llaman la atención sobre el pronto ingreso de los jóvenes afroperuanos al mercado de trabajo debido a cuestiones socioeconómicas y estructurales, como observamos en el EEPA:

Es importante destacar también la existencia de un fenómeno particular vinculado con la decisión de optar por la educación superior o por el empleo para contribuir con la economía familiar. Es así que un 39% de jóvenes se dedicaría exclusivamente a trabajar, el 17,85% estudia y trabaja, y el 15,24% solo estudia (EEPA, 2015: 8).

El estudio de Benavides y otros advierte que los afroperuanos no ingresan a la educación superior, considerando que ello se debe, entre otras hipótesis, a “la falta de oportunidades laborales o profesionales en sus localidades y a las dificultades económicas que enfrentan sus familias” (2013: 9). Benavides, León y Galindo (2019) muestran su preocupación por la exclusión y la falta de apoyo social y de movilidad educativa de los afroperuanos:

Incluso en los años de mayor crecimiento económico del país (entre 2004 y 2014), el estado socioeconómico de los afroperuanos disminuyó significativamente (Benavides et al., 2015). Otra posible explicación de su acceso limitado a la educación superior puede estar relacionada con la discriminación que experimentan. Según Benavides (2012), los niños y adolescentes afrodescendientes experimentan más discriminación racial que cualquier otro grupo étnico (véase también Moreno, 2012). La discriminación de la población afroperuana también se manifiesta en su falta de visibilidad en las políticas nacionales y el reconocimiento limitado de sus derechos humanos, como postuló Oboler (2005) (2019: 355, traducción del original en inglés).

En este sentido, destacamos que el estudio de Liuba Kogan, *Profesionales Afroperuanos en Lima: un drama anunciado*, fue importante

para revelar la dinámica del racismo anti-negro. El estudio concluye que “en la actualidad, los afroperuanos siguen sufriendo una exclusión estructural (dificultad para acceder a los recursos sociales, económicos, políticos o culturales que proporciona el Estado)” (2014: 48). Aun así, según Kogan, sería importante contar con estudios que revelen el perfil educativo de los afroperuanos (escolaridad, trayectorias, cursos, carreras, lugar de estudio).

En este sentido, destacamos la labor de “La Sociedad de Profesionales Afrodescendientes del Perú - SUPRAPerú¹⁷ que busca dar visibilidad a los profesionales afroperuanos. Según un profesor universitario y colaborador de la Asociación,

La red SUPRA, que se está formando a medida que agreguemos más profesionales de diferentes universidades, con diferentes especialidades, creo que vamos a poder engranar algo que permita presentar propuestas de investigaciones serias y elaboradas que nos permitan generar datos importantes [...]. Hay mucha de esa investigación que simplemente presenta números crudos que no permiten explorar realmente el tema y poder decirle al resto de la sociedad: sufrimos de racismo y se refleja en estos números que hemos calculado y se reflejan en estos sujetos [a] cualquier verificación. Armados de estos números podemos generar una plataforma más sólida para poder hacer nuestros reclamos más contundentes hacia las autoridades y hacia poderes políticos, creo que es algo que va a apoyar mucho desde la perspectiva de la investigación, pero también es un tema de apoyo mutuo, *network*, propio de la red en la que podemos engranar más estudios, con presencia internacional en algunas conferencias sobre investigación afro. Creo que eso va a apoyar mucho (Entrevistado P-8, entrevista realizada el 21 de junio de 2019).

De esta manera, consciente de la necesidad de generar datos que garanticen una salida de la invisibilidad, SUPRAPerú ha organizado reuniones, seminarios y registro de profesionales afroperuanos para discutir el mercado de trabajo (entrada, carrera, escolaridad) con el objetivo de la equidad racial. Destacamos la importancia

17 https://www.facebook.com/pg/SUPRAdelPeru/about/?ref=page_internal

de la Asociación que puede contribuir a la promoción de estrategias que estimulen a los candidatos afroperuanos a realizar concursos públicos para profesores universitarios en la sociedad peruana.

Entendemos que la invisibilidad se refuerza en el desinterés por la producción académica ya existente construida por los negros y negras que han contribuido a promover un espacio de resignificación del conocimiento sobre la cultura e historia del pueblo afroperuano, favoreciendo la lucha antirracista y rescatando el aporte social, económico, histórico, político de este pueblo. Como temas de debate en la universidad, ya sea el (anti)racismo o la situación del pueblo negro en la producción de conocimiento, estos son vistos como novedad, como pudimos constatar en los relatos de activistas afroperuanas:

Este es un tema nuevo, que también está siendo puesto en vitrina, en valor con los seminarios, talleres, conversatorios que se están dando [...], esperamos que las Ciencias Sociales incorporen el tema de los afroperuanos en el currículo y en algún momento queremos tener también una facultad de estudios afroperuanos, que es un tema muy importante porque hay muy poca información de los aportes de la población afroperuana en la construcción de nuestro país. [...] hay muy poca referencia bibliográfica, entonces para nosotros si queremos tener algún libro, información, tenemos que buscar la experiencia y bibliografía de otros países. Aquí en el Perú todo está por nacer, todo aporte que se haga suma. Publicaciones, actividades, marchas, todo eso contribuye porque lo que nosotros tenemos es el proceso cultural que es nuestra fuerza, pero falta que los afroperuanos llegemos a la academia, tenemos muy pocos jóvenes. En estos momentos tenemos cierta cantidad de jóvenes afroperuanos, antes no teníamos ninguno, esto tiene que crecer para que esto se dé (Entrevistada P-7, entrevista realizada el 24 de junio de 2019).

En la elaboración de los planes de estudio y los materiales se debe tener en cuenta la diversidad de las memorias colectivas y los procesos políticos de los diversos pueblos que componen a la sociedad peruana. Además, debe reflexionarse sobre las relaciones de poder que conforman las jerarquías sociales. Como

nos enseña Nilma Gomes, “en la escuela, en el plan de estudios y en el aula, los valores, las ideologías, los símbolos, las interpretaciones, las experiencias y los prejuicios coexisten de manera tensa” (Gomes, 2012: 104-105). Por lo tanto, los intentos de promover las asignaturas y los cambios curriculares tampoco es una tarea fácil: “Solo los afros mismos promovemos y muchos afros que hemos estado y estamos en la academia, estamos intentando tener una cátedra, y es muy complicado hasta el momento” (Entrevistada P-17, entrevista realizada el 11 de mayo de 2019).

En este contexto, la escasa presencia de profesores negros y negras también se considera una cuestión fundamental para comprender la ausencia de investigación o de disciplinas ofrecidas, como nos señala una profesora universitaria y activista afroperuana:

Hay muy poca experiencia de investigación y académica en población afrodescendiente, son muy pocos los hombres y mujeres afrodescendientes que llegan a la academia, concluyen la universidad y levantan investigación. Eso merma totalmente la posibilidad de negociar también desde el espacio académico porque... yo no sé si tú lo has observado, pero es muy común decir “es que esto no lo hicimos, es que como no hay ningún afro allí”. [...] tú habrás visto, en el Perú hay muy poca producción académica respecto de lo afro, respecto de lo negro, pero hay muchos menos investigadores negros haciendo investigación, o sea, nos podemos... nos miramos y nos reconocemos: es uno, dos, tres, cuatro y paramos de contar... el resto no está, ¿no? (Entrevistado P-4, entrevista realizada el 29 de mayo de 2019).

La inserción o no de los temas está a cargo de determinados profesores, como lo señaló un egresado de un curso de Antropología. En un contexto marcado por la hegemonía de una blanquitud que no dialoga con el antirracismo y por una cultura académica alejada de los debates afrocentrados se acaba reproduciendo la invisibilidad del tema en los planes de estudio:

Eso depende mucho del docente y de quien arme el syllabus, entonces cuando yo he tenido la oportunidad de armar el syllabus yo he puesto tres textos de José Carlos Luciano, por ejemplo,

porque me parece que sus apuntes críticos para la reinterpretación de la presencia afroperuana son textos bastante importantes, por más que principalmente sea discurso, son textos muy importantes por el análisis sociológico (Entrevistado P-11, entrevista realizada el 18 de junio de 2019).

Yo pienso que no entran en la universidad, es un tema de prejuicio de los mismos docentes, porque son los docentes los que proponen el currículo, el syllabus, y así se arma el currículo (Entrevistado P-11, entrevista realizada el 18 de junio de 2019).

Otra entrevistada, activista afroperuana, también se centra en el problema del acceso y la circulación de la literatura producida por los afroperuanos en la universidad.

Lo que pasa es que a veces hay una argolla, eso está cerrado, entonces, no hay el acceso y estos libros se logran editar con grandes esfuerzos, pero en estos seminarios es que se visibiliza. Entonces, cuando la gente acude dice: hay un libro sobre interculturalidad, sobre estudios sociales. Entonces falta la difusión y que la academia lo lleve a los centros (Entrevistado P-7, entrevista realizada el 24 de junio de 2019).

Al preguntar cómo ampliar los diálogos entre el mundo académico y los movimientos sociales, así como la introducción de la literatura afroperuana, los relatos señalan que el poder público podría tener un rol central en la promoción de cambios curriculares:

No están porque los profesores no los conocen, no los ponen el valor. Digamos que el Ministerio de Educación tendría que incluirlos al currículo [...] Son libros que cuando viajo voy llevando al extranjero y generan mucho interés porque no hay esas publicaciones afuera. Tú me ves viajando con una gran maleta llena de libros y dicen: ¿escriben en el Perú, hay literatura afroperuana? Sí, aquí están nuestros libros, pero todo es parte de la visibilización (Entrevistado P-7, entrevista realizada el 24 de junio de 2019).

Para otra entrevistada que trabaja en el área administrativa de una universidad, si, por un lado, hay algunos profesores y/o investigadores que muestran sensibilidad hacia el tema, y dicen que es imposible realizar un curso de Ciencias Sociales sin abordar la historia de los afroperuanos, por otro lado:

[...] el sistema que hay para la investigación es muy libre. Los profesores pueden proponer investigar lo que quieran. Necesitamos investigadores que orgánicamente se interesen con el tema [...] No hay una barrera que diga: no, no me dejan publicar sobre esto. No. Y para que sea la institución la que diga: yo quiero ocuparme a esto, yo la verdad lo veo bien difícil. Mi impresión es que no es percibido como algo medular, [un] problema clave que nos agobia, siento que no se considera algo urgente de investigar, esa es mi sensación (Entrevistado P-9, entrevista realizada el 21 de junio de 2019).

Cabe señalar el carácter crónico de las desigualdades raciales en la educación peruana, reforzado por las políticas universalistas. El efecto de estas políticas se ha percibido a lo largo de los años, señalando que aún no son suficientes para deconstruir las desigualdades raciales en la sociedad peruana, lo que se verifica a través de indicadores sociales (INEI, 2018; EEPA, 2015). Se observa que la historia de la educación de la población afroperuana aporta a la coexistencia de la sociedad determinaciones históricas de exclusión.

Vale decir también que, en el actual panorama de las universidades, los estudiantes afroperuanos —ya sea a nivel de licenciatura o de posgrado— a menudo no encuentran referencias de identificación profesional en el cuerpo docente de sus cursos y universidades. Parece fundamental, entonces, hacer múltiples esfuerzos para la creación de un entorno de enseñanza/aprendizaje en el que se valore a toda la comunidad académica. (Mello & Resende, 2019: 180). Igualmente, es importante que se valore la multiplicidad de conocimientos producidos en la sociedad peruana, de manera que el conocimiento producido pueda dialogar con otras historias y culturas, especialmente la afroperuana. Por otro lado, hemos observado recientes iniciativas para romper esta dinámica. Citamos como ejemplo el Seminario titulado “Afrodescendientes en América Latina: Diálogo de experiencias”¹⁸, organizado por el “Centro de Estudiantes de Sociología - UNMSM y Sociología B 18”, celebrado en junio de 2019. Además, las experiencias de racismo en el

entorno escolar narradas por los entrevistados refuerzan el hecho de que se trata de un campo de disputa de las narraciones nacionales, pero también de reproducción del racismo, como en el ejemplo de esta entrevistada, una estudiante universitaria en el área de Educación:

En primaria, con un profesor que era muy bueno. Yo era nueva en el salón y él empezó a enseñarme y yo intentaba aprender al paso de los demás niños porque yo estaba adelantada. Entonces no eran niños de mi edad, yo intentaba aprender al paso de ellos y él decía que yo no debería estar ahí, que yo debía estar en un grado anterior y me daba nombres por el hecho de mi color de piel. Como él era una figura de autoridad, y lo decía, hacía que mis amiguitos pensaran que ellos también podían decirlo y me molestaban, me llamaban cosas, pero hablé con mis padres, hablaron con el profesor y todo se solucionó (Entrevistado P-1, entrevista realizada el 14 de julio de 2019).

A partir del informe del entrevistado, entendemos que en las instituciones educativas (escuela, universidad), algunos profesores no respetan la diversidad racial y no reconocen con dignidad a los estudiantes racializados (negros, indígenas). Es decir, tenemos dos problemas, el profesor acosando racialmente al estudiante y el profesor no interviene cuando los estudiantes insultan o acosan racialmente a los compañeros de clase. Como un debate de Cavalleiro, “El racismo [...] en la vida cotidiana y en los sistemas educativos no puede ser subestimado o silenciado por los cuadros de los profesores. Es esencial identificarlos y combatirlos” (Cavalleiro, 2005: 12).

Por eso, es importante la concepción del racismo institucional que no se limita a los comportamientos individuales, “sino que se trata como el resultado del funcionamiento de las instituciones, que empiezan a actuar en una dinámica que confiere, aunque sea indirectamente, desventajas y privilegios basados en la raza” (Almeida, 2019: 37-38). La universidad es una de estas instituciones, como discute una de nuestras entrevistadas, profesora universitaria:

[...] entendemos que la Universidad es una Institución Social y reproduce lo que ocurre fuera de las aulas. Es decir, si nuestro país es un país racista, machista, sexista, la universidad también reproducirá, será un espacio para reproducir estos males. Siempre tenemos esta premisa con los estudiantes de reflexionar sobre los problemas del país y ajustar nuestras prácticas dentro del campus. Reflexionar sobre la actividad en el campus universitario. Lamentablemente vivimos en un país muy racista. Hace poco el Ministerio de Cultura¹⁹ construyó una encuesta nacional sobre percepciones de racismo, el año pasado, y los resultados son sorprendentes. [...], más del 50 % de peruanos y peruanas, según la encuesta, considera que el Perú es un país racista, hay prácticas racistas y las personas son racistas. (Entrevistado P-12, entrevista realizada el 17 de junio de 2019).

El sistema educativo en su conjunto debe ser capaz de incorporar la comprensión de que “el racismo es una consecuencia de la propia estructura social, es decir, de la forma ‘normal’ en que se constituyen las relaciones políticas, económicas, jurídicas e incluso familiares, no siendo una patología social o un desorden institucional. El racismo es estructural” (Almeida, 2019: 50). Una educación antirracista debe tener el compromiso de reflejar y cambiar esta estructura que perjudica la formación de los estudiantes. En palabras de Luciano, “una deficiencia crucial del sistema educativo peruano es la inexistencia de una educación en valores basada en la tolerancia y el respeto a la diversidad y el reconocimiento de la naturaleza de la igualdad y dignidad intrínseca de los seres humanos” (Luciano, 2012: 28).

Consideraciones finales

La producción de conocimientos es un campo de disputa particularmente poderoso porque la diferenciación de los pueblos en “superiores” e “inferiores” presupone un sistema ideológico para su naturalización. Este sistema fue elaborado por la ciencia de ayer y todavía es reproducido por la ciencia de hoy.

19 Un 53% considera que los peruanos son racistas o muy racistas, pero solo 8% se percibe asimismo como racista o muy racista. Ver: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/4975-un-53-considera-que-peruanos-son-racistas-o-muy-racistas-pero-solo-el-8-se-percibe-asimismo-como-racista-o-muy-racista>

La universidad, al reproducir una educación occidentalizada, perpetúa la jerarquía del conocimiento a través de la colonialidad del saber. Romper con esta estructura no es una tarea fácil, pero presupone que las instituciones asuman el reto de promover una educación antirracista, es decir, que estén dispuestas a revisar sus bases fundacionales como el contenido y la práctica académica.

El pueblo afroperuano es particularmente invisible en los planes de estudio de las ciencias sociales en las universidades de la capital limeña, así como es la bibliografía producida por los y las afroperuanas. La falta de conocimiento o “desinterés” por el tema es un reflejo del racismo anti-negro, ya que la nación peruana fue ampliamente teorizada a partir de la herencia colonial y la relación con los pueblos indígenas. Aunque es posible juzgar que el enfoque teórico de los pueblos indígenas no es necesariamente antirracista, y a veces es tutelar, existe una tradición académica de pensamiento crítico que permite matizar el debate público.

Por otra parte, la ausencia de una crítica más sistemática sobre una “presencia” prominente en la academia peruana –la blanquitud– garantiza el silenciamiento de la agenda antirracista. Aunque las universidades no disponen de datos étnicos y raciales de sus profesores, la proporción de los blancos tanto en las cátedras como en los planes de estudio en comparación con los demás grupos sociales es un hecho que debería llamar nuestra atención. Aunque la representatividad en sí no es determinante, los datos indican que se ha mostrado poco interés por la producción de investigaciones afrocentradas o la promoción y difusión de la producción académica hecha por afroperuanos y afroperuanas.

También, hay que tener en cuenta que la producción teórica e histórica no ha evidenciado la centralidad de la esclavitud racial en Perú para comprender la formación racial y el racismo en la actualidad. La

mayoría de las veces, los estudios se limitan a describir la situación colonial en relación con la esclavitud, pero sin avanzar necesariamente en la reflexión sobre sus repercusiones en la contemporaneidad. En muchos casos, se sigue observando el enfoque desde la “diversidad”, que contiene el riesgo de reproducir los estereotipos descritos por los entrevistados. Al hacer énfasis en un folclore ya estigmatizado, basado en representaciones como la cocina, la danza o la música, no se permite avanzar en las reflexiones sobre la representación política, la construcción de relaciones de poder y las desigualdades.

Los datos ponen de manifiesto las desigualdades históricas que sufren los afroperuanos, pero las acciones para incidir en esta realidad deben conocer los mecanismos por los que esas se perpetúan, y para ello se deben hacer mayores esfuerzos para producir conocimiento sobre los diversos efectos del racismo en el país. Ciertamente, este esfuerzo supone revelar cómo la producción de conocimiento sobre los pueblos ha contribuido a la reproducción del racismo al invertir en el conocimiento “sobre el otro”, sin por ello, considerar lo que se ha construido como “normal”, pero que reproduce los parámetros coloniales eurocéntricos de valoración del conocimiento.

Hay un porcentaje muy pequeño de afroperuanos que, por razones estructurales, tienen la oportunidad de acceder a la educación superior. Creemos que la presencia del racismo, como práctica social reiterada, representa un obstáculo para la reducción de las desigualdades raciales, que solo pueden combatirse con la movilización de esfuerzos específicos. Sin embargo, no basta con que más personas afroperuanas accedan a la universidad, sino que, sobre todo, esta institución de producción de conocimiento autorizado promueva una profunda revisión de sus fundamentos por medio de un compromiso concreto y real con el antirracismo.

Bibliografía

- Aguirre, C. (2013). "Nicomedes Santa Cruz, La formación de un intelectual público afroperuano". En *Histórica*, 37(2), 137–168.
- Almeida, S. L. (2019) *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polém.
- Avilés, M. (2018). *De dónde venimos los cholos*. Booket.
- Benavides, M., Torero, M., & Valdivia, N. (2006). *Pobreza, Discriminación Social e Identidad: El caso de la población Afrodescendiente en el Perú*.
- León, Juan & Galindo, Claudia. (2019). "Access to Higher Education of Afro-Peruvians: Disentangling the Influence of Skin Color and Social Origins in the Peruvian Stratification System". En *Sociology of Race and Ethnicity*, 5(3) 354–369.
- Benavides A., C. M., León, J., Espezuá, L., & Wangeman, A. (2015). *Estudio especializado sobre población afroperuana*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Cadena, M. de la. (2004). *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco* (1a ed). Instituto de Estudios Peruanos.
- _____ (2001). "The Racial Politics of Culture and Silent Racism in Peru". En *Racism and Public Policy*, September, 14.
- Carazas, M. (2019). "Etnicidad, racismo y pensamiento peruano: Clemente Palma, José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez". En *D'Cimarrón*, 4, 1–11.
- Cardoso, L. (2010). "Branquitude acrítica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista". En *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 8(1), 607–630.
- Carreira, D. (2018). "O lugar dos sujeitos brancos na luta antirracista: provocações e pautas para conversas". En *SUR* 28 , 15(28), 127 – 137.
- Cavaleiro, E. S. (2005). "Introdução". En *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03 / Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade*. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, pp,11-20.
- Centro de Desarrollo Étnico. (2005). *El Estado Peruano y el Pueblo Afroperuano (Argumento)*. Lima: CEDET.
- _____ (2013). *Aqui estamos! Ninas, ninos y adolescentes afroperuanos*. Lima: CEDET.
- Cotito, M. N. (2017). El Censo Nacional de 2017: Una herramienta fundamental para la protección de las minorías étnico-raciales en el Perú. *Gaceta constitucional*, 246–248.
- Cotler, J. (2009). *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Degregori, C. I. (2014). *El aprendiz de brujo y el curandero chino: Etnicidad y modernidad en el Perú* (Primera edición). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Dorival C., R. (2018). *Discriminación en el Perú: Acercamiento bibliográfico*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Drinot, P. (2014). "Una vana pretensión: Negar el racismo en el Perú". En *Racismo, solo un juego de palabras?* (p. 30–48). Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- _____ (2016). *La seducción de la clase obrera: Trabajadores, raza y la formación del estado peruano*. Instituto de Estudios Peruanos: Ministerio de Cultura, Viceministerio de Interculturalidad.
- Gomes, N. L. (2012). "Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça". En *Educação & Sociedade*, 33(120), 727-744
- Gonzalez, L. (1988). "A categoria político-cultural de amefricanidade". En *Tempo Brasileiro*, 92/93(jan/jun), 69–82.

- Grosfoguel, R. (2007). "Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais". En *Ciência e Cultura*, 59(2), 32-35.
- Hilario, W. A. O. (2019). "El porvenir de las razas: El racismo en el Perú entre los siglos XIX y XX". En *ANÁLISIS*, 51(January), 81-100.
- INEI. (2017). *Perú: Perfil Sociodemográfico Informe Nacional* (p. 644). INEI - Instituto Nacional de Estadística e Informática.
- Carone, I. & Bento, M. A. S. (Orgs.). (2002). *Psicologia social do racismo*. Petrópolis: Vozes, 189 p
- Julca, N. M. (2010). "Los Pueblos negros. Distribución y problemática de las comunidades afroperuanas". En L. M. Balcazar & M. Arrelucea (Orgs.), *La libertad inconclusa: Entorno a la esclavitud, su abolición y los derechos civiles* (p. 80-103). Centro de Desarrollo Étnico.
- Kogan, L. & Galarza, F. (2014). "¿Discriminas o te discriminan? Un análisis de las percepciones de universitarios de cuatro ciudades del Perú". En *Documento de trabajo / Universidad del Pacífico*. Univ. del Pacífico.
- Kogan, L. (2010). *Desestabilizar el racismo: El silencio cognitivo y el caos semántico*.
- _____ (2014). *Afroperua@s em Lima: un drama anunciado*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Lazarte, E. P. (2011). *Informe sobre la Situación de los Derechos Humanos del Pueblo Afroperuano: Más allá del perdón histórico...*
- Luciano, J. P. (2012). *Los Afroperuanos: Racismo, discriminación e Identidad*. Centro de Desarrollo Étnico - Cedet.
- Maeso, S. R. (2015a) "Civilising" the Roma? The depoliticisation of (anti-) racism within the politics of integration". En *Identities. Global Studies in Culture and Power*, 22 (1). pp. 53-70.
- _____ (2015b) "¿De dónde eres realmente?" Apuntes sobre las ciencias sociales y la "crisis de la sociedad homogénea". En *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, No 138, 18 págs.
- _____ (2018). "Europe' and the narrative of the 'True Racist': (Un-)thinking anti-discrimination law through race". En *Oñati Socio-legal Series*, 1-29.
- Manrique, N. (2014). "Racismo: Una palabra mala. Acerca de un texto de Guillermo Rochabrún". En *Racismo, ¿solo un juego de palabras?* (p. 50-87). Ministerio de Cultura del Peru.
- Mariátegui, J. C. (2005). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editora El Comercio.
- Mello, L., & Resende, U. P. (2019). "Concursos públicos para docentes de universidades federais na perspectiva da Lei 12.990/2014: desafios à reserva de vagas para candidatas/os negras/os". En *Sociedade e Estado*, 34(1), 161-184
- Moreno Figueroa, M. G. (2010). "Distributed intensities: Whiteness, mestizaje and the logics of Mexican racism". En *Ethnicities*, 10(3), 387-401.
- Munanga, K. (Org.).2005. *Superando o racismo na escola*. Brasília: MEC/Secretaria de Ensino Fundamental.
- Oboler, S. (1996). "El Mundo es Racista y Ajeno Orgullo y prejuicio en la sociedad limeña contemporánea". En *Serie Antropología*, 45.
- Piza, E. (2005). "Adolescência e racismo: uma breve reflexão". En: *Simposio internacional do adolescente*, 1., São Paulo. Available from: <http://www.proceedings.scielo.br/o.p?script=sci_t&pid=MSC000000082005000100022&lng=en&nrm=abn>. Access on: 29 June. 2020.
- Portocarrero, G. (1992) *Discriminación social y racismo en el Perú de hoy. 500 años después ... ¿El fin de la historia? / Nelson Manrique, Luis Miguel Glave ... [et al.]*. - Lima: Escuela para el Desarrollo, 179-197.

- Quijano, A. (1981). "Sociedad y sociología en América Latina (notas para una discusión)". En *Revista De Ciencias Sociales*, (1-2), 223-249.
- _____ (1992). "Notas sobre a questão da identidade e nação no Peru". En *Estudos Avançados*, 6(16), 73-80.
- _____ (1988). "El estado actual de la investigación social en América Latina". En *Revista De Ciencias Sociales*, (3-4), 155-169.
- _____ (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad". En *Perú Indígena*. Lima, v. 13(29): 11-20.
- _____ (2005). *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- _____ (2014). "El 'movimiento indígena' y las cuestiones pendientes en América Latina". En D. A. Clímaco (Org.), *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: Antología esencial* ("p. 635-666). CLACSO.
- Rochabrún, G. et al. (2014). *Racismo, ¿solo un juego de palabras?* (P. Sandoval & J. C. Aguero, Orgs.). Ministerio de Cultura.
- Valdiviezo, L. M. (2018). "Ensayo histórico: la africanía borrada del Perú". En *Cultura Afroperuana, encuentro de investigadores 2017*. (pp. 11 - 43). LIMA. Ministerio de Cultura.
- Valdivia, N. (2011). *El uso de categorías étnico/raciales en censos y encuestas en el Perú: Balance y aportes para una discusión* (Nº 60).
- _____ (2013). *Las organizaciones de la población afrodescendiente en el Perú. Discursos de identidad y demandas de reconocimiento*. GRADE.
- _____ (2017). *¿Somos o no racistas los peruanos? Alerta contra racismo*. <https://alertacontraelracismo.pe/?somos-o-no-somos-racistas-los-peruanos>
- van Dijk, T. A. (1993). "Principles of Critical Discourse Analysis". En *Discourse & Society*, 4(2), 249-283.
- _____ (2009). *Racism and Discourse in Latin America* (T. A. van Dijk, Org.). Lexington Books.
- Vega, W. A. ([s.d.]). *Patrones de la discriminación en el Perú*.
- _____ (2018). *Perú: Ley 28867: Por una sociedad sin discriminación*. Servicios de Comunicacion Intercultural.
- Zavala, Virginia. & Zariquiey, R. (2009). "I segregate you because your lack of education offends me": An Approach to Racist Discourse in Contemporary Peru. En T. A. van Dijk (Org.), *Racism and discourse in Latin America* (p. 259-290). Lexington Books.

Recordar para no olvidar: los africanos a través del comercio interno en un municipio cafetero: Juiz de Fora, Minas Gerais (1870-1880)

Dayana de Oliveira da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la presencia de esclavos de origen africano a través del comercio interno en la ciudad de Juiz de Fora, localizada en el interior de la provincia de Minas Gerais, durante la década de 1870. Asimismo, buscaremos comprender, analizando las bases cualitativas y cuantitativas, la constitución del proceso operacional y la logística vinculada a la comercialización de los esclavos. En ese sentido, nos centraremos en el lugar de origen de estos individuos, quiénes eran los vendedores y sus compradores, cuál era el perfil de los esclavos comercializados, entre otras cuestiones. Para tal efecto, fueron analizados seis libros de notas y escrituras públicas de esclavos de Juiz de Fora entre los años de 1870-1880. De esta forma, buscamos conocer la historia de esclavos como Carlos, Joaquín y tantos otros africanos que sufrirán la doble experiencia del tráfico, el internacional y el interno. Por ese motivo, es importante conocer la información que contiene la documentación para romper con los silencios e identificar a los agentes detrás de este comercio. Este es un tema relevante que cada vez ha ganado más espacios dentro de la historiografía latinoamericana.

Palabras clave: tráfico interno; africanos; Juiz de Fora

Abstract: The objective of this article is to analyze the presence of slaves of African origin through internal trade in the city of Juiz de Fora, located in the interior of the province of Minas Gerais, during the 1870s. Likewise, we will seek to understand, analyzing the qualitative and quantitative bases, the constitution of the operational process and the logistics linked to the commercialization of slaves. In this sense, we will focus on the place of origin of these individuals, who were the sellers and their buyers, what was the profile of the commercialized slaves, among other issues. To this end, six books of notes and public writings of slaves of Juiz de Fora were analyzed, between the years of 1870-1880. In this way, we seek to know the history of slaves, Carlos, Joaquín and so many other Africans who will suffer the double experience of trafficking, the international and the internal. For this reason, it is important to know the information contained in the documentation to break the silences and identify the agents behind this trade. Lastly, this is a relevant topic that has increasingly gained space within Latin American historiography.

Keywords: internal traffic; africans; Juiz de Fora

Introducción

La esclavitud, en tanto fenómeno histórico, estuvo compuesta por un conjunto de formas de explotación tan antiguas como la humanidad. Por tanto, se trata de un sistema caracterizado por la brutalidad, tan complejo que varió conforme al tiempo y al espacio. Por ejemplo, en las sociedades antiguas como Grecia, Roma y Egipto, la forma más comunes de esclavizar a las personas fue por medio de las guerras o por deudas. Es así que la esclavitud no era tan frecuente en estas

sociedades (Pacheco, 2008). Sin embargo, en el periodo moderno, específicamente en el continente americano, la esclavitud tuvo un carácter racial. Este fue el resultado de un proceso complejo que incluyó aspectos sociales, culturales y económicos, este último con una mayor relevancia.

En otras palabras, este sistema estaba diseminado por todo el tejido social. Fue una actividad esencial y ampliamente utilizada por los diversos estratos sociales. No estaba restringido a los grandes propietarios, ya

que también existían pequeños propietarios que poseían uno o dos esclavos, así como exesclavos que tenían cautivos a su servicio. Podría pensarse que este hecho era una anomalía del sistema, sin embargo, es necesario recordar que gran parte de los esclavizados eran procedentes de regiones del África altamente mercantiles, donde era muy frecuente que exesclavos poseyeran esclavos (Finley, 1991).

De acuerdo con los estudios de Luiz Felipe de Alencastro (2018) y los que las nuevas investigaciones vienen demostrando (Mamigonian, 2017; Carneiro, 2019), entre 1550 y la década de 1860, ocurrieron desembarques sistemáticos de africanos en la costa brasileña. Las recientes estimaciones afirman que, aproximadamente, diez millones de individuos fueron forzosamente transportados desde aquel continente y enviados hacia América en “tumbeiros”¹. De estos, cerca de cinco millones tuvieron como destino final el Brasil. Es importante destacar que, debido a la pésima calidad de la alimentación ofrecida a los secuestrados y la transmisión de enfermedades que había, se estima que cuatro millones de africanos llegaron con vida al litoral brasileño² para atender un mercado en expansión que necesitaba constantemente de mano de obra.

Los millones de esclavos que sobrevivían a la difícil travesía atlántica permanecían en los puertos durante poco tiempo. En ese lugar, los colocaban en barracones o mercados, a la espera de una intrincada red de comerciantes. Esta era responsable de negociar la venta de los esclavos y redistribuirlos hacia el interior del Imperio, una práctica común de aquella sociedad, cuyas raíces se remontan al período colonial brasileño. Según Mariza Soares, los esclavos denominados “minas” que desembarcaban en Salvador de Bahía,

poco tiempo después eran enviados para Río de Janeiro, Minas Gerais o Goias. Asimismo, la investigadora señala que, los que eran transferidos para Río de Janeiro seguían por mar en diversas embarcaciones, en tanto que los que iban para Minas Gerais eran transportados por trenes a través del llamado *Caminho do Sertão* (Soares, 1999: 689-695).

Nos interesa conocer cómo llegaron los africanos esclavizados a Juiz de Fora (MG) por medio de estas rutas internas del tráfico negrero. La presencia de individuos de origen africano, registrada en los Libros de Notas y Escrituras Públicas de compra y venta de esclavos en Juiz de Fora durante la década de 1870, nos permite tener varias pistas de estos individuos. A través del análisis de esta documentación y tomando en cuenta las edades de los esclavos declaradas en la escritura el día de su venta, creemos que gran parte de estas personas habría llegado a la América portuguesa a través del tráfico internacional en los años posteriores a 1830. Posteriormente, ellos habrían sido redistribuidos hacia diversas regiones dentro del Imperio por medio del tráfico interno. Es por eso que, al identificar a estos esclavizados y conocer su forma de inserción en el municipio de Juiz de Fora, nos permitirá entender la dinámica de la esclavitud desarrollada en esa región en un período marcado por el dinamismo económico y social.

Por lo tanto, nuestra intención es evidenciar la multiplicidad de acciones de los personajes que participaron en el tráfico interno. De esta forma, con base a los análisis cuantitativos y cualitativos, presentaremos la edad de los esclavizados al momento de su venta, su nacionalidad, estado conyugal, el “color” y otros aspectos pertinentes. Nuestra hipótesis, tomando en cuenta su edad, es que

1 En el diccionario Houaiss, tumbreiro es relativo a la tumba.

2 Las estimativas del Transatlantic Slave Trade Database (TSTD) señalan que cerca de 4.86 millones de africanos fueron desembarcados en el territorio brasileño y después distribuidos por el territorio nacional. Para más informaciones, consulte: <https://www.slavevoyages.org/>.

estos esclavizados llegaron al Brasil cuando el tráfico atlántico ya estaba prohibido. Esto constituye un punto central en nuestra investigación, porque a lo largo de este trabajo demostraremos que en Juiz de Fora existían personas originarias del África siendo comercializados a través del tráfico interno en los últimos años del sistema esclavista, a pesar de las leyes que prohibían esa práctica.

La utilización de fuentes como las escrituras públicas de compra y venta de esclavos, propuesta en esta investigación, actualmente viene proporcionando conocimientos de aspectos silenciados en la historia sobre la presencia esclavizada. A pesar de las lagunas que esta documentación presenta, creemos que es una importante herramienta para comprender la vida cotidiana de la sociedad esclavista minera. Al final, se trata de una fuente rica y privilegiada en informaciones, como lo demostraremos a continuación.

Caminos hacia el comercio interno: la ciudad de Juiz de Fora

Localizada geográficamente al sudeste de Brasil, Minas Gerais es una región que colinda con siete Estados federales. Aun estando apartado de los principales puertos de desembarque de negros esclavizados, a partir del período del boom minero, esta localidad ya era una de las más promisorias en este lado del atlántico. En ese sentido, Manolo Florentino afirma que la provincia de Minas Gerais figuró como uno de los principales destinos de africanos contrabandeados en el Imperio. Al analizar el comercio negrero hasta el año de 1830, el autor destaca que:

Entre los años de 1709 a 1830, los miles de africanos desembarcados en el puerto de Río de Janeiro suplían por vía terrestre la demanda de la capitania de Minas Gerais que, con su economía dirigida hacia el mercado interno, absorbía hasta el 40% de los esclavos vendidos y revendidos por traficantes de Río de Janeiro (Florentino, 2009: 74).

Esta idea también fue trabajada por Fabio Pinheiro. En su investigación sobre el tráfico negrero en Minas Gerais, afirma que entre los años de 1809 y 1830 la capitania importó y redistribuyó cerca del 40% de los esclavos que desembarcaron en la plaza mercantil carioca (Pinheiro, 2007: 97). En ese sentido, la provincia de Minas Gerais es considerada por los estudiosos como la mayor poseedora de esclavizados en el ochocientos, siendo la zona sur, principalmente la región de la Zona de la Mata Mineira, la que mayor concentración de esclavos tuvo, especialmente, el municipio de Juiz de Fora. En las posesiones registradas en este espacio, es posible identificar esclavizados provenientes del tráfico internacional, incluso veinte años después de que la Ley Eusebio de Queiroz, responsable por la prohibición, fuera decretada en el Imperio del Brasil.

En relación con los orígenes de Juiz de Fora, esta se remonta a la construcción de Camino Nuevo en el siglo XVIII. Este trayecto fue un importante hito de la ingeniería que posibilitó un tránsito fluido de tropas y arrieros, que transitaban entre el interior de Minas Gerais y Río de Janeiro. A lo largo de ese camino, viajeros de la época relataban que existían diversas construcciones de ranchos y campos, los cuales servían a los intereses de los arrieros, porque les brindaban alimentos y descanso.

El municipio de Juiz de Fora era parte de un camino conocido en el período colonial como “Sertoos Proibidos do Leste”. Era una región cubierta por una densa vegetación atlántica, caracterizada por bosques estacionales que cubrían la sierras y los cerros (Barbosa, 2017). Aparte de estas características físicas, también era habitada por tribus indígenas, entre ellas los Coronados y los Puris (Oliveira & Viscardi, 2011), quienes funcionaban como una barrera natural contra los contrabandistas de oro.

Sobre el efectivo proceso de ocupación de tierra en Juiz de Fora, tenemos las informaciones que, en 1713, João de Oliveira,

entonces secretario de gobierno de Río de Janeiro, vendió una sesmaria a Luis Fortes Bustamante de Sá, un magistrado que ejercía el cargo de juez. Con el pasar del tiempo, este último edificó un predio en el lugar, dando origen a lo que después fue conocida como la “Hacienda del Juez de Afuera”. A lo largo de los años, esa propiedad cambio de dueño; en 1738 perteneció a Antonio Vidal y luego a Antonio Dias Tostes.

El espacio inicial del futuro municipio cubría las inmediaciones del Cerro de la Boiada, región donde se desarrollaron las principales propiedades agrícolas del municipio. Ellas se localizaban en la margen izquierda del Río Paraibuna, donde se ubicaban las haciendas de la Floresta, Retiro y del Marmelo. En esas propiedades convivieron personas de los más diversos estratos sociales: individuos desposeídos, libres, libertos y esclavos. En ellas vivían también sujetos como el horro Feliciano, de origen africano, con aproximadamente setenta años, y que fue encontrado sin vida en julio de 1863 en un cruce entre las haciendas Retiro y Marmelo (Guimarães & Garcia, [2016]).

Entre los años de 1833-1835, la villa de Santo Antonio del Paraibuna contaba con una población estimada en 1532 individuos, de los cuales 583 eran libres y 949 eran esclavos. En 1855, esta población creció considerablemente, pasando a 6466 personas, siendo los libres, 2441 y los de condición esclava 4025 (Oliveira, 2005: 200).

La expansión de la caicultura en Juiz de Fora, ocurrido entre 1850-1870, careció constantemente de mano de obra. Por ese motivo, según las estimaciones oficiales, este municipio llegó a concentrar, solo en el año de 1872, una población esclava de 14368 individuos. El trabajador esclavizado estuvo presente en la labor cafetera y en las actividades urbanas de la ciudad. La reproducción natural de los esclavizados no era capaz de

garantizar la mano de obra necesaria para la gran demanda de aquel momento. Entonces, se recurrió al creciente tráfico interno (intraprovincial, interprovincial y local) para suplir las necesidades del periodo. No fue ninguna sorpresa que la mayoría de esos esclavizados estuviera presente en los grandes trabajos de la gran agricultura.

Al analizar las propiedades de esclavos de tres importantes familias señoriales de Juiz de Fora, Jonis Freire consiguió detectar la ocupación de una parte de los esclavizados. Las clasificaciones como “granjero” y “servicio de agricultura”, son indicativos de que se trataba de una localidad vinculada a actividades agrícolas con fuertes lazos con la caicultura. Nuestro autor apunta que las diferencias entre estas dos denominaciones estarían relacionada a la actividad desempeñada. En ese sentido, el servicio de agricultura estaría vinculado a la producción agrícola en gran escala como el café. El granjero sería el trabajador responsable por el cultivo de frutas y hortalizas y por las granjas de yuca, frejol, entre otros productos (Freire, 2011). La mayor parte de los esclavos descritos como aptos para el servicio de granjería o granjeros eran criollos. Respecto a la importante presencia de hombres cautivos en el sudeste brasileño, Robert Slenes señala:

En las regiones de gran agricultura en Río de Janeiro y en São Paulo, y en las áreas agropecuarias más dinámicas del sur de Minas Gerais, la esclavitud en la primera mitad del siglo XIX era casi literalmente “africana”. Censos de la época indican que cerca del 80% de los esclavizados adultos (encima de 15 años) en esas regiones provenían del África (Slenes, 1999: 142).

Conforme expuso Slenes, la presencia africana en la primera mitad de la centuria llegó a 80% del total de esclavizados. Asimismo, en el mismo contexto, después de la Ley Eusebio de Queiroz, hubo una serie de desembarques clandestinos en el litoral brasileño. Estos esclavos fueron redistribuidos hacia los lugares de gran demanda, pero en menor escala.

Aunque considerando el peso que representaba las importaciones de esclavizados para Minas Gerais, Francisco Vidal Luna y Wilson Cano señalan que la gran población esclava que existía en la provincia minera, en el siglo XIX, no era exclusivamente oriunda del comercio atlántico. Estos autores rescatan la necesidad de pensar en el papel de la reproducción natural, principalmente luego de 1830, cuando hubo una disminución del tráfico internacional y, consecuentemente, un aumento de la población criolla en Minas Gerais (Cano & Luna, 1982). En palabras de Hebe Mattos, la prohibición del tráfico atlántico y el sistemático aumento del tráfico interno:

Determinó una profunda inflexión en la experiencia de la esclavitud, como hasta entonces se presentaba para los esclavos aquí residentes, bien como para los que, en cualquier nivel, se veían envueltos en administrar el control social de los trabajadores esclavos (Mattos, 2013: 115).

Fue justamente en ese contexto que, a partir de la segunda mitad del ochocientos, la ciudad de Juiz de Fora comenzó a ganar relevancia en el escenario nacional. Respecto de ese punto de inflexión, informaciones más detalladas sobre quiénes eran los individuos comercializados y quiénes eran los traficantes nos ayudaran a entender la experiencia cotidiana de esa sociedad, su comportamiento y actitudes frente a la esclavitud.

Reconstitución del comercio interno: metodología y fuentes documentales

Era el 21 de abril de 1870 cuando un lote de ocho esclavos de propiedad de José Luiz Gomes, residente en el municipio de Passa Tempo, término de Oliveira (MG), fue llevado para la región localizada al sur de la Zona de la Mata Minera. El destino era la ciudad de Juiz de Fora, donde se encontraba el señor Antonio Joaquín Rabello. En la escribanía de notas de la ciudad, Rabello declaró ante el primer notario, Eduardo Henrique de Andrade Braga, ser residente de Mar de Espanha. De los esclavizados comercializados,

cuatro eran de sexo masculino y cuatro femenino, acompañados de la pequeña Janaina, la cual tenía apenas tres años. Esta escritura nos informa que cinco esclavizados eran solteros, tres mujeres, dos hombres y los otros dos declarados como casados. También se indica la nacionalidad de estos individuos: cinco criollos, una parda y dos de nación.

Teniendo en cuenta el origen de los negociantes, informada en la escritura, se puede concluir que la modalidad de tráfico, en aquel caso, fue el intraprovincial, es decir, realizada dentro de los límites de la provincia de Minas Gerais. La fuente documental nos informa que esta venta ocurrió a través de un poder. Benedito de Paula, también residente en Oliveira, se dirigió con los ocho esclavos hasta el distrito de Juiz de Fora, donde ellos fueron vendidos para pagar una deuda de José Luiz Gomes. En el cartorio juiz-forano, Benedito de Paula concretó la venta por la cantidad de 12 100 reales. Habiendo pagado la escritura, Rabello se convirtió en el dueño de los criollos Claudio y Victoriano, ambos de 28 años; Carlos y Joaquín, “de nación” de 30 y 40 años respectivamente; Candida y Feliciano de 25 y 40; Candida, parda de 30 años y, por último, de Janaina, criolla de tres años de edad.

Los esclavizados “de nación” son mencionados apenas de forma genérica en la documentación. Sin embargo, Mariza Soares, nos presenta un importante argumento que nos ayuda a entender cuál era la finalidad de usar este término:

El uso recurrente de las llamadas “naciones” (Mina, Angola, Mozambique y Benguela) [puede ser visto] como mecanismo de identificación de los africanos en toda la extensión de las Américas. Igual teniendo un componente étnico y también cultural, las naciones -aquí entendidas como un sistema clasificatorio que emerge del universo del tráfico atlántico- redefinen las fronteras entre los grupos étnicos a través de la formación de unidades más inclusivas, “por mí denominadas” (Soares, 2002: 59-83).

Conforme a lo expuesto por Soares, la clasificación “de nación” fue usada durante

el período del tráfico atlántico. Aunque no sea posible conocer exactamente la región de donde procedían Carlos y Joaquín, ellos se encuadraron en el perfil investigado por varios estudiosos. Los esclavos traficados del África pertenecían a diversas etnias, principalmente de los pueblos bantús, localizados en las regiones de Angola, Mozambique y Congo, también de los yorubas o nagos de las regiones de Nigeria, Benin y Togo (Mariosa, 2009: 13), siendo el resultado una gran mistura en el Brasil.

Paulo Roberto Ferreira, en su investigación sobre la mano de obra esclava en el municipio de Juiz de Fora entre los años de 1872 a 1888, utilizando los inventarios *post mortem* y las listas de inscripción de esclavizados, comparte nuestra misma conclusión. Analizando cuarenta inventarios, en los cuales los esclavizados se encontraban distribuidos en manos de pequeño, mediano y grandes propietarios, el autor contabilizó 121 esclavos de origen africano: 86 eran hombres y 35 mujeres. De este porcentaje, apenas cinco esclavos poseían informaciones relativas a su origen en el continente africano. Según Ferreira, “de estos existía un Mina, dos de Mozambique, dos de Benguela y los demás fueron denominados “africanos” y “de nación” (Ferreira, 1994: 13).

En su estudio sobre la esclavitud en Juiz de Fora y Muriaé³, a partir del análisis del censo de 1872, Rómulo Andrade llega a la conclusión de que los esclavos de Muriaé eran compuestos por un 92% de esclavos brasileños y un 8% de africanos. Un cuadro un poco diferente fue encontrado para Juiz de Fora, a pesar de que los esclavos criollos representaron la mayoría de esclavos: 21% del total eran africanos. El autor sugiere que este porcentaje mayor de africanos habla de la antigüedad los esclavos de Juiz de Fora, dato confirmado a partir de su análisis de la edad de estos individuos. Según Andrade (1995: 75), “podríamos especular que [...] Juiz de

Fora recibió esclavos desde el inicio del siglo XVIII, antes de la caficultura organizada”. Por lo tanto, estos esclavizados africanos, que fueron traídos junto con sus familias hacia la región, en general, presentaban una edad superior a los 35 años.

Retomando la escritura anterior, debemos resaltar que ella trae un conjunto de informaciones relevantes, aunque esto no era una excepción en la notaría juizforana. Esto porque gran parte de las notas que hemos analizado del período presentó estas características. A pesar de esto, aquel documento cuenta con un elemento inesperado, debido a la coyuntura política brasileña de la época, la presencia considerable de africanos esclavizados, conforme ha sido expuesto líneas arriba. Esta fuente no hace mención sobre los posibles cónyuges. Sin embargo, informa que la niña Janaina es hija de Carlos “de nación”. Desafortunadamente, no sabemos si la información fue ocultada por el escribano a la hora de redactar el documento. Posiblemente, esta familia, como otras, experimentó uno de los aspectos más crueles del período, agravado por el nuevo contexto del tráfico interno, la desestructuración de su unidad familiar. Aunque existiera una ley que prohibía esa práctica, esta separación ocurría por muerte o venta.

Ulisses Tizoco consiguió seguir un caso de esta naturaleza. Según el autor, *el Pharol*, un periódico de Juiz de Fora, publicó una interesante nota a pedido de Manoel Ribeiro Salgado, morador del distrito de São Jose del Río Preto. El reportaje buscaba realizar una denuncia sobre la actuación de la importante firma Baeta Neves y Hermanos. Además de alertar a los futuros compradores declarando “que de las mismas esclavas compradas al señor Neves existen dos, Barbara y María, de las cuales me dieron escrituras sin declarar que fueron separadas de sus hijas menores” (Tizoco, 2017: 10).

3 Ciudad ubicada geográficamente en la Zona de la Mata minera central.

Este caso prueba que, durante la conducción de los esclavizados por el interior de la provincia, podrían ocurrir acciones deshonestas de los traficantes para engañar a los compradores. En ese sentido, como fue bien subrayado por Jaime Pinsky:

Este tráfico hizo que los esclavos sean conducidos para regiones cada vez más distantes, caminando, enredados por sus antiguos dueños que iban a venderlos en lugares donde podían conseguir un mejor precio o frecuentemente, eran vendidos por intermediarios que se dedicaban a eso. Son frecuentes las referencias documentales a grupos enormes de esclavos, tomados de varios locales, siendo llevados a la ruta de los mercados favorables del momento (Pinsky, 2016: 44).

Esta era una típica escena de la sociedad traficante de juiz-forana. Por ejemplo, habiendo transcurrido veinte años exactos de la promulgación de la Ley n. 581, de 1850, aún era posible identificar personas de origen africano comercializadas en el tráfico interno de la ciudad. A pesar de la prohibición y de las fiscalizaciones, después de la ley Eusebio de Queiroz, recientes investigaciones vienen demostrando que ocurrió un sinnúmero de desembarques clandestinos en la costa brasileña. Se trataba de traficantes que reorganizaron y driblearon al sistema con la finalidad de mantener vivo el comercio negrero.

Con todo, transferir esclavizados de una región para otra no era algo nuevo en el Imperio. El punto importante a ser resaltado es la transformación de ese tráfico. Cuando se cerraron las puertas del principal abastecedor de “mercadería humana” en el África, traficantes ávidos de lucro en el Brasil comenzaron a buscar esclavizados en el país. A partir de ese momento, se desarrolló un gran movimiento de poblaciones forzadas con el objetivo de sustituir el viejo modelo existente. De esta forma, Robert Conrad afirma que:

La migración forzada de esclavizados brasileños, que se seguía a la supresión del tráfico africano, comenzó en las plantaciones, haciendas y ciudades de las regiones del norte, del oeste, y del extremo sur del país y terminó con la llegada a las plantaciones de café de Río de Janeiro, Minas Gerais y São Paulo.

El movimiento continuó a gran escala durante treinta años -desde 1851 hasta su virtual abolición por las legislaturas provinciales de las provincias importadoras en 1881 (Conrad, 1978: 64).

Tomando como base la edad de los esclavos Carlos y Joaquín, descritos en la escritura del 21 de abril de 1870, el primero habría nacido en el año 1840; en el segundo caso, en 1830. En el año de la redacción del documento, ellos se encontraban en Juiz de Fora, muy lejos del lugar donde nacieron. En algún momento del pasado, esos hombres fueron capturados en su tierra natal, vendidos junto a otros esclavizados y desembarcados en el Brasil. Inclusive, Carlos y Joaquín fueron los nombres cristianos que recibieron al llegar al Nuevo Mundo, debido a las adecuaciones impuestas por la esclavitud en el Brasil.

La compra y venta de un esclavizado en el tráfico interno brasileño representaba para el hombre cautivo una ruptura que podía ser positiva o negativa. De acuerdo con Silvia Lara, “cambiar de señor significaba muchas cosas. Con la venta, podían ser alteradas las condiciones de vida y de trabajo, se deshacían los lazos familiares, amistades y diversas alianzas, se quebraban acuerdos y conquistas” (Lara, 1989: 9).

Carlos y Joaquín fueron parte de un comercio multifacético que presentó características distintas en relación a la forma de comercialización. Dentro de ellas, tenemos el comercio basado en la compra y venta (forma predominante), la venta condicional (por un período determinado previamente), y las partes ideales (mitad, tercia parte del esclavo).

Así como Carlos y Joaquín fueron descritos en las fuentes como “de nación”, en 1870 existieron otros dos esclavizados. Se trata de otro Joaquín y de Manuel, ambos con treinta años. En 1871 hubo cinco más descritos de la misma forma: Guido, Geraldo, Paulo y Gerónimo, los tres primeros con 40 años y el último de 43 años. También había otro Joaquín de 36 años.

Otro aspecto que debe ser resaltado en relación a los esclavizados mencionados anteriormente es que la clasificación referida al esclavizado “de nación”, registrada y analizada por nosotros en Juiz de Fora, solo ocurrió hasta 1871. Percibimos que los esclavizados que recibieron esa denominación fueron comercializados en Juiz de Fora a través del tráfico intraprovincial (1er caso) y los otros (2do y 3er caso) por el tráfico interprovincial. En la primera escritura, el comprador era residente en Mar de Espanha. En la segunda transacción realizada el 10 de mayo de 1870, el comprador vivía en la provincia de Río de Janeiro, específicamente, en Paraíba do Sul. Para el tercer caso, el traficante también residía en Paraíba do Sul, y la venta fue realizada el 24 de enero de 1871. El último comprador vivía en Río de Janeiro y su escritura de venta fue hecha el 26 de enero de 1871. De 1872 en adelante, los africanos fueron descritos de otras formas, como lo presentaremos en el cuadro I.

Cuadro I

Procedencia de los africanos declarados en Juiz de Fora, 1870-1880.

Procedencia / Origen	Años						Total
	1870	1871	1872	1873	1874	1879	
De nación	04	05	02	--	--	--	11
Africano	--	--	04	04	04	01	13
Angola (Luanda)	--	--	01	--	--	--	01
África Occidental (Mina)	--	--	01	--	--	--	01
África Central (Congo)	--	--	--	--	--	01	01
Total	04	05	08	04	04	02	27

Fuente: JUIZ DE FORA (MG). *Libro de Notas y Escrituras de compra y venta de esclavos*. 216 del Primer Oficio. Libro 1. 1862 -1871 (cx.24). AHPJF.

Los datos presentados en este cuadro nos indican que, entre los años de 1870 y 1874, fue registrado el mayor número de esclavizados originarios del África. También es importante resaltar que este fue el mayor período en el que Juiz de Fora contabilizó la mayor entrada de esclavizados a través del tráfico interno. Esto ocurrió particularmente en la década de 1870, en especial en el año de 1874, cuando encontramos un pico de transacciones en la notaría. Para el año de 1879, contabilizamos 29 escritos, quedando en evidencia un salto de 1874 hacia 1879, cuando registramos los últimos esclavizados africanos vendidos a través del comercio interno por importantes vecinos del municipio.

Comerciantes de esclavizados africanos en Juiz de Fora

Como hemos observado anteriormente, el mercado de esclavizados en que fueron vendidos los africanos fue entre los años de 1870, 1874 y 1879. Este movimiento comercial promovido por el comercio interno posibilitó encontrar información sobre los comerciantes, sobre todo de aquellos que vivían en Juiz de Fora. Desafortunadamente, nuestra muestra corresponde a un grupo restringido de comerciantes, sobre los cuales encontramos más informaciones. Para la mayoría de ellos, no fue posible encontrar muchos datos, solo aquellos que se encontraron en las escrituras de compra y venta de esclavizados. A pesar de esto, los datos que hemos conseguido rastrear ya nos brindan una base importante sobre el modo de vida y la rutina de estos traficantes eventuales.

El tráfico interno provocó diversos cambios en el contexto de la esclavitud brasileña. Las regiones como Río de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais utilizaron con más vigor esclavizados provenientes de otras partes del Imperio. Estas regiones, por encontrarse con un mayor dinamismo, buscaron adquirir brazos cautivos por medio del comercio interno, intraprovincial, interprovincial y local (Motta, 2010).

Como lo hemos mencionado, a través de los libros notariales hemos conseguido identificar algunos comerciantes y sus operaciones comerciales, a partir de la compra y venta de esclavizados en la ciudad, lo que nos ha permitido percibir cómo funcionó la esclavitud y cómo esta institución estaba extremadamente enraizada en nuestra sociedad, determinando sus bases. En esa documentación estaba muy nítida la forma de actuar de la mayoría de los negociantes, cuya supremacía se fortaleció por la venta de esclavizados en “lote”. Dentro de estos lotes de esclavizados que fueron llevados para la ciudad, observamos que, en otras escrituras, tuvieron casos de madres acompañadas de sus hijos.

Fue lo que ocurrió el 24 de enero de 1871 cuando el teniente Damaro, residente en Paraíba del Sur, provincia de Río de Janeiro, compró un lote de 19 esclavizados para el alférez Joaquín Luis da Silva, morador de Chapeú D'Uvas, distrito de Juiz de Fora. De este grupo, 10 esclavizados eran hombres y 9 mujeres. Para las informaciones relativas a las edades de este grupo y el valor monetario, podemos visualizar el siguiente cuadro.

Cuadro 2

Esclavizados adquiridos en 1871 por el teniente Damaro José Barbosa de Carvalho

Nombre	Edades	Origen / “color”	Valor en reis
Raimundo	20	pardo	1:400
Jeronimo	21	pardo	1:400
Guido	40	de nación	1:300
Geraldo	40	de nación	1:500
Paulo	40	de nación	1:500
Geronimo	43	de nación	1:600
Isaura	20	criolla	1:500
Urbano	25	criollo	1:200
João	20	criollo	1:400
Adão	20	criollo	1:300

Manoel	15	criollo	1:300
Carlota	15	criolla	1:300
Senhorinha	16	criolla	1:400
Mathilde	36	criolla	1:400
Amélia	18	parda	1:200
Aninha	28	parda	1:300
Ambrósia	38	criolla	1:700
Luanda	38	criolla	1:300
Sebastiana	8	criolla	100
Total: 27:000 (veinte siete mil de reis)			

Fuente: JUIZ DE FORA (MG). *Libro de Escritura y compra y venta de esclavos*. 216 del Primer Oficio. Libro 1. 1862-1871 (cx.24). AHPJF.

Conjuntamente con la información presentada en la tabla, tenemos la demostración del escenario construido por el tráfico interno, donde se buscó la comercialización de individuos jóvenes en plena edad productiva. Observamos que, entre las 21 ocurrencias registradas en la notaría, 17 de los compradores eran oriundos de la propia ciudad, convirtiéndose en un tráfico local. En otras tres, los compradores eran cariocas, y en un caso el comprador era residente de Mar de Espanha. Este escenario es diferente al que envuelve a los beneficiarios, ya que, en 10 ocurrencias, los señores eran originarios de otras regiones. Así, dos de ellos eran originarios de Oliveira, uno de Paraíba do Sul, uno de Río de Janeiro, uno de São João Nepomuceno, dos de Diamantina, uno de Alfenas, uno de Montes Claros y otro de origen desconocido. En otros diez casos, todos vivían en Juiz de Fora. Por lo tanto, fueron ocho municipios los que vendieron esclavos para Juiz de Fora.

Tomando en cuenta los trazos específicos de estos negociantes notamos que, entre los 21 casos registrados en las escrituras, hubo solo una contribuidora mujer. Se trata de D. María Antonia do Espírito Santo, residente de la ciudad de São João Nepomuceno. D. María Antonia optó por buscar a un procurador para representarla con el fin de concretar

la negociación. José Souza, quien era el encargado de conducir a los esclavizados para la Zona de la Mata minera, se dirigió a la ciudad de Juiz de Fora, donde negoció tres cautivos el 26 de junio de 1872. Esos individuos eran una cautiva criolla de 21 años, con nombre y valor ilegible; Mateus, “de nación”, con 45 años, valuado en 400 mil reis; y el pardo Agostinho, de 12 años, valuado en 1:300\$000 reis, pagados por el nuevo propietario.

Sin embargo, la minoría de las mujeres en este contexto de comercio de esclavizados puede ser notada no solo en el ámbito de los contribuidores. Esto sucede porque un escenario semejante ocurría en relación con los esclavos africanos comercializados: entre los 27, hubo solo dos cautivas mujeres. Una era Maria Lina, quien llegó al municipio a través del tráfico interprovincial. La otra era Mariana, proveniente del tráfico interprovincial. Ambas eran jóvenes: la primera contaba con 38 años cuando fue comercializada, y la segunda con 30, matriculada en la Colectaría General de Oliveira (MG) bajo el número 6098. Desafortunadamente, la fuente no menciona cuál era la capacidad de ellas para el trabajo. Estos casos evidencian cómo era aquel contexto del tráfico, su selectividad, pudiendo concluir que había una preferencia hacia los esclavos hombres. Estos eran, al fin y al cabo, los que se adaptaban más fácilmente al trabajo arduo del campo.

El comercio interno en Juiz de Fora también contó con firmas o compañías especializadas en la venta de esclavos. Identificamos, en este análisis, la actuación de solo una, la cual tenía por razón social *Brisac & Companhia*. Contrario a lo que observamos en relación con los negociantes eventuales⁴, esta firma en específico se trató de los trámites de un solo hombre: Joaquín, “de nación”, 36 años, negociado por la cantidad de 1:500\$000

reis. Al parecer, las firmas que movilizaron el comercio de negros funcionaban de manera diferente a los traficantes eventuales. En ese sentido, todo parece indicar que ellas comercializaban esclavos conforme al deseo y la necesidad del comprador, en este caso, un esclavo en edad productiva para un señor residente de Río de Janeiro.

Entre los comerciantes que actuaron más de una vez está Henrique Coelho de Sousa, mejor conocido en la región como *Visconde de Cedofeita*, un importante caficultor en el municipio. Cedofeita vendió cuatro esclavos en 1872, y en 1873 compró a Pedro, un africano de 48 años, por la cantidad de 1: 800\$000 reis. Otro importante representante de la élite juiz-forana fue el hijo del Comendador Francisco de Paula Lima y de D. Francisca Benedicta de Miranda Lima, conocido como José Ayres Monteiro Miranda Lima. Cuando el Comendador Paula Lima falleció, el 26 de noviembre de 1865, él dejó en inventario 198 esclavos, 468 mil plantas de café y un *montemor* de 647:552\$400 reis.

En este caso, al analizar la constitución de la esclavitud de la familia de José Ayres, Jonis Freire (2007) constató una supremacía de esclavos hombres (68,2%) en relación con las mujeres (31,3%), habiendo ocho esclavos africanos en ese grupo. En las escrituras de compra y venta que identificamos, José Ayres efectuó dos adquisiciones: la primera el 23 de octubre de 1873 y la segunda el 5 de marzo de 1874. En esta última, el heredero adquirió cinco esclavos, entre los cuales estaban Sebastião y Francisco, africanos que en esa época tenían 40 y 42 años respectivamente.

En el año 1879, los últimos africanos aparecieron en nuestra documentación. Probablemente conocido, José Marciano da Silva Brandão y Bernardino da Silva Leal

4 En investigaciones que tuvieron como base los Registros de Salida de Tropeiros de Río de Janeiro, João Fragoso (1998: 207-210) destaca que el traficante eventual correspondía al comerciante no especializado, que conducía de uno a dos esclavos por tropos, junto con otras mercancías. Esa era regla en el comercio terrestre de esclavos en Minas Gerais.

eran hombres que contaban con grandes extensiones de tierra en la parroquia de São Pedro de Alcântara, actualmente municipio de Simão Pereira. José Marciano tenía en esa localidad una hacienda llamada “*Rocinha*”. Era una propiedad bien equipada, con maquinaria, casa de dos pisos y diversos arreglos. En total tenía 201 acres de tierra con 503 mil plantas de café plantadas. Ese distrito era uno de los más prósperos productores de café en la región y concentraba muchos esclavos. Por lo tanto, el distrito estaba sujeto a incidentes que envolvían esos individuos, de acuerdo con la investigación de Elione Guimarães (2001: 172).

Por su parte, Bernardino da Silva Leal era un importante negociante portugués que salió del reino e hizo una fortuna en Minas Gerais. En la obra *Aspectos da vida rural de Juiz de Fora*, J. Procópio Filho (1973: 115) nos informa que el portugués era jefe de una familia de renombre y dueño de una propiedad “localizada en la margen izquierda del Río Paraíba justo un poco por encima de la estación de Sobragi”, denominada “*Fazenda Tingua*”. Bernardino Leal estuvo casado en primeras nupcias con D. Maria Antonia da Rosa Leal, con la que tuvo una única hija, Leoldina.

Sin embargo, el 1º de julio de 1875 su esposa falleció, dejando al negociante portugués como administrador. En la apertura del documento, el monte-mor de la pareja estaba en 97:863\$872 reis. Cumpliendo todas las disposiciones y formalidades definidas, la fortuna se dividió en dos partes iguales: una para Bernardino y otra para la hija legítima, Leoldina. Al analizar el inventario de D. Maria Antonia, encontramos la presencia de 28 esclavizados, dentro de los cuales tres eran africanos.

Bernardino da Silva Leal falleció el 18 de octubre de 1919, en un contexto extremadamente diferente, pues las relaciones de trabajo habían sido resignificadas. Después de todo, la Ley Áurea ya había sido decretada hace 22 años. De esta forma, desconocemos el paradero de sus exesclavos, tanto los que él recibió por legado de su esposa, como los que él comercializó en la ciudad.

Conclusiones

Los fragmentos de vida de los individuos aquí expuestos, tanto hombres como mujeres del siglo XIX y sus actuaciones en el tráfico interno, nos colocan en una situación habitual de la época, la cual debe ser bien enfatizada. La reconstitución de los caminos del tráfico interno en Juiz de Fora posibilitó adentrar algunos aspectos de la experiencia de los esclavos, los cuales vivieron un doble proceso de desenraizamiento: primero debido al tráfico transatlántico y después por el tráfico interno. Las personas que se volvieron mercancía y enriquecieron generaciones de hacendados en Brasil, tantos “Pedros”, “Joaquines”, “Antoio Congos” y “Marianas” que formaron parte de lo cotidiano de la sociedad traficante de Minas Gerais. En nuestra muestra encontramos 27 esclavizados de origen africano, aunque creemos que el número podría ser mayor que el presentado. Así, las historias presentadas en este artículo apuntan a diversos matices del sistema esclavista brasileño, ayudándonos a entender un poco sobre la logística de aquel comercio interno en Juiz de Fora.

Bibliografía

- Alencastro, Luiz Felipe de (2018). “África, números do tráfico atlântico”. En Lilia Moritz Schwarcz & Flávio dos Santos Gomes (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Andrade, Rômulo (1995). *Limites impostos pela escravidão à comunidade escrava e seus vínculos de parentesco: Zona da Mata de Minas Gerais, século XIX*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de doutoramento.
- _____ (1997). “Estrutura agrária e família escrava em Minas Gerais oitocentista”. En *Revista Eletrônica do Brasil*. Juiz de Fora. V.1. n.º2. Dez).
- Barbosa, Yuri Amaral (2017). *Pequena geografia histórica de Juiz de Fora: o processo urbano do Caminho Novo ao início do século XX*. Juiz de Fora (MG): FUNALFA; Curitiba: CRV.
- Cano, Wilson & Luna, Francisco Vidal (1982). “A reprodução natural dos escravos em Minas Gerais (século XIX): uma hipótese”. En *Cadernos IFCH-UNICAMP*, v.10, p. 1-14, nov.
- Conrad, Robert (1978). *Os últimos anos da escravatura no Brasil: 1850-1888*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Ferreira, Paulo Roberto (1994). *A mão de obra escrava em um município cafeeiro da Zona da Mata mineira (Juiz de Fora 1872 - 1888)*. Monografia de Bacharelado em História. UFJF.
- Florentino, Manolo (2009). “Tráfico Atlântico, mercado colonial e famílias escravas no Rio de Janeiro, Brasil, c. 1790 –c. 1830. História”: En *Questões & Debates*. Curitiba, n. 51, p. 69-119, jul./dez. Editora UFPR.
- Finley, Moses (1991). *Escravidão antiga e ideologia moderna*. Tradução de Norberto Luiz Guarinello. Rio de Janeiro. Graal.
- Fragoso, João Luís (1998). *Homens de Grosse Aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790–1830)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Freire, Jonis (2007). “A vila de Santo Antonio do Paraibuna: apontamentos sobre algumas variáveis e características da população cativa, século XIX”. En *VII Congresso Brasileiro de História Econômica*, 2007, Aracaju. VII Congresso Brasileiro de História Econômica.
- _____ (2011). “Comércio local: tráfico interno de escravos em Juiz de Fora (MG), segunda metade do século XIX”. En *Revista de História Econômica & Regional Aplicada – Vol. 6 N° 10 Jan – Jun*.
- Guimarães, Elione (2001). *Violência entre parceiros de cativeiro: Juiz de Fora, segunda metade do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Guimarães, Elione & Garcia, Marco Antônio (s. f.) *Diversidade na História de Juiz de Fora/ ou/ Gênero, Raça e Religiosidade na História de Juiz de Fora*. Impreso.
- Juiz de fora (MG). *Inventário de Maria Antonia da Rosa Leal*, cx.117. AHUFJF.
- Juiz de fora (MG). *Inventário de Bernardino da Silva Leal*, cx. 49, 1910. AHUFJF.
- Juiz de fora (MG). *Livro de Escritura de compra e venda de escravos*. 216 do Primeiro Ofício. Livro 1. 1862-1871 (cx.24). AHPJF.
- Mattos, Hebe (2013). *Das cores do silêncio: os silêncios da liberdade no Sudeste escravista (Brasil século XIX)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Motta, José Flávio (2010). *Escravos Daqui, Dali e de Mais Além: o tráfico interno de cativos na expansão cafeeira paulista (Areias, Guaratinguetá, Constituição\Piracicaba e Casa Branca, 1861 – 1887)*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Oliveira, Mônica Ribeiro (2005). *Negócios de Família: mercado, terra e poder na formação da cafeicultura mineira – 178-1870*. Bauru, São Paulo: Edusc; Juiz de Fora, MG: FUNALFA.

Oliveira, Mônica R. & Viscardi, Cláudia M. (orgs.) (2011). *Vivendo a história: novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Pacheco, Célia (2008). *Origens e transformação da escravidão na África: como o negro foi transformado em sinônimo de escravo*. Curitiba: [s.n.].

Pereira, Walter Luiz Carneiro de Mattos & Pessoa, Thiago Campos (2019). “Silêncios Atlânticos: sujeitos e lugares praieiros no tráfico ilegal de africanos para o Sudeste brasileiro (c.1830 - c.1860)”. En *ESTUDOS HISTÓRICOS*, v. 32, p. 79-100.

Pinheiro, Fábio W (2007). *O tráfico atlântico de escravos na formação dos plantéis mineiros, Zona da Mata (c.1809-c.1830)*. Dissertação de Mestrado: Rio de Janeiro, UFRJ, PPGHIS.

Pinsky, Jaime (2016). *A escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto.

Soares, Mariza (1999). “Os mina em Minas: Tráfico atlântico, redes de comércio e etnicidade”. En XX Simpósio Nacional da ANPUH, Florianópolis. *Anais do XX Simpósio Nacional da ANPUH*. Florianópolis/São Paulo: Anpuh/Humanitas, v. 2.

Slenes, Robert (1999). *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Creación literaria

Mónica Carrillo Zegarra

CHAMPETEANDO EN LA COLOMBIA CIMARRONA

Dime tierra para dónde
voy a coger esta vez
dime patria para cuándo
tendré una casa de pie.

Voy corriendo por los pueblos
sin zapatos y escondida
esperando que del viento
se alimenten mis canillas
para que por coincidencia
de la historia o del mal clima
alguien me ofrezca su amor
bajo el pecho e' su camisa.

Dime tierra para dónde
voy a coger esta vez
dime patria para cuándo
tendré una casa de pie
 que me espere puerta abierta
 con agüita de panela
 endulzando mis vivencias
 de cicatrices espuelas
tal vez sea en Palenquito
o en la Nasa población
quizá sea en Malagana
o en comuna de Evitar
pero a donde yo me caiga
sin conciencia de hora y tiempo
sea siempre buena arena
en la que yo pudiera
 comer pepinos rellenos
 con espinas de mojarra
 y tomar anís del pueblo.

Dime tierra para dónde
voy a coger esta vez
dime patria para cuándo
tendré una casa de pie
 tal vez Petrona Martínez
 me adopte allá en Arjona
 o en Gamero, Magín Díaz “el Orisha de la Rosa”

 o tal vez en Chapinero
 que es más urbe sin calor
 pero a donde yo me asiente
 que me encuentre como sino
la conciencia cimarrona
 las arepas monta dientes
 y el café de agua dulzona.

Dime tierra para dónde
voy a coger esta vez
dime patria para cuándo
tendré una casa de pie
donde esperen gallinazos
pa limpiarme la cosecha
y me regalen cuajado
con patacón de la abuela
mientras Guillo tire letra
de Obatalá en el corral
y rece al santo patrono
de la infancia que es eterna
rogando que yo volviera
porque San Basilio espera
 ver de nuevo en sus acequias
 a mi pinta palenquera
 cantando a todos los manes
 versos de amor en champeta
 versos de amor en champeta
versos de amor en champeta.

Ashanti Dinah Orozco-Herrera

LAS MUJERES DE LA RAÍZ

Ya lo dijo Mamá Wanga:

“Confiemos en la sabiduría del universo,
su naturaleza no se equivoca.
Si nos vibra una alquimia en el pecho,
nos pulsa un silabario de trinos,
un tierno brote de alas.
Despertemos las voces
en la saliva resinosa de los astros.
Somos pastoras del cosmos”.

Le escuchamos decir a María Lionza:

“Aprendamos a leer
en las líneas de las hojas
la memoria de las raíces.
Un salto nos espera;
los latidos del monte
nos vuelven menta y limón.
Somos la savia entre las venas del árbol”.

Madre Agua nos aconsejó:

“Sigamos los pasos de las ancestras
cuando se revelan en nosotras
a través de los pálpitos del útero.
Refugio de aves donde se depositan
las fuentes de nuestro poder,
donde estallan las fiebres y la marea.
Somos íntimo jardín
lleno de lodo y caléndula sagrada”.

Hace mucho lo predijo Mamá Chola:
“Permitamos que nuestras aguas se asienten,
es vital acariciarlas, cuidarlas con esmero,
remover la hojarasca.
Cuidemos sus dolores con sábila,
palosanto y clavito de olor.
Ofrendémosle aguardiente, oración y danza.
Somos ritual de aromas sobre la mañana”.

Ya nos los dijo Ma Francisca,
“Debemos aprender la misión
a través de los ojos
de una mujer-espíritu,
una mujer-animal
mitad vuelo
mitad sendero
mitad tierra”.

Antonio Silva García

TEN EN CUENTA ESTE CONSEJO

Tus hijos no son tus hijos
Hijos de la vida son
Mi madre tuvo razón
cuando llorando lo dijo

1

Todo lleno de respeto
y con gran felicidad
le presenté a mi mamá
mi hijo, su último nieto.
Y conocí su concepto
cual si fuera un acertijo.
Con sus ojos en mí fijos
y con palabras de un sabio
brotó allí de sus labios:
Tus hijos no son tus hijos.

2

No me dio tiempo a pensar;
se me nubló el pensamiento.
Y quedé en ese momento
sin tener razón que dar.
Después vine a recordar
para obtener su perdón,
pues abrió mi corazón
como quien la tierra labra
con estas cinco palabras:
Hijos de la vida son.

3

Desde entonces amo la vida;
a ella le debo todo.
Y ando buscando algún modo
de hacerla correspondida.
Antes de hacer mi partida,
de mi viaje en un cajón,
te dejo a ti esta lección
para que seas buen padre;
y di tú si en este encuadre:
Mi madre tuvo razón.

4

Es todo lo que te dejo.
Mi madre me lo dio a mí;
hoy lo entrego para ti
Ya me estoy poniendo viejo;
ten en cuenta este consejo
que le da un padre a su hijo.
A tu mente lo dirijo;
lo tienes que recitar.
Jamás me podré olvidar
cuando llorando lo dijo.

César Rosas Roque

EL CABALLO DEMONIACO

—Por quedarte a chupar con ese serrano de Santos Yalle es por eso que estamos regresando tarde a la casa; tú y esa maldita manía que tienes de *huaraquiarte* con tus amigos en cualquier chingana de mala muerte; uno tiene que trabajar como burro para sostener a la familia.

Así, entre uno y otro reproche, Jovita Cotito resonaba a su cónyuge, Candelario Lobatón, al regreso de la quebrada de San Juan a la ciudad de Chinchá Alta. Jova y Candi viajaban todos los fines de semana a los lares andinos llevando su mercadería consistente en pan cholo, semitas, mestizos, chancay, frijol colado, dulce de alcayota, tamales, rellenos, salchichas, vinos y aguardientes para venderlos a la gente de las rancherías. Luego de la venta regresaban a la capital de la cordialidad trayendo quesos mantecosos, mantequillas puras, papas serranas, habas y otros productos alimenticios para sustento diario. Aquel fin de semana Candi, medio tomado, discutía una y otra vez con su mujer del alma.

Tras... tras... tras... Las mulas a todo galope devoraban los caminos de regreso al pueblo chinchaltino. Ya estaban en la mitad de la jornada cuando, de repente, se escucharon escalofrantes relinchos de un caballo. Al comienzo hicieron el menor caso al asunto, pero a medida que avanzaban los relinchos se hacían cada vez más sonoros, hasta que por fin divisaron un gigantesco caballo negro, horripilante por cierto, que venía en sentido contrario por la misma vía.

Al instante, unos negros nubarrones cubrieron la reluciente luna. Todo fue un silencio sepulcral

que hasta se pasmaron los cantos monótonos de las arañas. El equino, al llegar junto a la pareja, se paró en dos patas, vomitando espuma y cieno por el hocico y hacía lo imposible por botar a los comerciantes de sus cabalgaduras.

Jovita, como toda buena chinchana, católica, cien por ciento devota del Señor de los Milagros, comenzó a rezas incesantemente por la salvación de su familia. Ya estaban a punto de rodar por los suelos, cuando la guagua, el hijo menor de los esposos, que venía durmiendo en uno de los serones de la cabalgadura de Jovita, comenzó a llorar desafortadamente, lo que dio motivo para que el demoniaco caballo negro emprendiera veloz carrera hasta perderse entre unos tupidos matorrales.

Al llegar la pareja frente al lugar denominado La Cruz del Caminante, oraron devotamente y prosiguieron su viaje hasta llegar a la Toma de Mondragón, allá por los barrios altos de la ciudad.

—Te juro, Candi, que ya no viajaré más de noche por aquellos parajes, tengo un palpito que fue el mismo *cancho* convertido en un caballo negro que quiso llevarnos en cuerpo y alma a su reino.

—Hummm... Puede ser cierto, pero gracias a Dios que en esta ocasión llevamos a Francisquito y no lo dejamos con la *mita* cuidándolo, si no hoy mismo estaríamos andando en el infierno, contestó Candi.

Máximo Torres Moreno

CAMUCHA

tres

dos

uno...

Rafael Gabriel y Miguel
afinan «el palo trinador»
tienen jarana - habrá que ver -
en finca de Don Amador...

(Virgen del Carmen
Virgen de Chincha
Virgen de todos
Yo soy tu hincha)

Ahí en pleno La negritud
rinde su sagrado culto
¡Virgen del Carmen... virtud!
- Changó... no te oculto -

(Virgen del Carmen
Virgen de Chincha
Virgen de todos
Yo soy tu hincha)

Vals Festejo y Alcatraz
están homenajando a Camucha
Carmencita ¿Quién da más?
escucha a tus hijos... escucha...

(Virgen del Carmen
Virgen de Chincha
Virgen de todos
Yo soy tu hincha)

Maritza Joya Muñante

ÁFRICA PARIÓ

África parió
Parió, parió
Una noche de luna
El dolor amargo

Lloró con rabia
La sangre del garrote
Atragantada con su
Propia lágrima

Lágrimas que solo la noche
Cubrió las huellas y el dolor,
Insomnio de nacer negro
Tambor que sonó y sonó
La noche húmeda

Huesos colgados
 Ensangrentados
 Arrastrando
 La cadena

¡África parió
Mi llanto
Y mi dolor!

¡África parió
Parió África
Parió!

¡África mi madre,
África parió
A sus hijos negros
 Parió!

Tania Huerta

AGUAS DE YAPATERA

A escondidas la llamaban Kainene, su nombre había sido escogido por el susurro del viento en las riveras del río. El Okavango, en su lejanía, había rugido en su corriente, sus letras y su significado, tan antiguo como él mismo. Nombre de sanación y de protección. A escondidas la llevó su madre, Francisca para los blancos captores, Wangari para su casta mandinga; la llevó a presentar a los dioses, levantándola en sus brazos hacia el cielo la noche del octavo día de su existencia y le susurró su nombre al oído.

Ana María de Sotelo, zamba criolla, esclava de don Pedro de Sotelo, rezaba en el registro de nacimiento de Kainene. Como si con tal imposición se olvidara su estirpe.

Kainene creció acariciando con su pequeño dedo la marca que el carimbo había dejado en la piel de su madre mientras escuchaba una y otra vez la historia de cómo llegó a estas tierras tan lejanas.

Contaba Wangari que “El Belencito” echó amarras en las costas del Callao con su carga humana que se ahogaba en la profundidad de las galeras. Un viaje de meses echados de lado, unos pegados a otros en galeones que no estaban hechos para seres humanos.

El pecho pegado a la espalda del compañero y la espalda pegada al pecho del amigo, casi los despellejaba tras el largo viaje. Los miembros doblados, contracturados por el apiñamiento y la inamovilidad, los hacían gritar al más mínimo movimiento. Las infecciones pululaban por sus maltratados cuerpos entre la suciedad y el excremento.

Afuera, la vida no era mejor. Uno a uno salían los esclavos del galeón español. La luz del sol los cegaba después de tantas semanas en las bodegas del barco. Los pequeños se aferraban a sus madres que, aterrorizadas, gritaban sin querer salir del oscuro lugar que había sido su hogar por decenas de días. Los hombres mantenían una especie de orgullo al caminar erguidos, pero con el miedo encarnado en los ojos. Las cadenas de los tobillos les impedían caminar con normalidad y el entumecimiento de los miembros, ya acostumbrados a la pequeña bodega, acrecentaban los calambres que sufrían. Un grupo de españoles se acercó a ellos con baldes de agua y cepillos de cerdas duras, con los cuales mojaban sus cuerpos y raspaban la mugre sin importarles arrancar también costras y abrir nuevamente heridas en sus sufridos cuerpos. No respetaban a las mujeres, exhibían su desnudez ante los ojos lascivos de muchos de los futuros amos que saboreaban ya a la nueva esclava que esa noche llegaría a su cama.

Oluwole se aferraba al cuerpo de su madre, el niño se asía a Wangari con todas las fuerzas que sus delgados brazos le permitían rodear la cintura materna.

No importaron los gritos de desesperación de ella, el pequeño le fue arrebatado de su lado, de su vida, sus brazos quedaron vacíos al extenderlos buscándolo. La imagen de su hijo gritando, suplicando, clamando por ella mientras las cadenas en sus tobillos no le permitían avanzar hacia él, salvarlo, fue el recuerdo que nunca se permitió olvidar y que también conservaba en la mente de Kainene.

Ella tuvo un hermano mayor y eso nadie se lo quitaría mientras ambas lo recordaran.

Las noches de Piura eran calurosas, la caña de azúcar le había astillado los dedos como protesta por los cortes profundos con que la cosechaba. El ardor de su piel quemada por el sol y los labios cuarteados por la poca agua que recibía, no se comparaban al dolor de su joven cuerpo que trabajaba mientras el día tuviera luz, casi sin descanso, solo movido por la fuerza de su edad y el sonido del látigo que el capataz hacía sonar sobre las espaldas de sus hermanos de cautiverio.

Por la noche, en la barraca, su madre la frotaba con aceite de laurel que ella misma preparaba con las hojas que le daba la señora de la casa grande por ser tan buena cocinera.

—Francisca, no sé a dónde irá el resto de tu cuerpo, pero esas manos van directo al cielo —le decía siempre al probar su comida, recibiendo un silencio imperturbable por respuesta.

Mientras sobaba los músculos adoloridos de su hija, Wangari cantaba bajito, cantaba una canción ancestral en su lengua de origen, le cantaba a la luna, a las estrellas que brillaban acompañándola y al río. Y cuando la noche tocaba su momento más oscuro, protegidas por su manto, ambas le llevaban una pequeña ofrenda al Yapatera, cuyas aguas corrían susurrando entre los sauces y la cañabrava que rodeaba sus laderas. Kainene soltaba el pequeño atado de granos y yerbas en sus aguas, como su madre le había enseñado desde niña. Si ella no hubiera sido capturada por los blancos, Kainene hubiera sido Arugba, la doncella virgen que llevaba en sus manos las peticiones y ruegos de todos. Las dos mujeres, madre e hija, pensaban que Oloddumare, su dios supremo, también estaba ahí pues, era el dueño de la vida y todas las cosas vivas le debían su respiración, pero a ciencia cierta, Kainene no estaba segura de que él las escuchaba.

Aquella noche, al regresar a la barraca, el capataz las interceptó, las humilló e insultó con las

palabras más vulgares e hirientes, el látigo cayó sobre sus cuerpos, sobre el rostro de Wangari que fue cortado por este al proteger a su hija. El hombre la tomó por el brazo, lanzándola contra las rocas de la orilla del río, la golpeó con la fusta hasta que casi no tuvo fuerzas mientras Kainene se lanzaba a su espalda para defender a su madre.

—*¡Maferefium olof, maferefium Oloddumare!*
—alcanzó a gritar la madre, mirando al cielo con la voz entrecortada saliendo de los labios sangrantes, antes de que una roca le arrebatara la conciencia.

El hombre giró hacia la chica que corrió a la orilla del Yapatera que, furioso, parecía haber despertado y clamaba con su corriente, que golpeaba las piedras de su cauce emitiendo un sonido ensordecedor. El capataz la detuvo, jalándola del vestido que rompió dejando al descubierto la lustrosa piel de Kainene, brillante y tersa como el ónix más reluciente, como su cuerpo que no había conocido hombre, que no había sido jamás profanado, salvo por el carimbo ardiente que había dejado, entre sus hombros, las iniciales marcadas a fuego de su amo.

El peso del hombre la presionó sobre la húmeda orilla del río que gritaba su desgracia, cerró los ojos al sentir la saliva alcohólica cayendo sobre su rostro, sintiendo sus piernas separarse ante la fuerte rodilla del inhumano que la atacaba. Ella arañaba, golpeaba, suplicaba... sin fortuna. A punto estaba de rendirse al inminente flagelo, cuando una voz áspera rompió la gresca entre los dos cuerpos. Una voz vieja y profunda que se acercaba sin temor, diciendo palabras ininteligibles para ellos. Solo reconoció una que el extraño repetía: *hani*, significaba NO; mil veces se lo había dicho su madre cuando niña.

Entre los brazos del salvaje que la atacaba, Kainene logró ver al personaje que se aproximaba rengueando, arrastrando una pierna, apoyando su brazo en una muleta

hecha de troncos, con un rostro tan oscuro como el alma del hombre blanco. El esclavista lo insultó, lo amenazó con el látigo y su fuerza. El viejo no se iba. Soltó a la joven para acometer contra el débil anciano, ella quiso detenerlo, pero de un puñetazo en el rostro la tumbó nuevamente al piso, desde donde solo le quedó mirar.

No llegó el capataz a tocar al viejo inválido, sus pasos se iban haciendo más lentos cada vez y su cuerpo más pesado. Kainene veía con los ojos abiertos de terror, cómo la piel de los brazos del capataz se iba estirando, estirándose hasta el piso, hasta caer por pedazos,

—¿Qué me has hecho, diablo, qué me has hecho, diablo negro?! —gritaba el abusivo y con sus manos esqueléticas se tocaba la cara, cuya piel se quedaba pegada a sus dedos.

Cayó a los pies del anciano, sus piernas rotas ya no lo sostenían, el sonido de sus huesos quebrándose crisparon los nervios de la chica que horrorizada, ahogaba un grito en su garganta reseca.

El desconocido miraba a la masa de carne que hace un momento era un hombre, lo golpeó con su bastón. Kainene aprovechó para correr hacia su madre temiendo que también le hiciera daño. Wangari apenas abrió los ojos, apoyando su cabeza en las piernas de su hija. Observó la escena entre la sangre que caía por su rostro.

—Sakpatá... —susurró la madre, reconociendo a uno de los dioses que rodeaba a Oloddumare. Era el dios de las enfermedades, de la lepra, del que le había hablado su madre y la madre de esta mientras cocinaban el *domodah* en las laderas del Okavango.

—¡Oloddumare, lamè! —habló el anciano mientras desaparecía lentamente entre los árboles de sauce.

Kainene miró a su madre interrogándola con sus ojos.

—¡Oloddumare, escucha! —le explicó a Kainene, mientras las aguas hermanas del Yapatera hacían mecer el carrizo de sus riveras.

Entrevista

Voz y escritura desde el exilio

Entrevista a Mónica Carrillo Zegarra

Juan Manuel Olaya Rocha

Mónica Carrillo publicó *Unícroma* en 2007 y viene preparando un segundo poemario. Su escritura —que en buena cuenta son “Escrevivências”, por utilizar la categoría de Conceição Evaristo— experimenta con el lenguaje poético en consonancia con las tradiciones de raigambre africana desde un locus de enunciación que emerge a partir la experiencia de ser mujer, afroperuana, latinoamericana, activista y desterrada. Su lucha contra el racismo le valió un exilio que ya lleva casi una década. Sin embargo, su producción intelectual dispersa en libros, revistas y antologías demuestra que su voz/escritura repercute desafiando el canon. Sin duda, en el siglo XXI, la poesía peruana escrita por mujeres no debe desestimar la producción de Mónica Carrillo. El viernes 2 de octubre conversamos con ella desde su casa en Brooklyn.

Quiero empezar preguntándote por tu procedencia familiar. ¿Dónde naciste, de qué parte del Perú proviene tu familia y cómo esto ha dejado huella en tu memoria?

Yo nací en Lima. Mi barrio ha sido Piñonate, en San Martín de Porres, barrio más conocido antes como Chicago chico por el nivel de violencia y crimen que había. Mi familia es de Chíncha y yo siempre me críe entre Chíncha y Lima. Es más, gran parte de mis memorias han estado conectadas a Chíncha, porque usualmente la pasaba allá varios meses al año. Hasta antes de los 12 años, cuando estaba en Chíncha, pasaba más tiempo en casa de mi madre. Ella es de Puquío Santo, una zona rural en Chíncha Baja, donde termina el río Matagente y se une con el mar. Es una zona muy rural donde no había electricidad ni agua potable. Sacabas agua del pozo, tenías el río, la laguna y el mar. Las memorias que me marcan son de

Me enseñaron que la poesía, la música y la danza no son manifestaciones escindidas en nuestra cultura.

esas zonas rurales de Chíncha tan diversas, en su área absolutamente rural donde tenías una movilidad de un auto una vez al día para cinco personas a las siete de la mañana, totalmente aislados, sin agua y sin luz en un ambiente natural. Por otro lado, El Carmen era el lugar donde iba con mi papá, porque sus padres son de allí. Es una zona también rural, pero había electricidad y otras manifestaciones culturales como la danza de pallitas, la danza de negritos, el toque de cajón, los cantos. En El Carmen había más memoria de la esclavitud y también se cultivaban las tradiciones culturales. Yo lo contrastaba mucho con la realidad en Lima, donde había mucho bullying racista, donde había gente afro pero no tan oscura como yo. Estar en Chíncha siempre me daba una sensación de menos estrés, de ser parte de gente que se parecía a mí. Lima para mí fue siempre el lugar de lo diferente, de lo violento, del bullying.

Sin duda, la memoria es muy importante, pero yo quería ir a un nivel más íntimo, más familiar. ¿Cómo percibes esa herencia en tu entorno familiar, las tradiciones y costumbres que alimentan tu quehacer creativo?

Mi papá, en las noches, siempre se sentaba a escribir un libro, que no ha terminado aún, sobre el racismo y su impacto en el pueblo afroperuano. Él es profesor de historia en el colegio, entonces tenía siempre esa vocación de escribir y de recolectar historias y tradiciones orales de El Carmen. Autopublicó un libro que se llama *Noches de soledad en el tiempo* en los años 90. Él siempre hablaba muy orgulloso de su familia, los Rivas, una familia histórica de decimistas en El Carmen. Ellos hacían los contrapuntos de décimas con otros famosos decimistas de la época, siempre compartiendo algunos de los poemas que, según mi padre, fueron recopilados y citados como tradición oral por diversos autores en antologías sin reconocer la autoría de los Rivas. Entonces, esa tradición de poetas y decimistas siempre estuvo muy cerca de mí, de la mano de una gran conciencia racial. Yo siempre digo que mi padre es un Black Panther en el contexto peruano de la época. Siempre consciente de la explotación de los hacendados en El Carmen, en la hacienda San José. Guarda en la memoria sus experiencias de niño, cuando algunos de los dueños de la hacienda San José entraban a las casas e interrumpían las fiestas de la gente para pedir que les inviten tragos y actuar como dueños de casa. Siempre contaba las historias del uso de las catacumbas como calabozos para castigar a los afroperuanos durante el siglo XX. Contaba las mismas historias recogidas en el artículo de José Luciano sobre el castigo, donde cuentan cómo las catacumbas de la Hacienda San José se usaban como calabozo para castigar a los habitantes de El Carmen hasta antes de la Reforma agraria. Contaban cómo alimentaban a los castigados con sopa a través de una cañita insertada por un

huequito que daba a las catacumbas. Esas eran las historias semanales de mis almuerzos y en espacios familiares.

Por el lado de mi mamá, su padre era del Guayabo, uno de los pueblos más afros y endogámicos de El Carmen. Él huyó a Lima cuando tenía nueve o diez años, porque se separaron los padres. Se quedó con el papá, y la madrastra lo hacía dormir en el corral cuando el papá se iba a cortar monte en el campo por varios días. Se escapó a Lima para encontrar a su abuela, que era la cocinera del presidente en esa época. Vivió en Lima hasta los 17 años, y ahí aprendió a tocar guitarra. Luego, al parecer, en un conflicto con un hombre asiático, se escapó a Huacho durante varios años y se hizo ayudante de curanderos. Regresó a Chíncha cuando ya era un hombre adulto. Mi mamá siempre nos enseñó a recitar poesía a mi hermana y a mí desde los tres años. El recitar, el decir, el memorizar era una manera de entrenarnos para hablar con propiedad y hacernos respetar ante la gente que, ya sabía ella, iba a atacarnos racistamente. Ella solo había estudiado hasta tercero de primaria. Con la ilusión de poder estudiar costura, fue mandada a Lima con una familia de desconocidos que fueron a Puquio Santo buscando a una empleada doméstica. Mis abuelos no tenían su dirección, solo sabían que estaba en Breña. Miguel, su hermano mayor que vivía en Lima, se enteró. Como era chofer de un camión de bebidas gaseosas, decidió trabajar en Breña con la esperanza de encontrarla, y logró hallarla un día cuando ella caminaba hacia el mercado. Entonces, para ella, que nunca terminó la secundaria en esa época —lo hizo a los 27 años en la escuela nocturna—, la educación era una herramienta muy importante. Además, mi abuelo era guitarrista y cantante. Por eso ella siempre canta. De mi madre tengo esa rigurosidad académica y el hablar con propiedad, y de mi padre la conciencia política. Ambas historias se combinaron.

Esta dificultad para ingresar al sistema educativo, como me cuentas de tu madre, le sucedió y sucede todavía a gran parte de la población afroperuana. ¿Cuánto te costó ingresar no solo a este sistema educativo, sino a la ciudad letrada, a la academia, tu acercamiento a la literatura, a los libros?

Como acceso, no fue difícil. Por el lado de mi mamá, la conciencia de ser educadas y de ser las primeras en el colegio, de escribir bien, de hablar bien, era una manera de garantizar lo que ella no tuvo. Por el lado de mi papá, como profesor de colegio, la educación formal era una prioridad. Entonces, ellos priorizaron que yo acceda a esa ciudad letrada. Pero también me enseñaron que la poesía, la música y la danza no son manifestaciones escindidas en nuestra cultura. Yo crecí entre bailes, entre gente que toca, entre gente que recita. Entonces, para mí, la escritura me ayuda a materializar mis ideas y trascender la inmediatez y lo efímero de la voz. Muchas de las historias que me contó mi padre y las composiciones de mis familiares poetas se perdieron porque no dejaron escritos. Es más, muchos hasta no sabían leer ni escribir, o solo tenían limitada lectoescritura, pero todo lo memorizaban. Cuando comencé a escribir poesía, yo dije, bueno, voy a hacer el libro, pero además voy a hacer mi disco, porque lo que yo diga va a llegar a mis tías, a mis primas, que nunca terminaron el colegio, y a toda la gente que yo sé que no lee. Ese, el formato hablado, el contar y decir historias a través de un poema, me hace feliz. Era consciente que el hecho de escribir me abriría otra dimensión. Ha sido una decisión consciente el tener los dos mundos, el oral y el escrito, bien claros y definidos.

Si bien el vínculo entre la poesía, la música y la danza es un rasgo característico de las manifestaciones afroperuanas —pienso en las décimas, las cumananas y las expresiones teatrales—, tu creación apuesta también por toda una performance. ¿Cómo crees que esto ha sido percibido por la crítica literaria?

Me he dado cuenta de que, cuando estoy en un recital de poesía y yo digo mi poema de memoria, algunos poetas o críticos ya no me consideran poeta, sino rapera o decimista, a pesar de que no escribo décimas. Son los prejuicios de la ciudad supuestamente “letrada”, de no querer reconocer a un poeta, y a nuestros poetas, que además quieren comunicar su poesía a su gente, contarla y no leerlo. Entonces, yo me he visto en situaciones —y ya por broma y por testear— donde me hago la que no sé mis poemas y los leo, y me doy cuenta cómo cambia el respeto con el que me tratan. Y me ha pasado aquí también en los Estados Unidos, en círculos latinos.

Yo nunca estudié literatura ni estuve muy cercana a circuitos literarios, de la crítica literaria. Creo que esto fue positivo, porque realmente no me quería influenciar por un formato o un estilo. He leído siempre lo que me ha llenado y lo que he querido, como Nicolás Guillén, Victoria Santa Cruz, Nicomedes Santa Cruz o Toni Morrison cuando he querido buscar más referencias. Cuando escribo, lo hago porque se me da la gana, sin seguir o pensar en algún formato. Siento que yo misma escribo con ritmo, incluso voy diciéndome el poema, escuchándome a mí misma. Usualmente escribo de largo, no es que lo vaya construyendo. Muchas veces tengo visualizaciones. Estoy escribiendo y estoy mirando como una película en mi frente, como el poema “Carrera de una cimarrona”, que lo escribí sin corregir, viendo lo que pasaba en mi delante como un oráculo frente a mis ojos. Sin embargo, también noto que hay una tensión, siento que naturalmente yo escribo con patrones, quizá de landó, de festejo o patrones rítmicos que tengo muy adentro y de los cuales no soy del todo consciente, pero que los escuché siempre porque, como dije antes, me crié en un ambiente donde la poesía y la música no estaban escindidas.

Mencionaste que, en muchos casos, observas una secuencia de acontecimientos que van pasando por tu mente al escribir tus poemas. Me preguntaba cómo se construye esa voz poética que es constantemente asediada, violentada por el discurso hegemónico y la mirada racista y sexista en las calles, que tiene que ver mucho con tu experiencia de mujer afroperuana.

Yo creo que fue una de las principales motivaciones que me ha hecho escribir. El primer poema que escribí, tal vez en 2002 o 2003, es “Unícroma”, cuando estaba trabajando en DEMUS Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer, una organización de la que guardo gratos recuerdos y experiencias formativas. Organizaba con mis colegas una de las primeras campañas en el Perú contra el feminicidio llamada “Ni una muerte más”. Me di cuenta de que mi voz como mujer afroperuana no encajaba del todo en muchos de los conceptos y estrategias del movimiento feminista, aunque me sentía muy comprometida y conectada con la causa. Como feministas, hablábamos de un tipo de mujeres que debía enfrentar la violencia. Se luchaba para que las mujeres dejaran el espacio doméstico para ocupar el espacio público, pero nosotras las mujeres afroperuanas siempre estuvimos trabajando afuera. Entonces, me senté en mi oficina y escribí el poema “Juguemos en la jungla”. Fue como una respuesta. En esos tiempos también era activista del movimiento juvenil antirracista y del movimiento afroperuano. Entonces, a pesar de que era claro el camino que estaba tomando con un compromiso feminista, a veces no había tiempo o espacio para compartir mis visiones como mujer afroperuana. Y, dentro del movimiento afroperuano, aún no se hablaba de sexismo o feminismo. Sentía que a veces era más seguro moderar mi discurso político. Entonces, la poesía me permitió decir aquello que no encaja dentro del discurso profesional o político. Yo también estaba aprendiendo, conociéndome y entendiendo

todas esas relaciones con otros mundos que no eran mis mundos. La confrontación en la calle, el acoso racista, ha sido lo que más me ha marcado en la vida. Yo creo que es un tipo de tortura psicológica. Desde que eres niña, vives un constante insulto, a veces una vez al día, o cinco veces al día. Y cuando descubrí que podía escribir, cuando abrí esa puerta poética, pude canalizar un poco más toda esa violencia que ha sido parte de mi vida diaria. Y creo también que siempre he tenido mucha empatía, a veces demasiada, por el mundo en general, no solo afro. Fui voluntaria en la casa hogar de la madre Teresa de Calcuta en Tacora, con los jesuitas enseñé en Huaycán a las niñas y niños desplazados por el terrorismo allá por los años 90, arriba, en Huaycán, donde los cerros son rocosos y la neblina no te deja ver a las personas que tienes al frente. Yo quería ser misionera e irme a África. Entonces, siempre sentí que, a pesar de que estaba determinada por lo afro, mi mundo o mi interés era más grande, y creo que mi poesía también puede reflejar ese interés más humano en general, de la condición humana más allá de mi raza.

Sobre esto último que mencionas, ¿crees que a la crítica literaria le cuesta reconocer que los escritores afroperuanos también están en la capacidad de generar discursos más universales en su producción literaria?

Creo que está bien mencionar que la obra aborda algunas experiencias afroperuanas o que quien escribe es una persona afroperuana, pero el problema —como dice Toni Morrison— es que tú siempre tienes que probar lo que ya sabes que eres. Yo sé que soy afroperuana y no tengo por qué demostrarlo; yo sé que hay racismo ¿y por qué la crítica y la sociedad pueden decir que nos encasillamos si hablamos de una experiencia que vivimos diariamente, aquello que nos ha moldeado como seres humanos? Y cuando hablas de otros temas, no toman atención a esos escritos, así como pasó con Nicomedes Santa Cruz, un

poeta universal casi nunca considerado por los críticos de poesía en el Perú. Por ejemplo, en el poema “Champeteando en la Colombia cimarrona”, que comparto en esta edición de *D'Palenque*, no menciono los problemas raciales. Allí estoy yo, como afroperuana, yendo y disfrutando el pueblo cimarrón y palenquero de Colombia. Estuve allí para grabar un poema para el disco del señor Magín Díaz, afrocolombiano de 95 años, en un estudio de grabación en San Basilio de Palenque.

Entrando al tema de tu alejamiento forzado del país, ¿cómo inició todo este proceso de autoexilio a los Estados Unidos y bajo qué circunstancias sucedió?

Siempre he tenido varios frentes. Cuando trabajas con comunidades empobrecidas debes tener en cuenta que no hay siempre un entendimiento de cómo funciona una ONG, por lo cual se puede creer que tienes recursos económicos personales de los cuales puedes disponer, cuando lo cierto es que le pertenecen a la institución. El frente más difícil y que me hizo salir del país fue la combinación de una masa histórica racista de peruanos y la sistemática y orquestada estrategia de algunos medios de comunicación para reducir la agenda política de LUNDU Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos, en una agenda supuestamente personal y no apoyada por un movimiento. El detonante fue el proceso ante el Tribunal de Medios de Comunicación contra Frecuencia Latina por el personaje “cómico” racista, el Negro Mama. La histeria racista desencadenada durante ese proceso no solo me afectó a mí. Sé historias de personas afroperuanas que fueron atacados a golpes por otras personas que gritaban su apoyo a este personaje. Me intentaron atropellar dos veces, me escupieron en la cara tres veces, recibía diariamente por lo menos 10 llamadas anónimas diarias por ocho meses —las cuales están registradas y comprobadas en reportes policiales—, se

crearon blogs donde se colocaba mi DNI y foto azuzando a que me violen argumentando que necesitaba conocer el poder de “hombres blancos” o “no negros” para entender que debía acallarme. Insultos similares que mi hermana Sofía Carrillo, ahora recibe por su activismo con el pueblo afroperuano. A eso se sumó el insulto racista y descarado difundido en los medios de comunicación que invitaban a este personaje Negro Mama a sus programas estelares televisivos y radiales dejando que me insulte impunemente. Todo eso me llevó a tener un guardaespaldas por dos años. Tuve protección de algunas organizaciones de derechos humanos. Además, esta campaña fue apoyada por más de treinta organizaciones, incluyendo la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos y los abogados Ronald Gamarra (exprocurador) y Gustavo Oré. Inclusive, el propio gobierno abrió un proceso de oficio a mi favor por todas las agresiones que recibí. LUNDU ganó la demanda ante el Tribunal de Medios de Comunicación y, como resultado, Frecuencia Latina tuvo que ejecutar un mandato de difusión y pedir disculpas al pueblo afroperuano por emitir el Negro Mama. Esas disculpas no se pidieron apropiadamente, se usó esa retórica común de “no hicimos nada pero, si alguien se sintió ofendido, pedimos disculpas”. Entonces, decidimos presentar una nueva demanda ante el Ministerio de Transportes y Comunicaciones. Decidí irme luego de presentar esa demanda. Esperé los resultados desde afuera, que llegaron en 2013. Estuve yendo y viniendo. Y realmente mucha gente no sabía si yo estaba aquí en Perú o en los Estados Unidos. Siempre traté de mantenerme muy ambigua. Mi objetivo era también que el movimiento sobreviva, es decir, no quería ser una caudilla. Tenía que dar el espacio para que se construyan otros caminos y maneras de operar nuestra agenda política afroperuana.

Esto tuvo muchos efectos en mi salud. Entré en un estado de depresión severa mayor, que no lo notaba, pero que iba minando mi cuerpo. Me comenzaron a funcionar mal

algunos órganos, entraba a la clínica todo el tiempo, pero yo seguía y seguía como un caballo en carrera sin mirar a los costados. Salir del país creo que fue una buena decisión, pero igual fue dura. Me dieron una visa de habilidades extraordinarias y luego una green card de habilidades extraordinarias. Esto me evitó pedir un estatus de asilo o de refugio, posibilidad que fue totalmente validada por abogadas de organizaciones de derechos humanos que revisaron mi caso. Yo tenía amistades y colegas en Estados Unidos porque venía desde el año 2004 para dar conferencias o trabajar en estrategias de incidencia en Naciones Unidas. Había tocado la campana y dado un discurso en la Bolsa de Valores de Nueva York y también había alternado con artistas como Richard Gere. Todo esto me ayudó a tener material que demostrara mi presencia previa en Estados Unidos. Tuve el apoyo de organizaciones filantrópicas MADRE y el consejo de varios abogados, pero la construcción de mi caso (400 páginas de evidencia) y los procesos legales los hice sola, sin abogados.

¿El autoexilio te dio la libertad y tranquilidad que aquí no tenías o la situación no cambió mucho?

Yo sigo sintiendo que es un 50% de cada parte, porque aquí yo también he sufrido racismo de la comunidad latina. Por ejemplo, un día caminaba en las calles de Queens conversando con un chico colombiano. Un hombre pasó por nuestro lado y me dijo “Ah, eres negra y estás hecha para que cualquier macho te monte”. Me dije: ¿Qué? ¿Qué pasó? ¿Cómo así? Yo me fui de Perú ¿Y ahora esto? Además, me dijo “Eres negra como la caca”. Entonces, verme expuesta a esa situación en Nueva York, en Queens, en un día soleado, lleno de mucha gente latina, me hizo ver que mi sensación de seguridad era eso, una sensación, pero no una realidad. Muchos inmigrantes viajan con sus taras y racismos,

y es importante recordar que lo latino es una raza y que debemos hacer cambios dentro de la propia comunidad latina para eliminar el racismo. Mi poema “Violenciada” combina esta situación con lo que yo viví en Perú. Yo creo que, sin importar a dónde vaya, si soy latina de la región andina e interactúo con mis pares de la región, tengo el riesgo de ser insultada. También he vivido insultos racistas por latinos que viven en mi barrio de Brooklyn. Por ello, aunque no me gusta hablar en inglés, ahora soy muy cuidadosa sobre dónde hablo español y con quién. Pero el tema del racismo que menciono antes no es la totalidad de mis experiencias en Nueva York con la comunidad latina. He encontrado a más grupos y comunidades inclusivas que a personas racistas. He conocido a una hermosa y vibrante comunidad latina cuando trabajaba en el Museo de Queens como organizadora comunitaria. Inicié un grupo llamado BordeAndo para recuperar el crochet y bordado tradicional. Gracias a ello cultivé relaciones muy profundas con mujeres inmigrantes que se han convertido en mis amigas y que me han enseñado más sobre la realidad y cotidianidad de las mujeres latinas inmigrantes de Nueva York. También he seguido cultivando mis relaciones con círculos académicos latinos y de diáspora africana con quienes siempre colaboro, o participo como conferencista y haciendo performances para diversas actividades. Me encanta donde vivo. Es un barrio de Brooklyn llamado Flatbush, los habitantes son mayoritariamente de Haití, Jamaica, Trinidad y Tobago y de diversos países africanos. Yo parezco una más y no tengo la tensión de caminar por la calle. Estoy muy contenta.

Salir del país bajo estas condiciones puede ser duro y doloroso en muchos aspectos, pero también la posibilidad de alimentarse de otras perspectivas que diversifican la creación. ¿Cómo funciona esto en tu poesía?

Me ha dado mayor apertura para hablar de otras cosas. Yo creo que es una cuestión de sensibilidad. En la calle, escucho mucho los tambores, soca, música de vudú, porque todos los sábados hay una reunión de vudú en el parque, con tambores y con rituales. El profundizar mi conocimiento del pueblo haitiano y recordar los prejuicios que existen hacia ellos y su religión es algo que me motiva a conocerlos más. En toda religión hay diversos caminos, pero las películas de Estados Unidos se han encargado de demonizar las prácticas religiosas de esta comunidad sin hablar de su complejidad. Los ritmos de los steelpans (tambores metálicos) de Trinidad, las innumerables tiendas con productos para piel y cabello, los soundsystem de reggae y ska, me han hecho una persona diferente. Cuando salí del Perú, hubo toda una primera etapa de la añoranza, con algo de cólera por no poder estar en mi país o de no haberme ido por mi propia decisión o necesidad. Creo que varios poemas como el de la soledad (“Día Internacional de la Mujer”), el poema de Mandela (“A la muerte de Mandela”), el poema “Violenciada” o el de la patria (“Patria Mía”) reflejan esto. Yo siempre viajaba antes de irme a los Estados Unidos, por mi activismo y mi trabajo académico y musical, pero es diferente cuando viajas forzosamente y estás atrapada en un contexto donde ya no eres una visitante. Es más difícil porque ya no tienes el disfrute de ir de aquí para acá. Ahora ya soy parte de esta comunidad y me considero una nuyorker, pero más aún una brooklyniana. A veces me preocupa perder mi corazón peruano. Por eso, hace algunos años he comenzado a leer a Gregorio Martínez y otras cosas que mantengan activa mi memoria con las maneras de hablar con las me he criado, que son sonidos rurales y formas de construir frases diferentes al español limeño. Pero siento que, ahora que tengo el inglés más incorporado, me olvido o simplemente ya no las uso, porque hablo en inglés todo el tiempo. Es por eso que he comenzado a reconectarme

con algunos textos que quiero leer porque sé que van a hacer que esa otra mitad se siga manteniendo fluida y viva.

Ya que mencionas a Gregorio Martínez, y antes algunos escritores del Caribe y afroamericanos, ¿cuáles son las escritoras o escritores con los que te sientes más identificada?

Obviamente, Nicomedes Santa Cruz. También Victoria Santa Cruz, no solo desde sus canciones, yo siempre la he entendido a ella de manera poética. Bueno, Carmen Ollé, a quien aprecio mucho y quien, conjuntamente con la otra extraordinaria poeta Rocío Silva Santiesteban, fueron mis primeras jefas cuando era practicante en DEMUS. De Carmen, uno de mis libros favoritos es *Por qué hacen tanto ruido*. Creo que mi poema “Múltiplos 90” tiene algunas texturas que tal vez se conectaron con el impacto de ese libro en mí. Me pareció muy interesante por la libertad de mirarte y hablar desde adentro. De los textos de Rocío Silva, el libro *Las hijas del terror*, que ganó uno de los premios Copé, es uno de los que más me ha impactado. He leído bastante a Toni Morrison. Creo que ella me ha influenciado mucho, aunque la comencé a leer luego de haber comenzado a escribir mi poesía. *Ojos azules* fue el primer libro que leí de ella. He leído a Walter Mosley, este escritor mitad afroamericano mitad judío, con cosas de detectives. Luego, a Edwidge Danticat, escritora haitiana que vino aquí a los 8 o 9 años y que tiene este libro *Krik? Krak!* También la música afroperuana, especialmente los cantos de yunza y del Atajo de Negritos, música cubana de Los Van Van e Irakere, reggae y dub poems de Mutabaruka. Leo libros de metafísica. Ahora estoy leyendo *Autodefensa psíquica* de Dion Fortune, y también he leído muchas veces El Sutra de los cuatro fundamentos de la conciencia que es un tratado de Budismo. Esos textos siempre me decían Mónica, mírate adentro, lo de afuera está destruyéndote, atacándote, cuál es

tu compromiso como ser humano, a dónde vas, por favor no caigas. Yo creo que tengo combinaciones muy eclécticas y tal vez eso se refleja en mi poesía de manera inconsciente.

¿Cómo ves tu regreso al Perú? ¿Pasa por tu cabeza regresar o tal vez piensas seguir tus proyectos en los Estados Unidos?

Este año, 2020, había pensado pasar al menos seis meses en Perú, porque ahora tengo un nuevo trabajo que me permite hacerlo desde cualquier país. Yo estudié aquí una maestría, sin bolsa ni beca. Ahora soy magister en Bellas Artes con especialización en Performance, Medios y Artes interactivos de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Cuando salí de Perú, había perdido la capacidad de concentrarme más de 15 minutos. Simplemente me mareaba. No podía escribir de largo más de dos oraciones. Llegué a tener un daño físico y psicológico muy fuerte debido a lo largo y sistemático del acoso en el Perú, aunque no me di cuenta del daño cuando estaba en allá, sino cuando salí. Por ello, el estudiar cosas diferentes a temas raciales, de afrodescendientes o peruanos fue una manera de liberarme y ayudar a que mi mente se regenerara. Y me sirvió mucho. Siento que mi mente comenzó poco a poco a reconectarse de nuevo. Aprendí matemática, programación, cables, hologramas, conexiones, algo que no tenía nada que ver con mi piel. Yo casi muero por mi raza, por lo que soy, siempre voy a seguir cargando esta piel, pero ¿habrá otra manera de ver el mundo a partir de lo que no soy? Me había cansado de que mi *leitmotiv* de vida sea mirarme al espejo todos los días y hablar sobre lo que yo soy o gente como yo encarna. Eso no implicó que deje compromisos, seguí trabajando para mi organización a la distancia, logramos la incorporación del insulto racista como categoría de violencia psicológica en algunos sistemas de registro estatales, escribí el libro *Rostros de violencia, rostros de poder*.

El acceder a este mundo tecnológico y de realidad virtual, era una estrategia política. Quiero generar nuevos discursos, conocer nuevos mundos y compartirlos con mi gente afrodescendiente. Trabajé como organizadora comunitaria del Museo de Queens y ahora trabajo para una organización filantrópica con la cual estoy viajando mucho por comunidades indígenas y afrodescendientes.

Con todo lo que has estudiado y aprendido, ¿podría venir algo más experimental en tu producción?

En Nueva York, formé una nueva banda con músicos de diversos países, un argentino, un afroamericano, un colombiano. En algunas temporadas hacíamos conciertos por lo menos una vez al mes. Hice una instalación combinando tecnología interactiva del programa MAX-MSP-Jitter llamada “En tus zapatos”, que combinaba poesía, testimonios de mi libro sobre mujeres afroperuanas con proyección interactiva y video. Fue presentada en Perú hace un par de años. He colaborado con mis poemas con varios artistas como Novalima, Magín Díaz de Colombia —disco que ganó el Grammy—, y grupos como teatro del Milenio ha usado uno de mis poemas para una escena teatral.

El nombre de mi proyecto de tesis colaborativa fue “El museo del futuro antiguo”. Propuse nuevas realidades virtuales e interactivas usando esta tecnología, donde la poesía esté combinada. Yo tengo una constante en mi mirada, en mi tradición, sobre los túneles. Creo que se asocia a las catacumbas de la Hacienda San José en El Carmen. Entonces, diseñé y tejí piezas de crochet en forma de túnel y, a través de ellos, había proyecciones de poemas. Tejé varios componentes de vestuarios, con alpaca y baby alpaca, diseñé una corona con cabellos y cuarzos. Soy una apasionada del tejido, especialmente del crochet, y espero combinar

más mi poesía con las artes textiles. También he estado dando clases maestras y conferencias sobre diseño urbano en Parsons School of Design que es una escuela de moda en Nueva York, estoy aprendiendo cestería y estoy a punto de tomar una clase sobre construcción de muebles, así que espero progresivamente concentrarme más en el diseño en sí mismo. Me apasiona crear nuevas realidades y que sean materializadas.

¿Qué deberíamos esperar de Mónica Carrillo?

Yo siempre escribo, pero soy activista y esa es mi prioridad. Por eso no he tenido tiempo de publicar como quisiera. Ahora que ya estoy con un poco más de tranquilidad, creo que puedo volver a publicar. Hace poco presenté el libro *Rostros de violencia, rostros de poder* en el que recojo historias de vida de 35 mujeres afroperuanas y las combino con un análisis académico, político y periodístico. Comencé a escribir mi autobiografía hace algunos años. No está enfocada solo en mí. Tiene como diez secciones, en las que hablo de mis abuelos,

el sacrificio de ganado en Puquio Santo, El Carmen, mi vida cuando estaba en Piñonate y el bullying racista en la escuela; es decir, hablo de cosas en las que no necesariamente yo soy siempre la primera persona. He entrevistado, a lo largo de los años, a diversos miembros de mi familia también, y estoy incluyendo sus voces, pero no es algo estrictamente narrativo como ensayo, sino una combinación de formas de escribir que son muy libres. Siento que hay una parte de mi memoria que no es mi historia, sino la historia de la gente alrededor. Mi compromiso inalterable es ser mediadora, canalizadora de las voces de mi pueblo afroperuano, las voces ancestrales y las de quienes están en esta vida, las voces rurales como la de mis padres, abuelos, tíos y tías a quienes siempre escucho a pesar de que no estén cerca o no estén vivos. Quiero publicar un disco de poemas nuevo, algunos no van a estar en mi próximo libro, porque más son poemas para ser dichos o los siento más para ese formato. Y, bueno, mi segundo poemario que espero salga en 2021.

Breve nota

El espejo mentiroso: décimas de Raúl Barbagelata

Christian Reynoso

Pontificia Universidad Católica del Perú

Raúl Barbagelata (Coyungo, Ica, 1944) es, hoy en día, uno de los decimistas más notables de la costa peruana, en la que el calor se funde con el paisaje del desierto: el corredor que une el territorio de Ica–Palpa–Nasca, y sus ramales hacia el interior, que constituye el distrito de Changuillo. Aquí se ubican diversos centros poblados como Coyungo, La Banda, Santa Rosa, San Juan, entre otros.

Materia de un trabajo de recopilación y estudio que realizamos en los dos últimos años, es el libro de próxima publicación *El espejo mentiroso*, el cual reúne el conjunto de las décimas de Raúl Barbagelata, además de un estudio introductorio. En lo que sigue rescatamos algunas ideas del mismo en torno a la obra de Barbagelata y damos a conocer algunas de sus décimas.

Las primeras décimas de Raúl Barbagelata pueden rastrearse en la década del ochenta, cuando se dedicaba a la música y era cantante de *Puerto Caballa*, conjunto que había fundado junto con otros amigos. Fue en ese contexto que compuso sus primeras décimas: “El fuerte”, “El atrasador” y “El campesino” (esta última la damos a conocer en esta publicación).

En la década del noventa, Raúl Barbagelata afianza su trabajo y perfecciona la elaboración de sus décimas. En 1993, tiene la oportunidad de participar en el programa *Costumbres* de Canal 7, que llega al lugar para filmar un documental sobre la historia de la población

afroperuana de Puerto Caballa e invita a nuestro autor a “echar” sus décimas. Así, Barbagelata se ve en el reto de medirse con otros decimistas de la zona. En esa ocasión “echa” las décimas “Planificación familiar” y “El borracho arrepentido”.

En estas prevalece el yo poético que celebra y/o condena algunos tópicos de carácter universal, de acuerdo a la forma como el autor concibe la vida desde su lugar de enunciación: Coyungo¹. Asimismo, en estas décimas se puede advertir la huella de lo que va a producir en los siguientes años. Así, coincidiendo con el inicio del nuevo siglo, a partir del 2000, se abre un nuevo escenario en la estética de Barbagelata y un nuevo corpus de creaciones que es mucho más productiva y de mejor factura.

De esta manera, las décimas de Barbagelata están comprendidas en un ciclo creativo que empieza en la década del ochenta y llega hasta nuestros días. Cada una de sus décimas constituyen lo que Maximiano Traperero llama una “unidad poética que permite el desarrollo de un pensamiento” (1996: 70). Es decir, Barbagelata logra transmitir en cada creación un discurso independiente articulado bellamente a partir de los diversos tópicos que toma como referencia y que forman parte de su imaginario. No obstante, también se puede advertir vasos comunicantes entre sus creaciones, lo que otorga a su obra un interesante juego intertextual.

1 Recordemos que Coyungo es también el referente en el que se ubica el corpus literario de la obra de Gregorio Martínez Navarro (1942-2017), otro escritor nacido en esta región y autor de la novela *Canto de sirena* (1977), entre otros libros.

Entre los tópicos que interesan a nuestro autor se pueden mencionar lo humano y lo universal en el que hay una intencionalidad por enaltecer la figura del hombre, lo que lo lleva a destacar, por ejemplo, la figura del campesino o el maestro, a quienes dedica las décimas “El campesino” y “Homenaje al maestro”. Otros tópicos son la exaltación del terruño, sus bondades naturales y la problemática que afronta; el canto al amor, el romance y la belleza de la mujer; y el homenaje que rinde a personalidades de la cultura universal y local que han calado en él. En ese sentido, sus décimas pueden ser agrupadas en: 1) décimas de carácter universal, 2) décimas del mundo Coyungo, 3) décimas al amor y 4) décimas de homenaje.

Hay, por otro lado, un sustrato en común que las recorre y que tiene que ver con una denuncia a los prejuicios de la sociedad, la violencia o el espacio en el que se desarrolla el hombre moderno, pero “echado” en una clave satírica y picaresca, plena de humor e ironía y, en algunos casos, con guiños eróticos.

Así, las décimas de Barbagelata están más cerca de una visión contemporánea y celebratoria de la vida, dentro de un discurso que parece haber superado el reclamo por la exclusión del canon y que tampoco se aferra a un deseo de reivindicación de la cultura afro o de la negritud como eje central, aunque no lo deje de lado, tal como lo plantea en especial en las décimas “Obama” y “Francisco Congo” (esta última la damos a conocer en esta publicación). En todo caso, el canto y la mirada de Raúl Barbagelata como una voz que se levanta desde la periferia y nos muestra un mundo, a veces en clave autorreferencial, está más interesada en narrar su experiencia como habitante de una región y sus diferentes pueblos, que pueden estar olvidados por la cultura oficial, pero que no por ello son inexistentes o vacíos. Más bien encuentran eco en el pasado, el presente y el futuro, y establecen una tensión en cuanto a las preocupaciones universales que le interesan.

En cuanto a la construcción formal, el autor no escapa a las características de la décima en su definición tradicional, determinada por la combinación métrica de estrofas de diez versos octosílabos. Pero, en especial, apela al uso de la décima espinela cuya rima sigue el esquema ABBA-AC-CDDC, y del que hace uso en toda su obra, aunque sí se distancia de la décima glosada.

Barbagelata es un decimista cuya creación parte de la décima escrita. Es decir, apela al uso del *cuaderno del decimista*, donde escribe, tacha y corrige, para una vez obtenida la versión final, recitarla, y de allí volver a corregir, atendiendo a la musicalidad. En ese sentido, se puede decir que su performance lo ubica como un “versificador de décimas, que es creador pero no improvisador, que compone sus décimas en la soledad”, de acuerdo a la clasificación que hace Trapero (1996: 82).

No obstante, como toda clasificación, en la que no todo está dicho, Barbagelata suele “echar” sus décimas, aquellas que sabe de memoria o que lee. De esta manera, no es en esencia un “creador improvisador” (Trapero, 1996: 82), listo como repentista en las lides del contrapunto, aunque ello no signifique que no esté dispuesto a la controversia. En todo caso, sus apariciones en actuaciones y fechas especiales o en el calor de su hogar frente a los amigos ponen de manifiesto a un recitador de décimas que no necesita del acompañamiento instrumental y que encuentra su propia entonación al poner más énfasis al final de cada verso, en especial cuando ha de resaltar la rima BB, AA, CC o DD sostenida por una breve pausa antes de pasar al siguiente verso.

Bibliografía

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.

El campesino

Si premiara el firmamento
al trabajo más divino
pues sería al del campesino
que multiplica alimentos.
Él madrugaba muy contento
con su lampa con su arado
a deshierbar lo sembrado
se preocupa que el melón
esté bien pa la nación
y también pa otros mercados.

Él nos da materia prima
para el pan la ropa y vino
no hay que ser con él mezquino
fortalezcan su autoestima
por él hay comida en Lima,
lo debemos apoyar
pa que siembre el pan llevar
congresistas mandatario
cumplan con el Banco Agrario
no lo dejen fracasar.

Va con rimas mi homenaje
para el hombre que trabaja
sin corbata sin alhaja
pero sí con gran coraje
no hay otro que más trabaje
es el hombre que labora
en el agua a cualquier hora
por sus plantas da la vida
pues de allí saldrá comida
pa sus hijos y señora.

Campesino qué fuerte eres
tú trabajas como un león
y aún te sobra corazón
para amar a las mujeres
cuando vas a tus quehaceres
solo te protege Dios
de algún clima cruel atroz
el sol broncea tu pecho
no tienes pared ni pecho
y no te da ni la tos.

Yo sé bien que al campesino
lo que gana no le alcanza
a pesar que no descansa
como los capitalinos
y por qué es así el destino.
Él que cosecha algodón
no tiene buen pantalón
hay que bajar los insumos
pa que no se le hagan humos
la ganancia a ese campeón.

(1985)



Raúl Barbagelata en la plaza de Coyungo. Agosto, 2018.
Foto: Ch. Reynoso.

Francisco Congo

Hoy no cuento historia mía
ni la del cantante Tongo
hoy cuento la biografía
del gran don Francisco Congo.

Pancho fue esclavo en Caucato
una gran hacienda bella
pero se fugó de aquella
porque le deban maltrato.
Ya no quiso estar ni un rato
en ese primor pisqueño
azotado por su dueño
prefirió ser cimarrón
alejado del patrón
y su látigo porteño.

Cuando Pancho se fugó
de Caucato causó asombro
se llevó una negra al hombro
y hasta Lima no paró
en Huachipa se ocultó
pues Huachipa en esos años
era un monte muy extraño
de muy grandes dimensiones
allí pues lo cimarrones
se escondían como rebaños.

Al entrar al monte inmenso
Pancho con negra y raciones
se encontró con cimarrones
con palenque y con ascenso.
Él por ser Congo al comienzo
le negaron la inscripción
al palenque en formación,
después por ser especial
llegó hasta ser general
de ese grupo cimarrón.

Una mañana de enero
de mil setecientos trece
la tropa del rey se crece
al encontrar el sendero
al palenque de hombres fieros.
La tropa del rey venció
y el tribunal condenó
al gran Pancho a ser ahorcado
y ese mismo día soleado
la sentencia se aplicó.

Adiós Pancho y su talento,
él merece un gran retrato
por fugarse de Caucato
y ser libre como el viento.
Él merece monumento
por escapar del patrón
y su látigo marrón,
él merece altar en templo
porque sigue siendo ejemplo
del que sufre humillación.

(2019)

Traducción

Apuntes autobiográficos¹

James Baldwin²

Traducción de Manuel Barrós

Nací en Harlem hace treinta y un años. Comencé a planear novelas por el tiempo en que aprendí a leer. La historia de mi niñez es la acostumbrada y desoladora fantasía; podemos descartarla con la sobria observación de que ciertamente no consideraría vivirla de nuevo. En aquellos días mi madre se dedicaba al exasperante y misterioso hábito de tener hijos. Conforme nacían, yo los tomaba con una mano y con la otra agarraba un libro. Los niños probablemente sufrieron, aunque desde entonces han tenido la amabilidad de negarlo, y fue así como leí *La cabaña del tío Tom* e *Historia de dos ciudades* una y otra y otra vez; de hecho, fue así como leí casi todo lo que pude tener en mis manos, excepto la Biblia, probablemente porque fue el único libro al que fui motivado a leer. También debo confesar que escribí —bastante— y mi primer triunfo profesional, en cualquier caso, mi primer esfuerzo para ser publicado, se dio a los doce años de edad o por ahí, cuando una pequeña historia que había escrito sobre la Revolución Española ganó algún tipo de premio en el periódico de muy breve duración de una iglesia. Recuerdo que la historia fue censurada por la editora, aunque no recuerdo por qué, y estaba indignado.

También escribí obras de teatro y canciones, por una recibí una carta de felicitaciones del alcalde La Guardia, y poesía, sobre la que cuanto menos se hable, mejor. Mi madre estaba encantada con todo esto, pero mi padre no; él quería que sea un predicador. Cuando tenía catorce me volví uno y cuando tenía diecisiete dejé de serlo. Muy poco después me fui de la casa. Dios sabe cuánto luché contra el mundo del comercio y la industria —supongo que ellos dirían que pelearon contra mí—, y cuando tenía veintiuno había escrito lo suficiente de una novela para obtener la Saxton Fellowship. Cuando tenía veintidós, la beca se había acabado, la novela resultó imposible de vender y comencé a esperar en las mesas de un restaurante de Village y a escribir reseñas de libros: la mayoría, como se vio después, sobre la problemática del negro, sobre la cual mi color de piel me hizo automáticamente un experto. Hice otro libro, en colaboración con el fotógrafo Theodore Pelatowski, sobre las fachadas de las iglesias en Harlem. Este libro tuvo exactamente el mismo destino que el primero: una beca, pero no ventas. (Fue una Rosenwald Fellowship). Cuando tenía veinticuatro había decidido dejar de reseñar libros sobre la problemática del negro —por

1 Baldwin, James (1998 [1955]). "Autobiographical notes". In *Collected essays*. New York: Library of America, pp. 5-9.

2 Nueva York, 1924 - Saint-Paul de Vence, 1987. Novelista, poeta e intelectual afroamericano, activista a favor de los derechos civiles homosexuales y afroestadounidenses. Entre otros libros, publicó las novelas *Ve y dilo en la montaña* (1953), *La habitación de Giovanni* (1956) y *El blues de Beale Street* (1975); y los ensayos *Nadie sabe mi nombre* (1961), *La próxima vez el fuego* (1963) y *Al encuentro del hombre* (1965).

entonces, era solo ligeramente menos horrible en el papel que en la vida— e hice mis maletas y me fui a Francia, donde terminé, Dios sabe cómo, *Ve y dilo en la montaña*.

Cualquier escritor, supongo, siente que el mundo en el que nació es nada menos que una conspiración contra el acto de cultivar su talento, actitud con la que ciertamente va de la mano para afianzarlo. Por otra parte, solo porque el mundo mira su talento con una aterradora indiferencia es que el artista se ve obligado a hacer que el suyo trascienda. Para cualquier escritor, al mirar hacia atrás —aunque sea por un periodo de tiempo tan corto como el que aquí me veo obligado a evaluar— descubre que las cosas que lo hirieron y las cosas que lo ayudaron no pueden estar separadas unas de las otras; él pudo ser auxiliado de cierta manera solo porque fue herido de cierta manera; y su ayuda es simplemente hacer posible moverse de una encrucijada a otra; uno se siente tentado a decir que él se mueve de un desastre a otro. Cuando uno comienza a buscar influencias, uno las encuentra por doquier. No he pensado mucho en las mías, no lo suficiente de todas maneras; me arriesgo a decir que la *King James Bible*, los discursos en la fachada de la iglesia, algo irónico y violento y perpetuamente subestimado en el discurso negro —y un poco del amor de Dickens por la ejecución brillante— han dejado algo en mí hoy; pero no las sobreestimaría en mi vida. Asimismo, innumerables personas me han ayudado de muchas maneras; pero al final, supongo, lo más difícil en mi vida —y lo más valioso— ha sido el hecho de haber nacido negro y fui forzado, de esta manera, a hacer algún tipo de tregua con la realidad (La tregua, por cierto, es lo mejor que uno puede esperar).

Una de las dificultades de ser un escritor negro —y esta no es una súplica especial, ya que no quiero decir que él la tiene más difícil que cualquier otro— es que sobre la

problemática del negro se escribe de manera amplia. Las estanterías crujen bajo el peso de la información y, por lo tanto, todo el mundo cree estar informado. Y esta información, además, suele servir general, popularmente, para reforzar actitudes tradicionales. De estas hay solo dos —a favor o en contra— y en lo personal me es difícil decir cuál de ellas me ha causado más dolor. Estoy hablando como un escritor; desde un punto de vista social soy perfectamente consciente de que el cambio de la mala voluntad a la buena, aunque motivada, aunque imperfecta, aunque manifiesta, es mejor que no cambiar nada.

Pero, como lo veo, es parte del negocio del escritor examinar actitudes, para ir debajo de la superficie, para aprovechar la fuente. Desde este punto de vista, la problemática del negro es casi inaccesible. No es solo escribir sobre ellos de manera amplia; es hacerlo muy gravemente. Es muy dable decir que el precio que un negro paga por volverse articulado es hallarse a sí mismo, al final, sin nada con qué articularse. (“Tú me enseñaste el habla”, le dice Calibán a Próspero, “y mi beneficio es saber maldecir”). A considerar: la enorme carga social que este problema genera e impone, por igual, a los blancos y negros en la necesidad de mirar hacia adelante, de trabajar para conseguir un mejor día. Esto está bien, esto mantiene las aguas agitadas; en verdad, es todo lo que ha hecho posible el progreso del negro. Sin embargo, los asuntos sociales no son, por lo general, la preocupación principal del escritor blanco, si acaso deberían serlo o no; es absolutamente necesario que establezca entre él mismo y esos asuntos una distancia que al menos le dé algo de claridad; así antes de que pueda ver hacia adelante en cualquier sentido fundamental, primero se le debe permitir que le dé una larga mirada a su pasado. En el contexto de la problemática del negro, ni blancos ni negros, por excelentes razones propias, tienen el menor deseo de mirar hacia atrás; pero creo que el pasado es todo

lo que hace coherente al presente y, además, que el pasado seguirá siendo horrible durante exactamente el tiempo que nos neguemos a examinarlo con honestidad.

En cualquier caso, sé que el tiempo más crucial en mi propio desarrollo llegó cuando me vi obligado a reconocer que era una especie de bastardo del oeste; cuando seguí la línea de mi pasado y no me encontré a mí mismo en Europa sino en África. Y esto significó que, de alguna manera sutil, de una forma verazmente profunda, yo le otorgaba un cariz especial a Shakespeare, a Bach, a Rembrandt, a las piedras de París, a la catedral de Chartres y al Empire State Building. En verdad, ellos no eran mi mundo, ellos no contenían mi historia; en vano podría buscar en ellos un reflejo de mí mismo. Fui un intruso; esta no era mi herencia. Al mismo tiempo, no tenía otra que tuviera esperanzas de usar: ciertamente había sido incapacitado por la jungla o la tribu. Tendría que apropiarme de blancas centurias, tendría que hacerlas mías —tendría que aceptar mi cariz especial, mi lugar especial en este esquema—; de otra manera no tendría lugar en *ningún* esquema. Lo más difícil fue el hecho de verme obligado a admitir lo que siempre tuve que ocultarles a mis propios ojos, que el negro estadounidense tuvo que ocultarse de sí mismo como precio de su progreso en la esfera pública; y que yo odiaba y temía a los blancos. Esto no significaba que yo amaba a los negros; por el contrario, los despreciaba, posiblemente porque no pudieron crear a Rembrandt. Así, odiaba y temía al mundo. Y esto significó no solo que así le diera a este un poder totalmente sanguinario sobre mí, sino también un limbo tan autodestructivo en el que nunca podría tener esperanzas de escribir.

Uno escribe sobre una sola cosa, su propia experiencia. Todo depende de cuán implacable es uno al forzar de esta experiencia la última gota, dulce o agria, que pueda dar. Esta es la

única preocupación real del artista, recrear desde el desorden de la vida ese orden que es el arte. Entonces, para mí la dificultad de ser un escritor negro fue el hecho de que, en efecto, me estaba prohibido examinar mi propia experiencia tan cercana por las enormes exigencias y los muy reales daños de mi situación social.

No creo que el dilema descrito líneas arriba sea poco común. Pienso que, como los escritores trabajan con el artilugio desastrosamente explícito del lenguaje, que explica un poco por qué —fuera de las enormes fuentes del discurso y vida del negro y a pesar del ejemplo de la música negra—, la prosa escrita por negros en general ha sido tan insípida y tan áspera. No he escrito sobre ser negro con tanta extensión porque espero que sea mi único tema, pero solo porque fue la puerta que tuve que desbloquear antes de tener esperanzas de poder escribir sobre cualquier otra cosa. No creo que la problemática del negro en Estados Unidos pueda ser discutida coherentemente sin tener en cuenta su contexto; este es la historia, las tradiciones, las costumbres, los supuestos morales y las preocupaciones del país; para resumir, el tejido social en su conjunto. Aunque parezca lo contrario, nadie en Estados Unidos escapa de sus efectos y todos en Estados Unidos tienen algo de responsabilidad por ella. Creo que esto se sostiene porque es la tendencia abrumadora hablar sobre este problema como si fuera algo aparte. Pero en el trabajo de Faulkner, en la actitud usual y en ciertos pasajes específicos de Robert Penn Warren y, más significativamente, en el advenimiento de Ralph Ellison uno ve los inicios —al menos— de una búsqueda más genuinamente penetrante. Por cierto, el Sr. Ellison es el primer novelista negro, que alguna vez he leído, que usa en el lenguaje, y de manera brillante, un poco de la ambigüedad e ironía de la vida del negro.

Sobre mis intereses: no sé si tengo alguno, a no ser que el mórbido deseo de poseer

una cámara de dieciséis milímetros y hacer películas experimentales pueda ser considerado como tal. De igual manera, me encanta comer y beber —es mi melancólica convicción de que casi nunca he tenido suficiente para comer (porque es *imposible* comer lo suficiente si estás preocupado por la próxima comida)— y me encanta discutir con personas que no están en desacuerdo conmigo en demasía, y me encanta reírme. *No* me gusta la bohemia o los bohemios, no me gustan las personas cuyo propósito principal es el placer, y no me gustan los que son *serios* para todo. No me gustan las personas a las que les caigo bien porque soy un negro; tampoco me gustan los que encuentran en el mismo accidente

motivos para el desprecio. Amo Estados Unidos más que a cualquier otro país en el mundo y, exactamente por esta razón, insisto en el derecho a criticarlo a perpetuidad. Pienso que todas las teorías son sospechosas, que los mejores principios pueden sufrir cambios —o que incluso pueden ser destrozados por las exigencias de la vida—; y que uno debe encontrar, por lo tanto, su propio centro moral y moverse por el mundo con la esperanza de que este centro lo guiará a uno correctamente. Creo tener muchas responsabilidades, pero ninguna mayor que esta: persistir, como dice Hemingway, y hacer mi trabajo.

Quiero ser un hombre honesto y un buen escritor.

Zaíta olvidó guardar los juguetes¹

Conceição Evaristo²

Traducción de Manuel Barrós³

Zaíta esparció las figuritas en el suelo. Miró con detenimiento cada una de ellas. Faltaba una, la más bonita, la que retrataba a una pequeña niña cargando un brazado de flores. Un perfume dulce parecía emanar de la imagen ayudando a componer el minúsculo cuadro. La hermana de Zaíta hace mucho tiempo que deseaba la figurita y vivía proponiéndole un intercambio. Zaíta no aceptaba. La otra, pensó Zaíta, ciertamente había tomado la figurita-flor. Y ahora, ¿qué hacer? No podría hablar con la madre. Sabía que no habría lugar a reclamo. La madre se molestaría y las golpearía a ambas. Después rasgaría todas las otras figuritas, acabando con la colección. La niña recogió todo medio aburrida. Se levantó, fue al otro cuarto de la casa y volvió con una caja de cartón. Pasó junto a la madre, que llegaba con algunas bolsas del supermercado.

La madre de Zaíta estaba cansada. Tenía treinta y cuatro años y cuatro hijos. Los mayores ya eran hombres. El primero estaba en el Ejército. Quería hacer carrera. El segundo también. Las niñas vinieron mucho después, cuando Benicia pensaba que ya no se embarazaría más. Sin embargo, allí estaban las dos. Gemelas. Eran iguales, igualitas. La diferencia

estaba en la manera de hablar. Zaíta hablaba bajo y lento. Naíta, alto y rápido. Zaíta tenía en sus maneras algo de dulzura, de misterios y de sufrimiento.

Zaíta volteó la caja, y los juguetes se desparmaron, haciendo bulla. Muñecas incompletas, tapitas de botellas, latitas vacías, cajas y palitos de fósforos usados. Removió todo, sin detenerse en ningún juguete. Buscaba insistentemente la figurita, aunque supiera que ahí no la encontraría. El día anterior había rechazado una vez más hacer el intercambio. La hermana ofrecía por la figurita aquella muñeca negra, a la que solo le faltaba un brazo y que era tan bonita. Incluso daba los dos pedazos de crayola, uno rojo y uno amarillo, que la profesora le había obsequiado. Ella no quiso. Pelearon. Zaíta lloró. Por la noche, durmió con la figurita-flor debajo de la almohada. Por la mañana, fueron a la escuela. ¿Cómo la imagen de la niña-flor había desaparecido?

Zaíta miró los juguetes tirados en el suelo y recordó la recomendación de la madre. Ella se molestaba cuando esto sucedía. Golpeaba a las niñas, se quejaba de la casa pequeña y rústica, de la vida pobre, de los hijos, principalmente del segundo.

1 Evaristo, Conceição (2014). "Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos". Em *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 1a. ed., pp.71-76.

2 Belo Horizonte, 1946. Narradora y poeta, considerada una de las voces afrobrasileñas más importantes de la actualidad. Ha publicado las novelas *Ponciá Vicêncio* (2003) y *Becos da memória* (2006), el poemario *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) y los libros de cuentos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parencças* (2016).

3 El traductor agradece a Percy Prado por sus sugerencias y comentarios que enriquecieron la traducción de este cuento.

Un día Zaíta vio que el hermano, el segundo, tenía los ojos afligidos. Incluso notó cuando él tomó un arma debajo del sillón en el que dormía y salió apurado de la casa. Tan pronto como llegó la madre, Zaíta le preguntó por qué el hermano estaba tan afligido y si el arma era de verdad. La madre llamó a la otra niña y le preguntó si había visto algo. No, Naíta no había visto nada. Entonces, Benicia recomendó el silencio. Que no le preguntaran nada al hermano. Zaíta percibió que la voz de la madre temblaba un poco. De noche, creyó oír algunos disparos de bala allí cerca. Justo después escuchó los pasos apurados del hermano que entraba. Ella se allegó más cerca de la madre. La hermana dormía. La madre se movió en la cama varias veces; en cierto momento se sentó asustada. Después se recostó nuevamente cubriéndose por completo. El calor de los cuerpos de la madre y de la hermana le daban cierto alivio. Sin embargo, no pudo dormir más, tenía miedo, mucho miedo, y le pareció que la madre había pasado toda la noche despierta.

Zaíta se levantó y salió, dejando los juguetes tirados, ignorando las recomendaciones de la madre. Algunos quedaron por el camino, descuidadamente a la vista. La linda muñeca negra, con su único brazo abierto, parecía sonreír feliz en su desamparo. A la niña poco le importaban las cachetadas que pudiera recibir. Solo quería encontrar la figurita-flor que había desaparecido. Buscó a la hermana en la parte trasera de la casa y, decepcionada, solo encontró el vacío.

La madre aún ordenaba los pocos víveres en la vieja alacena de madera. Zaíta tuvo miedo de mirarla. Salió sin que la madre se diera cuenta y tocó en la casa de Doña Fiinha, al lado. La hermana tampoco estaba allí. ¿Dónde estaba Naíta? ¿Dónde se había metido? Zaíta fue de casa en casa por todo el callejón, preguntando por la hermana. Nadie sabía qué decir. Ante cada falta de respuesta su dolor crecía. Fue andando junto con la desesperanza. Tenía el presentimiento de que la figurita-flor no existía más.

El hermano de Zaíta, el que no servía en el Ejército, pero que quería hacer carrera, buscaba otra forma de poder, uno local. Tenía un deseo muy fuerte dentro del pecho. Quería una vida que valiera la pena. Una vida plena, un camino menos arduo y con dinero en los bolsillos. Veía a los suyos trabajar y acumular miseria en el día a día. El padre de él y del hermano mayor gastaba su poco tiempo de vida comiendo polvo de ladrillos, arena, cemento y cal en las construcciones civiles. El padre de las gemelas, que durante años vivió con su madre, trabajaba mucho y nunca tenía dinero en los bolsillos. El joven veía mujeres, hombres e incluso niños, todavía medio dormidos, salir al trabajo y regresar pobres como habían ido, acumulando solo cansancio. Quería, pues, organizar la vida de manera distinta. Había algunos que trabajaban de otra forma y se hacían ricos. Era solo insistir, solo tener coraje. Solo dominar el miedo y seguir adelante. Desde pequeño él venía acumulando experiencias. Joven, aún niño, la madre ni desconfiaba y él ya trazaba su camino. Corría ágil por los callejones, recogía recados, entregaba encomiendas, y con displicencia silbaba una canción infantil, sonido que indicaba que los hombres estaban llegando.

Zaíta andaba de callejón en callejón buscando a la hermana. Lloraba. Algunas personas conocidas preguntaban por qué estaba tan lejos de casa. La niña se acordó de la madre y de lo molesta que debía estar. Iba a castigarla mucho cuando volviera. No le importó aquel recuerdo. En ese momento, ella buscaba en su memoria cómo la imagen de la niña-flor había nacido en su colección. La figurita podía haber venido en uno de aquellos sobres que el hermano, el segundo, a veces compraba para ella. ¿Quién sabe si había venido entre las repetidas que la madre recibía de la hija de la patrona, o incluso si era fruto de algún intercambio que Zaíta había hecho en la escuela? Pero también podía ser parte de un secreto que no le había contado ni a su igual, Naíta. La figurita podía ser una de aquellas diez, que había comprado un día con

una moneda que había tomado de la madre, sin que esta lo notara. Zaíta por más que se esforzara, volviendo sobre sus recuerdos, no conseguía recordar cómo la figurita-flor se había vuelto suya.

La madre de Zaíta guardó rápidamente los pocos víveres. Tuvo la sensación de haber perdido alguna moneda en el supermercado. Imposible, había llevado la mitad del salario y no podría comprar casi nada. Estaba cansada, pero tenía que aumentar sus ingresos. Iba a conseguir trabajo para los fines de semana. El primer hijo nunca pedía dinero, pero ella sabía que él lo necesitaba. Y sin que el segundo lo supiera, Benicia colocaba un poco de sencillo debajo de la almohada para él, cuando este venía del cuartel. Estaban también el alquiler, los recibos de agua y de luz. Estaba también la hermana con los hijos pequeños y con el hombre que ganaba tan poco.

La madre de Zaíta, a veces, llegaba a pensar que el segundo hijo tenía razón. Le daban ganas de aceptar el dinero que él siempre le ofrecía, pero no quería pactar con su elección. Orgullosamente, no aceptaba que él contribuyera con nada en casa. Sin embargo, estaba llegando a la conclusión de que un trabajo como el de ella no solucionaba nada. Pero ¿qué hacer? Si se detuviera, el hambre vendría aún más rápido y voraz. Benicia, al percatarse de la ausencia de las niñas, interrumpió sus pensamientos. No oía las voces de las dos hace un buen rato. Debían de estar entretenidas en algún arte. Sintió cierto temor. Vino andando afligida de la cocina y tropezó con los juguetes tirados en el suelo. La preocupación anterior se convirtió en molestia. ¡Mierda! ¡Todos los días tenía que decirles lo mismo! ¿Dónde se habían metido las dos? ¿Por qué habían dejado todo tirado? Tomó la muñeca negra, la más bonita, a la que solo le faltaba un brazo, y le arrancó el otro, luego la cabeza y las piernas. En pocos minutos la muñeca estaba destruida; cabellos y ojos arrancados. La otra niña, Naíta, que estaba en la casa de al lado escuchando los gritos de la madre, volvió afligida. Fue recibida con cachetadas y empujones. Salió llorando para buscar a Zaíta. Tenía dos penas que contarle a su hermana e igual. Había perdido algo que Zaíta apreciaba mucho. Por la mañana, había tomado

la figurita debajo de la almohada. Quería sentir de cerca el perfume. Y ahora no sabía dónde estaba la flor. La otra pena era que la madre se molestó porque los juguetes estaban tirados en el suelo y de cólera ella había destrozado aquella muñequita negra, la más linda...

En los últimos tiempos en la favela, los tiroteos se daban con frecuencia y a cualquier hora. Los miembros de los grupos rivales peleaban para asegurar sus lugares y territorios. Aún había el enfrentamiento constante con los policías que invadían el área. El hermano de Zaíta lideraba el grupo más joven, aunque más armado. Él quería solo para sí el área cerca de su casa. El ruido seco de las balas se combinaba con el alboroto infantil. Los niños seguían la recomendación de no jugar lejos de casa, pero a veces se distraían. Y, entonces, no solo probaban los caramelos endulzados, suaves, que se derretían en la boca, más aún aquellas balas que les disolvían la vida.

Zaíta seguía distraída en su preocupación. Un tiroteo más comenzaba. Un chico, antes de cerrar violentamente la ventana, hizo una señal para que ella entrara rápido en cualquier casa. Uno de los contendientes, al notar la presencia de la niña, imitó el gesto hecho por el chico, para que Zaíta buscara abrigo. Sin embargo, ella solo buscaba su figurita-flor... En medio del tiroteo la niña seguía. Balas, balas y balas brotaban como flores malditas, hierbas malignas suspendidas en el aire. Algunas dejaron marcas en el cuerpo de la niña. Y en un minuto todo acabó. Hombres armados desaparecieron entre los callejones silenciosos, ciegos y mudos. Cinco o seis cuerpos, como el de Zaíta, yacían en el suelo.

La otra niña seguía afligida buscando a la hermana para contarle sobre la figurita-flor desaparecida. ¿Cómo contarle también sobre la muñequita negra destruida?

Los habitantes del callejón donde había sucedido el tiroteo ignoraban los otros cuerpos y recogían solo el de la niña. Naíta demoró un poco en entender lo que había sucedido. Y al acercarse a la hermana, gritó entre la desesperación, el dolor, el espanto y el miedo:

—¡Zaíta, olvidaste guardar los juguetes!

Reseñas

DANIEL MATHEWS CARMELINO**Santa Cruz, Octavio**

Mis 21 años. Balance de vida a más de medio siglo de actividad cultural. Lima: Municipalidad de Lima, 2020. 56 pp.

Selección poética y narrativa. Lima: Municipalidad de Lima. 2020. 72 pp.

Rentería, Fernando

La cara ajada. Lima: Sinco editores. 2020.

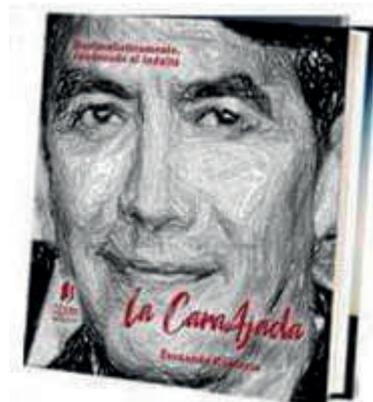
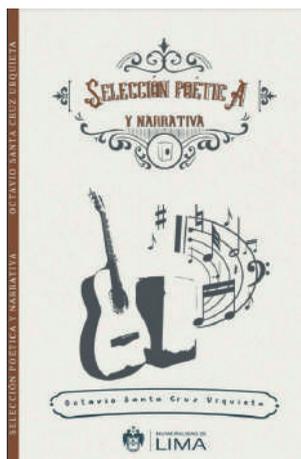
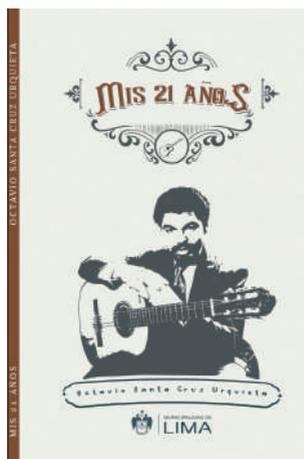
Hay quienes dicen que el criollismo se está muriendo. Y es cierto, se está muriendo de risa, nos dice Fernando Rentería. El criollismo sigue viviendo en nuestras canciones, en nuestras décimas, en nuestra comida, en nuestros corazones. La décima siempre caminó por dos rutas: una es la de los poetas que salen de la universidad, de la academia, otra de los que salen del barrio, de la tradición. Una puede llegar a ser complicada, la lectura de Martín Adán o de Carlos Germán Belli no está al alcance de todos. Otra se transmite de boca en boca, de guitarra en guitarra. Este año hemos sido premiados con tres libros que tienen que ver con la décima popular. Dos de Octavio Santa Cruz y uno de Fernando Rentería.

La Municipalidad de Lima está empeñada en promover la lectura. Y con ese fin viene publicando una serie de libros que incluyen el formato pdf, necesario en tiempo de aislamiento social y librerías cerradas. Entre ellos, figuran dos libros de Octavio Santa

Cruz, los dos relacionados a la décima. El primero es testimonial, una historia de vida, *Mis 21 años. Balance de vida a más de medio siglo de actividad cultural.* Uno no sabe en verdad si eso de los 21 años tiene que ver con una metáfora o con un escondite. En un intento un tanto exagerado de bajarse la edad, Octavio regresa a la que alguna vez fue la mayoría de edad, ahora rebajada a los 18. Edad con muchos proyectos, que ahora a los ...tantos siguen vigentes.

Como se trata de una memoria, va recordando su vida universitaria, sus investigaciones musicales, su trabajo de diseñador, pero me quiero detener en la décima. Es una historia que comienza en 1996 y duró hasta el 2000. El apellidarse Santa Cruz no es cosa fácil. Te lleva inmediatamente a relaciones familiares entre las que la décima está presente. Es con este espíritu que se organiza un centro cultural que lleva el sencillo nombre de "La casa de Octavio". Ahí se realiza una serie de actividades teatrales, musicales, poéticas, pero lo que la distingue de otros espacios del mismo tipo son los Sábados de la Décima. Fue un espacio de reunión de los decimistas de entonces.

Ya en el presente milenio nos tocó ser compañeros de carpeta en la maestría de San Marcos. Yo no conseguí a quien se anime a ser asesor de una tesis sobre el vals. Tuve que viajar a Chile y convertirla en tesis doctoral



añadiéndole una visión más latinoamericana. Él, en cambio, sí hizo su tesis sobre la décima popular. Tomó todo el periodo posterior a 1982, que es donde se queda la investigación de su tío Nicomedes. Entre los estudiados está Fernando Rentería.

Las décimas de Rentería que estudia Santa Cruz eran cantadas. Ha pasado el tiempo y han llegado al papel. ¡Cosa curiosa! Se tenía programada una presentación en el Centro Musical Breña y otra en San Marcos, pero llegó la pandemia y solo se pudo hacer la primera. Ojalá alguna vez lo tengamos a Fernando en la universidad. Es una décima renovada que nace desde la tradición. Lleva mucho humor, pero es un humor aprendido de los viejos criollos como Serafina Quinteras. Una frase de ella le da título al libro: *La cara ajada*. Tengan cuidado, pronuncien palabra por palabra, no les vaya a salir la carajada. Al igual que Quinteras (véase el vals “Parlamanía” por ejemplo), el humor de Rentería es de profunda crítica política. No se casa con nadie, se declara “anti partidista, anti dogmático y de libre pensamiento”, pero dirige sus dardos en contra del poderoso y a favor de los de abajo.

Como ya dije en otro sitio, en el Perú tenemos varios cantantes de protesta. Pero a veces pecan de demasiado “eruditos”. La hacen difícil. Fernando es visitante permanente de La Catedral del Criollismo, Las López, el Breña. Bebe y respira pueblo. Sabe que entre nosotros el humor es esencial. Y se burla como solo él sabe hacerlo: como buen historiador. Y para eso coge al vuelo las frases de los propios personajes: “¡Soy inocente!”, “No se cae... se desploma”, “¡Robó, pero hizo obra!”, “¡Tampoco, tampoco!”, “No lo permito ¡Carajo!”. Fujimori, Castañeda, Kenji o Toledo retratados en sus propios dichos”.

El libro de décimas y cuentos de Octavio Santa Cruz, llamado *Selección poética y narrativa*, tiene temas más tradicionales: Santa Rosa de Lima, Nicomedes Santa Cruz. Además, el carácter pedagógico de la publicación invita a explicaciones que a veces pecan de evidentes.

Como cuando nos dice que sus cuentos son en prosa. Santa Cruz comienza con cuartetos realmente sencillas. Es una invitación al lector para que haga las suyas. “La cuarteta es una forma poética de pequeña extensión, muy útil para la creación rápida y la comunicación efectiva. En el camino hacia la versificación es recomendable practicarla”, nos dice Santa Cruz. Bien vista, la décima es la unión de dos cuartetos. La rima de la décima lo dice ABBA A C CDDC. Así, si el lector acepta la invitación de hacer cuartetos podemos augurar que tenemos otro decimista pronto.

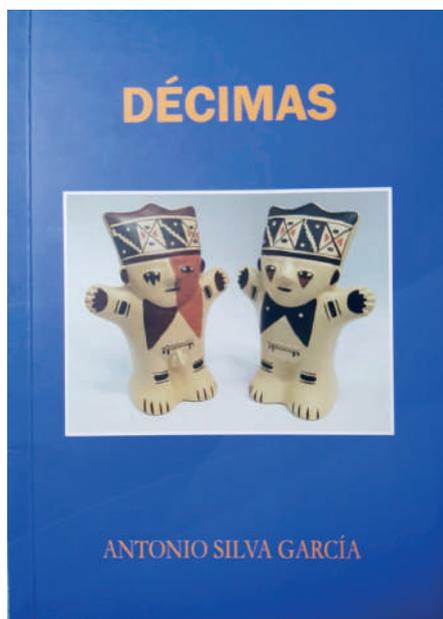
De las décimas que nos ofrece Santa Cruz, quiero destacar la que él llama “Decimas de Panalivio (en supuesto contexto colonial)”. Mientras en muchas de las que coloca en el libro se nota el afán pedagógico, en esta la creatividad desborda ese proyecto. Es el relato de la rebelión de Lorenzo Mombo. Se trata de un hecho real: la historia de una gran rebelión ocurrida en 1768 contra la dominación española, en la hacienda San Jacinto, al norte de nuestro país. Fue estudiada antes por Wilfredo Kapsoli y representada posteriormente por Perú Negro con una serie de canciones escritas por César Calvo. Ahora se le añade un excelente texto de Santa Cruz en la que destaca también la presencia de los otros líderes como Julián Grande o una lideresa mujer: Rosa Congo. Todos ellos reales. El libro de Kapsoli, *SUBLEVACIONES DE ESCLAVOS EN EL PERÚ SIGLO XVIII* debería ser reeditado con las décimas de Santa Cruz como prólogo.

Y como de décimas estamos hablando, no quiero terminar esta pequeña reseña sin una mía dedicada a los dos amigos a los que tengo gran estimación:

Con aires de decimista
Viene Octavio Santa Cruz
Para continuar la luz
Que en su tío ha sido vista
En esas filas se alista
Don Fernando Rentería
Que en sus rimas ya ponía
A la política humor
Y por seguir el tenor
Pongo una de mi autoría

MILAGROS CARAZAS SALCEDO

Silva García, Antonio

Décimas. Lima: Gráfica Fénix, 2018, 70 pp.

En España, uno de los filólogos más connotado es Máximiano Trapero, quien ha publicado *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico* (1996). Entre sus aciertos, destaca la tipología del decimista. Según el autor, se puede distinguir hasta tres tipos. En primer lugar, está el creador-improvisador, quien es llamado también repentista; se trata de aquel que compone sus versos y puede participar en el contrapunto con un adversario. En segundo lugar, se ubica el poeta o versificador, quien es creador de décimas pero no participa del contrapunto ni es repentista. Por último, está el anónimo cantor o el recitador, quienes tienen dotes histriónicas y dominio de escena, por lo que recita en público versos que memoriza de otros poetas, por lo que no es un creador de versos.

Teniendo en cuenta lo anterior, Antonio Silva García (Chancay, 1942-) puede ser considerado como un creador e improvisador. Se sabe que gusta de participar de la

contienda poética con otros repentistas del país y del extranjero. Por razones de trabajo (es especialista en mecánica general), estuvo varios años en Venezuela. A su regreso vivió en Chincha. Ha publicado en varias revistas y antologías del país y el exterior como Ecuador, Colombia y Chile. Es integrante de la Agrupación de Decimistas del Perú, el Taller de la Kontroversia y Saboreando la Décima en Lima. En 2012 fue reconocido como Persona Meritoria de la Cultura Afroperuana por el Ministerio de Cultura. Ha recibido varios homenajes en reconocimiento a su labor, inclusive de la Casa de la Literatura Peruana.

Es por tales razones que merece nuestra atención *Décimas*, un texto que se caracteriza por un lenguaje irónico y lúdico, a veces coloquial y con cierta carga social. Contiene apenas 52 poemas, pues el resto de su obra está todavía dispersa. En una rápida lectura del libro de Silva García, se observa que los temas desarrollados son los siguientes: a) la nostalgia por el pasado, b) la vejez y la presencia de la muerte, c) la reflexión sobre la poesía, d) lo divino, e) lo mundano, f) la descripción de Chancay y el terremoto en Chincha, y g) las décimas dedicadas a personajes e instituciones. En las páginas que sigue me dedicaré a comentar someramente algunos tópicos relevantes.

Para empezar, el autor presenta varias décimas en las que se observan las siguientes dicotomías: ayer/hoy y campo/ciudad. En el pasado se describe el barrio, los juegos de la niñez, las amistades y la historia familiar en Chancay. La nostalgia por el pasado y su idealización se deja observar en, por ejemplo: “Añoranza” y “A mi barrio”; en cambio, el recuerdo de familia es descrito mejor en “Papá” y “La tristeza de mamá”, en los que el engaño y la ruptura del núcleo familiar son temas centrales. Por lo general, un locutor adulto rememora los años de la niñez, rodeada por la naturaleza, con cierta abundancia de frutos, libertad y tranquilidad cotidiana. Para

muestra, la segunda estrofa de “Añoranzas”: “Temprano dejaba el lecho / Antes que saliera el sol, / Soñé que metía un gol / Jugando de back derecho; / Rápido subía al techo / A leer mi silabario / Y pasaba don Hilario / Gritando: ¡Llevo bonito! / Hasta aquel burro negrito / Recuerdo del vecindario” (18).

De otro lado, el presente en la ciudad coincide con la representación de la vejez y la cercanía de la muerte. Esto se explica porque el autor publica su libro en una edad avanzada, a los 76 años. Por ello, era ineludible su reflexión sobre esta etapa del ciclo vital. Como es bien sabido, la vejez y el envejecimiento poseen características físicas, psicológicas y aspectos sociales que dan paso a un imaginario y ciertos estereotipos. Retomando a Susan Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas*, se puede hablar, inclusive, de las metáforas de la vejez. Hay varias expresiones que suelen usarse para referirse a esta, como “el otoño de la vida” y otras más.

Cicerón, en *Sobre la vejez*, ha enumerado estos cuatro aspectos que se cree agravan la vejez: 1) se distancia de la gestión de los negocios, 2) la salud se debilita, 3) se priva de casi todos los placeres, y 4) la muerte angustia y atormenta. En *La vejez*, Simone de Beauvoir sostiene que esta es un destino biológico y una realidad transhistórica que se vive de manera distinta según el contexto social. Según la escritora francesa, los ancianos son víctimas de la marginación, la miseria y la soledad, lo que comprueba el fracaso de la civilización contemporánea respecto a esta condición humana.

Desde la perspectiva de la literatura, la vejez es un tema que no siempre se ha abordado extensamente. Señalo algunos ejemplos en los que el personaje principal se inscribe dentro de la ancianidad, por ejemplo: *Edipo en Colona* de Sófocles, *El rey Lear* de Shakespeare, *La Celestina* de Rojas, *El viejo y el mar* de Hemingway, *Memorias de Adriano* de

Yourcenar, *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, *La señorita de Tacna* de Vargas Llosa, *Canto de sirena* de Gregorio Martínez, etc.

En la tradición decimista, me parece distinguir algunos nombres. Ese es el caso de Álvaro Morales Charún (1919-2003), quien publicó *Décimas, coplas, poemas y cuentos* (1994), cuando gozaba de 75 años de edad. El otro caso es el de Fernando Ojeda Mendoza (1926-2017), quien escribió *Un barrioaltino. Décimas* (2002), cuando tenía 76 años. Cabe observar que cada autor tiene en su haber varios textos sobre dicha temática en particular.

Antonio Silva García desarrolla el tema de la presencia de la muerte en “Adiós” y “Antes de mi funeral” mientras que la vejez aparece en “Setentón”. En estos párrafos, me centraré en esta última composición. Se trata de un poema compuesto por seis estrofas, cada una cierra con este verso: “En donde más yo quería”. Pues el locutor plantea, de manera lúdica, un doble sentido al enumerar los huesos del cuerpo humano, dando a entender que anhela uno extra en el miembro viril. Leamos: “El dilema que atravieso / Es que paso los setenta / Y cerca de los ochenta / Ante ustedes me confieso. / Por más que le imploro rezo / Al mirar mi anatomía, / Fluye la melancolía / Y la tristeza me asalta, / Porque un huesito me falta / *En donde más yo quería*” (65).

El locutor, en primera persona, medita sobre la sabiduría de la naturaleza. También alude a la vejez y, al final, revela su verdadero deseo: un hueso en la lengua para realizar con propiedad su *performance* como decimista. Se entiende que el saber-hacer y el saber-decir pueden quedar limitados por el no poder-hacer y el no poder-decir. Veamos la última estrofa: “Toda su fuerza consagro / Si me crece la nariz, / Me sentiría feliz / Si sucede ese milagro. / Juro que no me avinagro, / Mucho le agradecería, / Si adorna mi poesía / Y pone

un hueso en mi lengua / Que ya la potencia mengua / *En donde yo más quería*" (65).

Es claro que la avanzada edad está disminuyendo algunas funciones biológicas e intelectuales. El locutor toma conciencia de su nueva realidad, de un presente en el que se debilita el exterior del cuerpo; pero, no así la vitalidad de su mundo interior en el que la poesía está todavía presente.

Otro tema que vale la pena resaltar, en el libro de Silva García, es la reflexión sobre la poesía. Esto se percibe con "La décima", texto que está conformado por cinco estrofas. En principio, el locutor elogia y señala las características de la décima para, al final, aseverar su unión y entrega al arte que procesa. Esta es la última estrofa: "Si la décima es mi vida / Versaré mi vida entera / Y hasta el día que yo muera / Rimaré en mi despedida / Y la llevo muy adentro / Ella siempre ha sido el centro / Donde gira mi vivir / Contento voy a partir / Hasta el próximo encuentro" (12).

Coincidentemente los primeros cuatro versos de esta estrofa son retomados, con mínimas alteraciones, como glosa de otra décima, titulada "Adiós", la que consta de cuatro estrofas. Este poema, al cierre del libro, se puede resumir en tres ideas básicas: a) la conciencia sobre la avanzada edad del locutor, b) la proximidad de la muerte, y c) la valoración positiva de la poesía.

Por otro lado, en el repertorio de Silva García, orientado a lo humano o mundano, destaca "Soy pescador". Este texto ha experimentado una ampliación creativa, ya que, en las antologías, aparece con cuatro estrofas; pero, ahora, ha pasado a tener diez, en la que debe ser su versión definitiva. En estos versos se describe la difícil situación

del pescador, que debe enfrentar el mar con valentía y sobreponerse a la explotación laboral. La primera estrofa es: "Señores, soy pescador / De mar afuera y de playa / Soy pescador de atarraya / Y soy pintero señor. / No existe casa mejor / Para el buzo y el pulpero. / A veces soy cordelero. / Pescando como una tromba, / Y no tiren una bomba. / ¡En mi mar que tanto quiero!" (48).

En cuanto a la temática religiosa, vale la pena mencionar "A la cruz de Gallegos", "Ofrenda a Santa Rosa", "A la virgen del Carmen"; pero brilla por su ausencia la décima "A san Pedro", una de las más antologadas. Cito los versos finales de "Al señor de los Milagros": "Hoy el pueblo chancayano / Te rinde veneración / Te pide tu bendición / Como todo buen cristiano. / Venid, venid mis hermanos / En busca del Nazareno / Venid en busca del heno / Sed de Jesús su ganado / Y de este Cristo Morado / Que lo pintara un moreno" (29).

Para terminar, *Décimas* es una publicación que se hace realidad gracias al auspicio de la Municipalidad de Chancay. Esto es elogiado, dado que la cultura no siempre atrae el interés de las autoridades locales o regionales. En esta oportunidad, ha hecho posible que se dé a conocer la obra poética de Antonio Silva García, quien ya había ganado cierta reputación en el ámbito nacional e internacional.

He de acotar que, en este libro, se extrañan los versos de "El cólera", "La maca", "El cebiche", "Tengo un hijo que no es mi hijo", "El pisco", etc., muy conocidos en el repertorio de Silva García. Esto significa que queda pendiente recopilar aquellas décimas para una siguiente entrega, a pesar de ello ya se tiene un rico material para realizar el estudio crítico que merece su obra.

COLABORADORES

Ashanti Dinah Orozco-Herrera (Colombia)

Nació en Barranquilla (Caribe Colombiano). Es Activista y militante afrofeminista. Perteneció a la Organización Social de Comunidades Negras Ángela Davis en Barranquilla. Licenciada en Educación por la Universidad del Atlántico. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Es Santera, practicante de la Regla de Osha en la tradición espiritual afrocubana. Vicepresidenta de la Fundación Macondo y Son. Varios de sus poemas que integran su poemario *Poética del Muntú Renaciente* han sido publicados en varias revistas, antologías nacionales e internacionales. Seleccionada por la ANTV (Autoridad Nacional de Televisión de Colombia) como una de las personalidades afrocolombianas destacadas del país para el Decenio afro (2015-2024). Premio Benkos Biohó (2016) en la categoría de Etnoeducación, en el Día Nacional de la Afrocolombianidad, otorgado por el Instituto Distrital de la Participación y Acción Comunal-IDPAC, por su contribución como docente en el Programa de Pedagogía Infantil de la Universidad Distrital de Bogotá en la implementación de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos en educación superior y en primera infancia.

Christian Reynoso (Perú)

Magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado las novelas: *La tempestad que te desnuda* (2019), *El rumor de las aguas mansas* (2013) y *Febrero lujuria* (2007). Los libros de cuentos: *Los ojos de la culebra* (2019, 2013) y *Los testimonios del manto sagrado* (2001). Los ensayos: *Fiesta de la Candelaria, pasión, devoción y tradición* (2016), *El último laykakota* (2008) y *Látigo del altiplano* (2002). Es editor de la revista de literatura *Espinela* de la PUCP y colaborador en diarios y revistas. Sus artículos pueden leerse cada martes en el portal: christianreynoso.lamula.pe

Luana Xavier Pinto Coelho (Brasil)

Es doctoranda en Derechos Humanos por el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coímbra (Portugal), investigadora en el proyecto POLITICS - La política del (anti)racismo en la Europa y en América Latina: producción del conocimiento, decisión política y luchas colectivas. Es graduada en Derecho (UFOP/ Brasil) y Mestre en "Cooperación Internacional y Desarrollo Urbano" (IUG-UPME, Grenoble/ Francia). Es también activista antirracista, miembro del NAC (Núcleo Antirracista de Coímbra) y consejera consultiva de la Organización de Derechos Humanos Terra de Direitos (Brasil).

Daniel Mathews Carmelino (Perú)

Doctor en literatura latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Especialista en literaturas populares, tema sobre el que ha publicado el libro *La ciudad cantada. (Lima, Santiago, Buenos Aires)* (2016) y diversos artículos. Escribe en el blog mesaleespuma.lamula.pe. Es socio de La Catedral del Criollismo.

Yim Rodríguez Sampértégui (Perú)

Licenciado en Neurociencias por la Universidad de Earlham en Indiana, Estados Unidos en 2014. En 2018 culmina estudios de Posgrado en la Facultad de Farmacia y Bioquímica de la Universidad de Buenos Aires, donde ha realizado investigación científica durante los últimos 3 años en el campo de la neurobiología. En 2017 ingresa a la Escuela de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, donde se encuentra estudiando actualmente. Es miembro fundador del Grupo Afrolatino Sambalandó de Zaña y ha sido colaborador del Museo Afroperuano de Zaña desde 2015. Ha escrito artículos sobre las tradiciones musicales y costumbres de Zaña. Contribuyó a la elaboración del primer plan educativo sobre identidad y cultura zañera. A inicios de 2020, presenta “Manongo: Cantos Negros de Zaña” y en junio lanza “Zaña el Podcast”, recibiendo ese mismo mes el reconocimiento de la Municipalidad Provincial de Chiclayo por su transcendencia y aporte a la riqueza multicultural de Zaña. Fue invitado a participar del IV Encuentro de Investigaciones sobre Cultura Afroperuana 2020 con la ponencia “Saña a la Zaña ¡Caramba!: Recuperación de un Canto Afroñorteño.

Milagros Carazas Salcedo (Perú)

Investigadora de la tradición oral y especialista en literatura afroperuana. Es doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana. Es docente de la Unidad de Posgrado y del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado *Tradición Oral de Chincha* (2002), *La Orgía lingüística* y *Gregorio Martínez* (1998/2009) y *Estudios Afroperuanos. Identidad y literatura afroperuanas* (2011). En 2007, se le concedió el Premio “Heroína Nacional María Elena Moyano”, mientras que el Ministerio de Cultura le otorgó el reconocimiento como “Personalidad Meritoria de la Cultura”, en 2015.

Rogério Mendes (Brasil)

Es doctor en Teoría literaria por la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE) y profesor adjunto responsable de la disciplina de Literatura y Culturas Hispánicas del Departamento de Letras (CERES/DLC) de la Universidad Federal de Río Grande del Norte (UFRN). Sus intereses académicos están centrados en la literatura de lengua española en África y Asia, así como las contribuciones culturales indígenas, africanas y orientales en el proceso de formación de la literatura latinoamericana y las manifestaciones literarias fronterizas y de migrantes (Nuyorican, Spanglish, Portunhol etc).

Tania Huerta (Perú)

Directora de la Revista de Literatura Oscura *Aeternum*. Editora de Pandemonium Editorial. Publicó “El Pelado Jairo” en la antología *Horror Queer*, “Aconitum” en la antología *Steampunk Terror* de Editorial Cthulhu (2018). “Piedra Negra” en la antología *Cuentos Peruanos sobre Objetos Malditos* de Editorial El Gato Descalzo (2018). “Esther” en la antología *Pesadillas II* de Editorial Apogeo (2018). “Amor Eterno” en la antología *Cuentos sobre Brujas* de Editorial El Gato Descalzo (2019). “Polvillo Azul” en la antología digital *El día que Regresamos* de Editorial Pandemonium (2020). Gana el *Concurso Ave Fenix* del Círculo de Escritores de España con su relato “Reflejo” (2020). Es dueña del Blog Pies Fríos en la Espalda.

Víctor Salazar Yerén (Perú)

Docente y escritor. Ha publicado los libros de poesía *Frívola Musa* (2007); *Sobre la aldea* (2011); *Cuando al fin tu voz toque mi nombre* (2014); *Quince poemas dispersos* (2018) y *Toqra* (2019); así como diversos estudios y antologías en torno a la literatura de Chincha y Huancavelica. Actualmente dirige la colección *Cuadernos Esenciales*, dedicada al fomento de clásicos chinchanos vía Horfandía ediciones. Textos suyos pueden apreciarse en diversas publicaciones, entre ellas: *Piel de Kamaleón*; *La manzana mordida*; *Lucerna*; *D'Palenque*, *Ruido Blanco* y *BIT*; así como en la muestra poética *Confesiones de un descreído*.

Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante (Perú)

Después de obtener su Bachillerato en el Liceo Franco-peruano (1991) partió a Francia, donde cursó (1992–2001) Licenciatura, Máster y Doctorado en Ciencias para la Ingeniería (Universidad de Poitiers). Hasta el 2006 ejerció como ingeniero de investigación y docente contratada. Desde entonces es Lecturer en la Universidad de Caen, con actividad docente en ESIX, Escuela de ingeniería (mecánica, ventilación y aerocontaminación) y afiliación en investigación al laboratorio LUSAC (mecánica de fluidos). En su niñez, su formación musical estuvo a cargo del Maestro César Santa Cruz Gamarra. Después estudió la guitarra clásica con el Maestro Juan Brito Ventura hasta sus 18 años. En 1992, presentó con Octavio Santa Cruz Urquieta la transcripción a dúo de guitarras de la Muñeca Negra, suite de Victoria Santa Cruz Gamarra, material grabado en 1994. Actualmente participa en la coordinación del Movimiento de Amigos Normandía Cultura Hispano-americana (Cherburgo) cuyo objetivo es difundir los diversos aspectos de las culturas hispanas. Actividades a su cargo: Coordinación de Talleres de Cocina hispano-americana; exposición “La ruta del maíz” (Cinemovida 2019), traducción y adaptación (Cinemovida 2017) de la exposición “Todo es Ritmo” - Victoria y Nicomedes Santa Cruz (Casa de la Literatura Peruana).

Marcos Antonio Batista Da Silva (Brasil)

Es doctor en Psicología Social de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP), Brasil. Investigador postdoctoral en el Centro de Estudios Sociales (CES), Universidad de Coimbra (UC), Portugal. Integra el proyecto POLÍTICS - La política (anti) racismo en Europa y América Latina: producción de conocimiento, decisión política y luchas colectivas (Proyecto 725402 - POLÍTICS - ERC-2016-COG). Tiene una maestría en psicología educativa y una licenciatura en psicología. Tiene investigación sobre el tema de la juventud; relaciones étnicas-raciales y educación, en particular, sobre la población afrodescendiente en la educación superior. En publicaciones recientes, ha discutido la desigualdad y el coronavirus; el tema de la población afrodescendiente y la universidad en la sociedad brasileña y peruana.

Manuel Barrós (Perú)

Sociólogo, investigador y traductor. Licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha publicado traducciones de distintos escritores y poetas en revistas y, junto con Óscar Limache, *Doze noturnos da Holanda / Doce nocturnos de Holanda* (Ediciones Andesground, 2016; 2018) de Cecília Meireles, en Santiago de Chile. Sus intereses de investigación son: sociología de la literatura, traducción literaria, poesía, historia del libro, cultura impresa, herencia africana y literatura latinoamericana.

Rafael Balseiro Zin (Brasil)

Rafael Balseiro Zin es sociólogo, con especialización en Estudios Brasileños: sociedad, educación y cultura. Se graduó en Sociología y Política (2012), por la Escuela de Sociología y Política de São Paulo; maestría en Ciencias Sociales (2016) por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Actualmente, es doctorando en Ciencias Sociales por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo, donde participa como investigador del Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp). Tiene experiencia en las áreas de Pensamiento Social Brasileño, Estudios Culturales e Estudios Literarios, actuando, principalmente, con los siguientes temas: trayectoria intelectual de los escritores negros en Brasil; literatura abolicionista escrita por mujeres en Brasil de los ochocientos; literatura afrobrasileña y resistencia; formación del canon literario brasileño, racismo e sexismo; y sociología de las relaciones raciales en Brasil. Em 2019 publicó el libro *Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista*. Vive y trabaja en São Paulo. Contacto: rafaelbzin@hotmail.com

Dayana De Oliveira da Silva (Brasil)

Estudiante del doctorado en Historia en el Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF). Maestra, Bachiller y Licenciada en Historia por la misma universidad. Becaria de la Fundação Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). E-mail para contacto: dayana.oliveira84@hotmail.com

Mónica Carrillo Zegarra (Perú)

Es comunicadora graduada en la UNMSM y titulada por la Universidad de Oxford en Derechos Humanos. 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. Publicó también el libro *Rostros de violencia. Rostros de poder* (2017).

César Rosas Roque (Perú)

Poeta y decimista consumado; colaborador desde 1964 de diversos medios de comunicación local, entre ellos *Verdad del Pueblo* y *Tinta*, además de ejercer la corresponsalía de los diarios *Expreso* y *Extra* de Lima. En 1968 participó en la II Cita de Escritores Jóvenes, con ocasión del centenario de Chinchay, y, desde entonces, su imagen se convertiría en una presencia constante en dichos Encuentros Regionales. Fundó en 1971, junto a Santiago Perona, Adolfo Peschiera González, Virgilio Salvatierra, Walter Ajalcuña y los hermanos Doménico y America Galluccio Guissa, el Círculo Chinchay, llevando a cabo una destacada actividad cultural dentro de la provincia. Su obra goza de un amplio reconocimiento local gracias a la originalidad y honestidad de su palabra. La loa, la sentencia, pero también la denuncia, lo convirtieron en un cantor popular de amplio registro temático, prueba de ello son los poemas: “Como se labra la roca”, “Confesión” o “Revocatoria”. Textos suyos pueden apreciarse en diversas publicaciones; entre ellas: *Verdad del Pueblo*, Chinchay '92, *El festín del Jaguar*, *Un fulgor en las tinieblas* y *Poesía*. Sus libros *Sonetadas* (1974), *Cantaletas* (1990) y *Sonsonetes* (1992) se mantienen todavía inéditos.

Antonio Silva García (Perú)

Uno de los decimistas más importantes del Perú. Es integrante de la Agrupación de Decimistas del Perú, del Taller de la Controversia y Saboreando la Décima en Lima. Es también presidente de la Asociación de Poetas y Escritores de Chancay. En 2011 fue homenajeado por la Casa de la Literatura Peruana y en 2012 fue reconocido como Personalidad Meritoria de la Cultura por el Ministerio de Cultura del Perú. Há publicado sus poemas en diversas revistas nacionales y extranjeras, y en 2018 publicó su libro titulado *Décimas*, el cual reúne más de cincuenta décimas de su autoría

Juan Manuel Olaya Rocha (Perú)

Literato, docente, editor e investigador de la literatura afroperuana. Fundador y director la revista *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, primera y única revista en el Perú especializada en literatura afroperuana y afrolatinoamericana, y del proyecto D'Palenque Editorial. Maestrando en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) y formado en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal (Perú). Ha publicado artículos en varios medios impresos y ha participado en eventos académicos tanto en el Perú como el extranjero.

Máximo Torres Moreno (Perú)

Poeta nacido en el Callao. Ha publicado los libros *Poesía Experimental* (1973), *Canto a las 200 Millas y poemas del alma popular* (1975), *La Clave* (1981), *Armónica* (1991), *Tótem* (2003), *Veneración a Obatalá (Sincretismo de M.T.M)* (2004), *Africamía* (2004), *Battá* (2005), *N'dombe N'sulo Batán* (2017). En 2017, el Ministerio de Cultura del Perú lo reconoce como "Personalidad Meritoria de la Cultura".

José Miguel Vidal Magariño (Perú)

Es licenciado en Literatura Hispánica y magíster en Antropología Visual por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tiene un certificado en Estudios afrolatinoamericanos por el Afro-Latin American Research Institute en el Hutchins Center de la Universidad de Harvard. Es docente de cursos de investigación y redacción creativa en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido parte del Taller de Estudios Afroperuanos en la PUCP y ha actuado como consultor en las últimas ediciones de la Semana Afroperuana en la misma casa de estudios. En dicha universidad, este año se encuentra impartiendo el curso de Historia y Cultura afroperuana. Sus temas de investigación actuales son la literatura afroperuana, el racismo en el Perú y las identidades afrodiáspóricas.

Maritza Joya Muñante (Perú)

Nació en el distrito de Bellavista, Callao, en 1959. A la edad de diez años empieza a escribir sus primeros poemas. Actualmente, realiza recitales teniendo como motivo la poesía afroperuana. Ha publicado las siguientes plaquetas: *Memoria ilusa* (2002), *Cadenas de la esclavitud y sus raíces negras* (2002), *Homenaje a la canción criolla* (2005), *Poesía afroperuana* (2005). Sus textos aparecen en la antología y diarios del Callao. Ha sido también profesora de teatro.

Shirley Ferreira (Brasil)

Shirley Ferreira es profesora de la Red Municipal de Juiz de Fora-Minas Gerais/ Brasil. Coordinadora del proyecto de Contadores de Historia, «Conta aí, Dante» de la E. M. Dante Jaime Brochado desde 2005. Tiene experiencia en el área de formación de Contadores de historias. Es graduada en Pedagogía (CES/JF y UFJF). Una especialización en Arte en Educación Infantil (UFJF): «Los valores morales en la educación infantil». Especialización en Religión y religiosidades Afro-brasileñas (UFJF): Exu en la obra de Jorge Amado. Maestría en Letras (CES/JF): «Luiz Gama: el precursor de la poética negra» y doctoranda en el programa de Estudios Literarios/ Letras (UFJF) investigando la obra de Maria Firmina dos Reis.

César-Octavio Santa Cruz Bustamante (Perú)

Nació en 1981 en la ciudad de Lima y vive desde el 2000 en Burdeos. Cursó estudios de artes plásticas en la universidad Bordeaux Montaigne, obteniendo el grado de doctor en Artes en el 2013. Ha participado en diversas exposiciones colectivas e individuales desde el 2002, en Francia y en el extranjero, con reconocimientos. En 2011, obtuvo el primer premio en el concurso de pintura Sagrado y profano organizado por la Embajada de Brasil en Lima y por Museo Nacional Afroperuano. En 2016, fue finalista de la categoría “street art” en el “Grand Prix” del Instituto Bernard Magrez, en Burdeos. Sus más recientes obras abordan el tema afroperuano, expuestas en dos ocasiones (2018 y 2020), en el marco de la Semana de la Memoria de la Esclavitud, evento promocionado por la Municipalidad de Burdeos y que rinde homenaje a los esclavos deportados a las Américas. También ha participado en conferencias y publicaciones académicas en Francia, México y Perú. Actualmente, dirige talleres de serigrafía en Burdeos y se dedica a la docencia en colegios. Es también músico y, como tal, difunde la música afroperuana en festivales y proyectos culturales.

Lima - Perú

2020

Es siempre satisfactorio escribir una breve presentación cuando ya se han sorteado los procesos previos que demanda hacer una revista sobre un campo que no necesariamente despierta el interés de la mayoría de los lectores e investigadores, pero que no por ello deja de ser una reflexión tan necesaria actualmente. El 5to número de *D'Palenque: literatura y afrodescendencia* es el reflejo de nuestra persistencia por llenar este vacío académico y cultural sobre las raíces negras en las manifestaciones literarias y las tradiciones orales del Perú y la región. Este proyecto iniciado en 2016, viene ganando espacios y reconocimiento no solo en el Perú, y esto es gracias también a que tenemos como prioridad optimizar el alcance de nuestro aporte. De ahí que hayamos optado por una revista de libre acceso desde cualquier parte del mundo a través de nuestro sitio web www.dpalenque.com.pe En este nuevo número, el público lector podrá conocer una pequeña arista de las distintas formas de ingresar al maravilloso mundo de la literatura y cultura afrodescendiente del Perú y Latinoamérica.

Juan Manuel Olaya Rocha
Fundador y director

COLABORADORES

Perú

Daniel Mathews Carmelino
José Miguel Vidal Magariño
Christian Reynoso
Yim Rodríguez Sampértégui
Milagros Carazas Salcedo
Tania Huerta
Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante
Manuel Barrós
Víctor Salazar Yerén
Mónica Carrillo Zegarra
Antonio Silva García
Juan Manuel Olaya Rocha
Máximo Torres Moreno
César-Octavio Santa Cruz Bustamante
Maritza Joya Muñante

Brasil

Rafael Balseiro Zin
Rogério Mendes
Shirley Ferreira
Luana Xavier Pinto Coelho
Marcos Antonio Batista Da Silva
Dayana de Oliveira da Silva

Colombia

Ashanti Dinah Orozco-Herrera

Lima – Perú
2020