

D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia



D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia



D'Palenque

Literatura y Afrodescendencia

AÑO II, NÚMERO 2

JUNIO 2017

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
Juan Manuel Olaya Rocha	
ARTÍCULOS ACADÉMICOS	
<i>Aporte pedagógico y social en la poesía de Nicomedes Santa Cruz Gamarra</i>	9
José Campos Dávila (UNE - La Cantuta)	
<i>Cumanana y memoria oral en Historia de Yapatera de Fernando Barranzuela</i>	17
Milagros Cárzas Salcedo (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)	
<i>'Jugemos en la jungla': raza, clase y género en Unicroma de Mónica Carrillo</i>	31
Natalia Storino (Universidad Nacional de Córdoba)	
<i>Un canto de resistencia: la metáfora y la ironía en Unicroma de Mónica Carrillo</i>	41
Judith M. Paredes Morales (Universidad Nacional Federico Villarreal)	
<i>Rescates de identidad y esperanza en los poemas de Edelma Zapata Pérez y Sayly Duque Palacios</i>	47
María C. Zielina (Universidad Estatal de California, Monterey Bay)	
CREACIÓN LITERARIA	
<i>Mis pies son ángeles del universo</i>	57
Miléna Carranza Valcárcel	
<i>A la memoria de Hermes</i>	58
Agustín Huertas Montalbán	
<i>El encuentro</i>	59
Shirley Campbell Barr	
TRADUCCIÓN	
<i>Cuatro poemas de Marcus Garvey</i>	63
Franklín Saturno Cabezedo	
ENTREVISTA	
<i>Dialogando con Máximo Torres Moreno "Majustomo", poeta afrochalaco</i>	69
Juan Manuel Olaya Rocha	
SEMBLANZA	
<i>Fernando Romero y la cultura afroperuana</i>	81
César A. Espino León	
RESEÑAS	
<i>Un pueblo rumbo al sur. Apuntes para el estudio del cuento y del relato en Chíncha(1960-2015)</i>	85
de Víctor Salazar Yéren	
Roger Paredes Flores	
<i>Afro-Peruvian Spanish: Spanish slavery and the legacy of Spanish Creoles</i>	87
de Sandro Sessarego	
Rosa Dorival Córdova	
<i>Luces y enigmas de Manuel Quintana "Canario Negro", el mejor artista de la Guardia Vieja</i>	88
de Luis Rocca Torres	
Daniel Mathews Carmelino	

D ' P a l e n q u e
Literatura y Afrodescendencia

Año II, N° 2

Lima, 2017

© D'Palenque. Literatura y Afrodescendencia

Mz. K17 Lt. 10 Angamos II

Ventanilla, Callao 06

991074183/5537898

E-mail: dpalenque.revista@gmail.com

DIRECTOR

Juan Manuel Olaya Rocha

jm_olaya@hotmail.com

COMITÉ EDITORIAL

Ana Maria Infantes Mendoza (Universidad Nacional Federico Villarreal)

Juan José Valdez Fernández (Universidad Nacional Federico Villarreal)

Ángela Daniela Condorhuamán Morales (Universidad Nacional Federico Villarreal)

María Elena Cuestas Reyna (Universidad Tecnológica del Perú)

COMITÉ ACADÉMICO

M'bare N'gom (Morgan State University)

Dorian Espezúa Salmón (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Germán Peralta Rivera (Universidad Nacional Federico Villarreal)

José Campos Dávila (Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle "La Cantuta")

Yobani Gonzales Jáuregui (Universidad Nacional Federico Villarreal / Universidade Federal de Juiz de Fora)

CONCEPTO Y MAQUETACIÓN DE INTERIORES

urkutútu ediciones

DISEÑO DE PORTADA

D'talles y fotografía

DIBUJO DE PORTADA

Kelly Tasayco

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-06726

ISSN: 2518-4105

Se terminó de imprimir en junio del 2017 en

TALLERES GRÁFICOS APOLO S.A.C.

Jr. Apurimac 577, Lima - Perú

PRESENTACIÓN

Hace siete meses, por primera vez en nuestros estudios literarios, nació una revista especializada en literatura afroperuana: *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*. A pesar de los discursos excluyentes de nuestra institucionalidad literaria —y justamente por eso—, asumimos el desafío histórico de otorgarle a nuestra tradición cultural y literaria afrodescendiente el lugar que le corresponde dentro del heterogéneo panorama cultural del país. De antemano, supimos que esta titánica tarea no sería nada fácil. Pese a ello, ahora el lector tiene entre sus manos el segundo número de la revista.

Es importante destacar la relativa acogida que tuvo en algunos países como Brasil, Argentina, Estados Unidos, Colombia, entre otros. Aunque estamos hablando de una escala menor, nos complace saber que *D'Palenque: literatura y afrodescendencia* forma parte de algunas bibliotecas y centros de investigación en el extranjero, además de estar en manos de investigadores y críticos literarios especializados en el tema. El interés por el proyecto se refleja también en los constantes textos que nos envían desde distintitos países de América Latina, África y Europa, aunque no todos han podido ser publicables y publicados al mismo tiempo.

En el Perú, si bien marcó un hito y tuvo una aceptable acogida, aún tenemos un trabajo pendiente. Creemos que es necesario articular esfuerzos conjuntamente con el ámbito académico, las comunidades afroperuanas y las organizaciones afrodescendientes del país y, por qué no, del extranjero; tres pilares imprescindibles en la consolidación de nuestro proyecto. Sin duda, el aporte de la revista contribuye, en mayor o menor medida, al desarrollo de cada uno de estos espacios. Pese a ser un proyecto tan joven, el balance ha sido muy positivo y el segundo número siempre estuvo a la expectativa.

En esta oportunidad, colaboran investigadores, escritores y estudiosos de la literatura afrodescendiente como José Campos Dávila, Milagros Carazas, Milena Carranza Valcárcel, Juan Manuel Olaya Rocha, Daniel Mathews, Agustín Huertas, Judith Paredes Morales, Franklin Saturno, César Espino León, Rosa Dorival y Roger Paredes. Desde el extranjero, nos vuelven a acompañar Natalia Storino de Argentina y Shirley Campbell Barr de Costa Rica, y se suma al proyecto la reconocida investigadora cubana María C. Zielina. En cuanto al contenido, el lector encontrará estudios sobre la obra de Nicomedes Santa Cruz, Mónica Carrillo y sobre las cumananas del recientemente fallecido poeta yapaterano don Fernando Barranzuela, además de una aproximación a la poesía de dos poetisas colombianas: Edelma Zapata Pérez (hija de Manuel Zapata Olivella) y Sayly Duque Palacios (sobrina de Arnoldo Palacios). A las secciones de creación literaria y reseñas de libros, se le suma una entrevista al poeta chalaco Máximo Torres Moreno, la traducción de algunos poemas del jamaicano Marcus Garvey y una semblanza al investigador y escritor peruano Fernando Romero.

Para no prolongar más esta breve presentación, solo queda agradecer a todas las personas que colaboran con este proyecto. Investigadores, escritores, artistas y estudiosos de la literatura y cultura afroperuanas; al Comité académico, al Comité organizador, y a todos los que han intervenido en el proceso de edición de la revista; a todos ellos les expresamos nuestra gratitud y mucho más.

Juan Manuel Olaya Rocha
Director

artículos académicos

Aporte pedagógico y social en la poesía de Nicomedes Santa Cruz Gamarra

José Campos Dávila

Necesidad de educar en la cotidianidad

En el informe de la comisión de la Unesco para la educación del próximo milenio, Jacques Delors escribió *La educación o la utopía necesaria* (1996). Aquí, se plantea la necesidad de educar para toda la vida y durante toda la vida, lo que implica que es indispensable abordar la ética y lo cultural como principios básicos para el desarrollo de la persona humana. La propuesta de la Unesco se sustenta en cinco pilares de la educación: aprender a aprender, aprender a convivir juntos, aprender a conocer, aprender a hacer y aprender a ser. Esta propuesta de la Comisión Delors exige que la educación no esté encerrada en cuatro paredes o en amplios locales escolares. La educación va más allá de la escuela. Implica que toda la sociedad en su conjunto se comprometa en el proceso educativo; en especial, los medios de comunicación social que, en la actualidad, ocupan gran parte del tiempo de las nuevas generaciones.

Al parecer, Nicomedes Santa Cruz lo entendió así desde mucho antes, ya que sus décimas y escritos conllevan los pilares propuestos por la Comisión Delors. Por ejemplo, en una de sus décimas titulada “Canto a mi Perú”, publicada en el diario *Expreso* en 1966, se encuentran planteamientos que fundamentan la propuesta de Delors, tal como se demuestran en estas dos estrofas:

Yo tengo fe en el futuro
 porque el hombre del mañana
 disfrutará vida sana
 forjada el presente oscuro
 Marchará con pie seguro

por la confraternidad:
 Su arma será la Verdad
 Su regocijo el Saber
 Su compromiso el Deber
 Su triunfo la Libertad

Yo tengo fe en el Perú
 que va hacia la integración
 pues, sin discriminación
 los hombres se hablan de “tú”...
 Al mochica en Monsefú
 al quechua de Paucartambo
 al limeño de Malambo
 y al shipibo de Loreto
 los abraza con respeto
 mi fraterno amor de zambo.

Claramente, Nicomedes aborda la temática del aprender a “ser” y el aprender a “convivir” dentro de un marco de integración y de tolerancia que el Perú requiere de manera muy especial, ya que el sistema propone integración, pero no se explica sobre el derecho de cada comunidad a preservar sus valores culturales. Además, el precepto fundamental sobre el cual el poeta hace hincapié es el de la libertad como valor absoluto que permite la verdad, el deber y el saber, elementos que se entretajan entre sí bajo un solo parámetro: la libertad.

El trabajo del poeta, a través de sus escritos y los medios de comunicación social, fue vasto y abordó temas multidisciplinarios que van desde los deportivos y religiosos hasta los temas políticos e internacionales. De esta manera, intentó informar y formar al hombre en toda su dimensión. La décima “Talara” es una clara muestra. Asimismo, los poemas “Muchacho”, “Muchacha” y

“Primero de Mayo”, permiten ver cómo el poeta promueve la búsqueda de conductas positivas en beneficio del propio hombre y de su comunidad.

En un artículo de su columna “Lima en blanco y negro”, se refiere a un tema educativo simple, pero de profunda complejidad: los deberes escolares. En el libro *Manual de Psiquiatría Infantil* de Ajuriaguerra, existe una cita interesante que manifiesta lo siguiente: “Henry Wallon dice que el niño que siente va camino del niño que piensa”. En esta dimensión, se inserta el escrito del autodidacta afroperuano que refleja su profundidad de conocimiento y reflexión sobre los hechos de la vida cotidiana. Al abordar el tema, centra su atención y hace un llamado a los educadores nacionales de la década de los sesenta para que distribuyan el tiempo educativo de tal forma que exista un tiempo de calidez para la casa; es decir, un tiempo necesario para que los hijos puedan disfrutar de la calidad del hogar en el sentido de desarrollar sentimientos de paternidad, maternidad y fraternidad que conlleven a una pronta socialización; por ende, a un desarrollo mental más óptimo para el aprendizaje.

Nicomedes critica duramente a los docentes que, sustentados en la teoría del hábito de Wiliams James de las primeras décadas del siglo pasado y asumiendo la tendencia conductista del reforzamiento, exigían a los educandos que realicen tareas extremas fuera de la casa al punto de que algunos niños anulaban su tiempo de calidad familiar y social para dedicarlos a la realización de frondosas tareas en el hogar. El poeta cuestionaba: “no hay caso, algo anda mal en los colegios de ahora. ¿En qué momento podrán los niños retozar, conversar con sus padres, ser mimados -con tanto y tanto amor que necesitan- o ayudar un poco en la limpieza de la casa, que eso también forma parte de la crianza, si todo el tiempo que debiera ser libre lo consumen los deberes escolares?” (Nicomedes, 1968).

No hay duda de que Nicomedes Santa Cruz Gamarra se adelantó a la época y vislumbró la necesidad de modificar el sistema

educativo de un proceso enseñanza-aprendizaje memorístico, individual por ensayo y error, a un proceso de aprendizaje-enseñanza socio-afectiva de la vida cotidiana, secuela del afecto propuesto por Wallon, hoy en boga. Sin conocerlo ni proponérselo, sentaba las bases del constructivismo al abogar por menos repetición, menos memorismo, menos ejercicios y más experimentación, más relación humana y más trabajo docente en el aula. En un acápite del artículo anteriormente citado, manifiesta:

—Pero Rosita —le dije—, yo creí que en tu block solo tenías apuntes para desarrollar en casa...

—No tío. En el block tengo las tareas expeditas y aquí en casa las transcribo.

—¡Pero eso es doble trabajo! Se pudo hacer de frente en limpio. ¡Esto es absurdo!...

—No, tío. La “Miss” dice que es pedagógico (1968).

Nicomedes claramente aborda el problema que hasta la actualidad subsiste en algunos docentes que practican aquello de “en la repetición está el aprendizaje”. Los viejos señores afirmaban “en la repetición está el gusto”. Sin embargo, la pedagogía moderna viene desterrando estas engorrosas prácticas que hacían que el proceso educativo se centrara en las exigencias del maestro y no en las necesidades del niño. Esto generaba que el alumno se sintiera como un prisionero del sistema educativo que determinaría su repulsa, hastío y finalmente deserción. Además, no solo planteaba el problema, sino que vislumbraba posibles soluciones. A continuación, leamos otro párrafo de “Los deberes escolares”:

Y la causa de este problema parece estar en las pocas horas de clase que corresponde a cada educando. Tenemos tres millones de niños en edad escolar y se han matriculado casi todos. Pero, ¿cuándo se vio que alumnos de cuarto y quinto año tengan solo mediodía de clase? Algo anda mal en nuestros colegios... (1968).

Treinta años después, todo el sistema educativo mira con buenos ojos la posibil-

dad de ampliar el horario de clase a fin de desarrollar habilidades, realizar tareas, experimentos prácticos dentro del aula y eliminar la pesada tarea escolar irrelevante en la casa que está generando desintegración y desequilibrio en la familia y desaparición de la educación socio-afectiva en el hogar (Campos, 1999).

Nicomedes Santa Cruz Gamarra hizo un cuestionamiento a la reducción del tiempo escolar. Hace ya 30 años, planteó que en el futuro iba a traer problemas a las posteriores generaciones. Recordemos que mientras en el Perú se planteaba un acumulado anual de 480 horas de clase, en países como Estados Unidos, Chile y otros superaban las 1450 horas acumuladas anualmente. En particular, el Japón y el mundo asiático tienen un acumulado anual de 2400 horas. Esto genera una diferencia significativa en la construcción de conocimientos entre los estudiantes peruanos y los de cualquier parte del mundo. Una de las consecuencias se muestra en que los postulantes requieren una preparación extraoficial para poder ingresar a las universidades.

Visión globalizadora e integracionista de don Nico

Entre los trabajos hallados, todo indica que el poema "América Latina" es uno de los más profundos en lo que se refiere al conocimiento sobre nuestra América que tuvo don Nico. Ofrece una extraordinaria lección de antropología, sociología y geografía que, bien empleado en el aula, permitiría un acercamiento inmediato del niño al estudio de la universalidad. El poeta permite ubicar al lector directamente en la base de trato interpersonal que se evidencia en los países circundantes al Perú,

Mi cuate, mi socio, mi hermano
aparcero, camarada, compañero,
mi taita, m'hijito, paisano...
He aquí mis vecinos,
he aquí mis hermanos.

Este poema, utilizado como material didáctico, ubica no solo a los países vecinos, sino que nos hermana en una gran familia socialmente establecida por afinidades muy comunes a pesar de existir distancias territoriales. Del mismo modo, muestra las características antropomórficas que unen a todos los latinoamericanos.

Las mismas caras latinoamericanas
de cualquier punto de América Latina;
indoblanquinegros,
blanquinegrindios,
y negrindoblanco.

El sentido integracionista va más allá de la simpleza de analizar los grupos a partir de la piel, de su procedencia o de alguna caracterología anatómica. La sencillez del verso nos permite profundizar en la esencia de lo que es, ha sido y será Latinoamérica: indoblanquinegro, blanquinegrindios y negrindoblanco. Qué más definiciones podemos encontrar y alcanzar al niño para demostrarle la diversidad de las razas que conforman el continente americano. Muestra las bases antropológicas de América, va más allá y sincera los principales problemas, los cuales son males endémicos y que muchas veces los profesores no saben cómo abordar en clase o lo asumen como hechos consumados. Algunas veces, por no confrontar sus ideas con los gobiernos de turno, los docentes no explican la situación política que se vive, la supervivencia de tradiciones que hacen mucho daño al desarrollo de esta parte del continente. Al respecto, Nicomedes aborda, también, el problema del militarismo con obviedad y con sarcasmo; la aristocracia, el clero, la burocracia como males sociales, que entorpecen el desarrollo de nuestros países, puesto que son obstáculos insalvables que aparecen generacionalmente.

Por otro lado, expresa las debilidades personales, el chauvinismo, la hipocresía, la antropofagia, temas que pueden ser abordados por los docentes a través de dinámicas de grupo, discutiendo sobre las manifies-

tas dificultades sociales y personales que son fuentes de dispersión, y convertirlas en fuente de concentración y unión para el desarrollo nacional y latinoamericano. Por ejemplo:

Todos se quejan:
-¡Ah, si en mi país
no hubiese tanta política!...
-¡Ah, si en mi país
no hubiera gente paleolítica!...
-¡Ah, si en mi país
no hubiese militarismo,
Ni oligarquía,
ni "chauvinismo";
ni burocracia,
ni hipocresía,
ni clerecía,
ni antropofagia!...
-¡Ah, si en mi país...

El sentido tanático de la idiosincrasia de algunos latinos es abordado como espíritu antropofágico, de destruir a todos aquellos que tienden a superarse o a superarlo. Este, conjuntamente con el chauvinismo esencialmente criollo, impide la posibilidad de logro de los grupos sociales. En consecuencia, se entretaje en una secuela manifiesta de racismo y prejuicios que generan exclusiones latentes de grandes grupos sin que ello se encuentre escrito en papel alguno.

La unidad es el criterio que sustenta el poema y permite que este se convierta en un himno a Latinoamérica. Identifica a los americanos como nacidos en cualquiera de los departamentos, regiones o países que lo conforman; es más, sincretiza los nichos ecológicos, los une y exige la hermandad latinoamericana como uno de los grandes sueños de Simón Bolívar. Por ello, manifiesta:

Alguien me pregunta de dónde soy
(Yo no contesto lo siguiente:)
Nací cerca de Cuzco,
admiro a Puebla,
me inspira el ron de las Antillas,
canto con voz Argentina,

creo en Santa Rosa de Lima,
y en los Orishás de Bahía.

El criterio de hermandad que promueve el poema refuerza el sentido de unión. Entra en un claro proceso de necesidad de desarrollo futuro. Al pedir que las barreras fronterizas se disuelvan y los países hermanos se unan, se anticipa a la globalización y aleja la imposición occidental de límites territoriales antojadizos, sin criterio de humanidad. Allí está:

Yo no coloreé mi Continente,
ni pinté verde a Brasil,
amarillo Perú
roja Bolivia.
Yo no tracé líneas territoriales
separando al hermano del hermano.

Desde el punto de vista geográfico, es una extraordinaria experiencia pedagógica la que plantea Nicomedes si aplicamos la propuesta final del poema, y hacemos que los niños dibujen Latinoamérica gigante; luego, pedimos que ubiquen el Río Bravo, Cabo de Hornos, el Océano Pacífico y Atlántico; finalizamos la experiencia haciendo que cada niño, según sus características, pinte los países y luego intente rodear con sus brazos todo el continente. La experiencia es invaluable y se registrará para siempre en la memoria de los estudiantes.

De los poemas del cubano José Martí a los de Nicomedes existe una distancia muy corta por el sentido de unidad latinoamericana que distingue a todo un grupo de pensadores y prohombres que desearon y desean un continente libre de presiones y hermanado.

Poso la frente sobre el Río Grande,
me afirmo pétreo sobre el Cabo de Hornos,
hundo mi brazo izquierdo en el Pacífico
y sumerjo mi diestra en el Atlántico.

Por las costas de Oriente y Occidente
doscientas millas entro a cada Océano,
sumerjo mano y mano

y así me aferro a nuestro Continente,
en un abrazo Latinoamericano.

Si los profesores tuvieran el buen tino de utilizar la poesía como material didáctico, en Nicomedes tendrían una fuente riquísima de insumos para usar en las dinámicas de grupo y en el análisis de contenido. La diversidad temática y el no alineamiento político de su poesía, la hace soluble y aceptable para aquellos que se sienten dueños del sistema educativo.

El poema “América Latina” es uno de los más hermosos que se han escrito en la pasada centuria sobre el continente; sobre todo, por el profundo contenido socio-educativo que se sustenta en el pasado, se proyecta al futuro y fortalece el presente. Imprime en la población un sentido de unidad latinoamericana que va más allá de las expectativas de nuestro político y académico de turno.

Nicomedes santa cruz, el educador: visión de la problemática social y educativa

Además de lo anterior, es importante resaltar su capacidad proyectiva como producto de sus propias reflexiones a partir de su autodidactismo. Por ello, abordamos ahora la capacidad visionaria que tenía don Nicomedes para advertir los problemas que podían presentarse en el futuro. Diversidad de artículos concluyen en un llamado a los responsables de la educación de nuestros hijos para que modifiquen sus estrategias educativas.

Nicomedes, en sus poemas “Muchacho” y “Muchacha”, propugna un nuevo tratamiento para la juventud. Hace un llamado directo a los jóvenes para que cambien de actitud en la vida cotidiana. Promueve la tolerancia y la paciencia para afrontar los problemas de la juventud de aquel entonces, los cuales se circunscribían a la búsqueda y relaciones de pareja y a los entuertos que se entretejían a nivel familiar. La adolescencia es afrontada con sencillez:

Mi pequeño capullito,
que pronto te has vuelto rosa.

¡Al fin ha llegado el día
de decirte alguna cosa.

También invoca a la toma de decisiones serias y al sustento de la autoestima, situaciones que recientemente el sistema educativo tiene como objetivo vital.

Mira pues, hija mía,
Acepta al hombre sincero
que vela por su destino
Sé una luz en su destino
Sé constante. Sé virtuosa.

La falta de una proyección social de nuestros educadores ha generado una fuerte tendencia al pandillaje. La incapacidad para implementar elementos correctivos a su momento y la falta de proyectos modernos que permitan a la juventud estar a tono con la época, sin que ello implique violencia o sus diversas formas represivas de manifestarse, no prestó oídos a la décima “Rocanroleros”, que en su tercera estrofa dice:

Durante la adolescencia
yo también fui “palomía”,
pero las cosas que hacía
no tenían consecuencia.
Hoy, ante una diferencia
el proceder es nefando.
Si se inician apaleando
por su pueril disputa
es peligrosa la ruta
en el plan que están llevando

El pandillaje no solo es producto de la violencia de los tiempos que invadió el Perú en los últimos años, sino consecuencia de un sistema educativo mal estructurado que se orientó más a la acumulación de conocimientos que a la estructuración de la personalidad con cimientos sólidos en lo que corresponde al desarrollo de habilidades personales y sociales.

Los grupos de jóvenes ya se enfrentaban en la década de los sesenta, sin extrema violencia, pero ya se habían presentado infini-

dad de casos de lucha entre barrios. Es ello lo que el escritor advierte, de los peligros de la degeneración de estas grescas que se presentaban en algunos barrios marginales como Surquillo y el Callao. Precisamente, por ser barrios marginales, el sistema educativo no les prestó la más mínima atención. En la actualidad, se ha convertido en un problema de las grandes ciudades, y las justificaciones que se están buscando parten de la violencia hasta la estructura familiar, sin tocar la incapacidad del Estado para prever las situaciones sociales.

Nicomedes no solo advertía de la posible violencia que se podía desatar en el futuro, exigía que se construyan más escuelas para formar y controlar el comportamiento de los jóvenes. En uno de sus poemas titulado “Está abierta la matrícula”, manifiesta:

¡Quemen el “becerro de oro”!
¡Maten las “vacas sagradas”!
¡Exploten tierra y petróleo!
¡Creen aulas!...

Dios mío, tu sabio ejemplo
no se sigue con cautela.
En el Perú sobran Templos
faltan escuelas...

Este llamado de Nicomedes para la construcción de mayor cantidad de escuelas era un clamor popular que recientemente los gobiernos vienen intentando solucionar.

Respecto al amor por la patria, precisamente el 10 de julio de 1967, don Nicomedes Santa Cruz Gamarra, como gran maestro empírico, hace un llamado a la reflexión sobre lo que significa verdaderamente “patriotismo”. El vate considera que hay que revalorizar el significado de patriota y que este debe estar íntimamente ligado al desarrollo con equidad. Es decir, deben solucionarse los problemas de las mayorías y minorías marginadas y marginales. En este entender es que nos manifiesta: “Será PATRIOTISMO del actual régimen lograr una justa Reforma Agraria donde la tierra sea del que la trabaja”.

Refleja la necesidad de millones de campesinos pobres que no tienen acceso a la tierra a pesar de ser hereditarios de un glorioso imperio y ejercer un derecho consuetudinario de propiedad ancestral. Este sentido de patriotismo es un patriotismo realista sin saludos a la bandera ni golpes de pecho por veinticuatro horas (el 28 de julio, como ya es tradicional desde 1821). Por otro lado, se trasluce que el sentido de patria se origina en una relación hombre-tierra y hombre-trabajo, es decir existe una íntima relación entre el trabajo productivo sobre la propiedad y el sentido de patriotismo, los cuales se defienden a partir de sentirse copartícipe de los beneficios que el ecosistema otorga a aquel que vive y se desarrolla en ese espacio.

Nicomedes Santa Cruz es premonitorio al establecer la necesidad de que los países subdesarrollados establezcan estrategias de tratamiento especial para la venta de sus productos (materia prima). En otras palabras, nos plantea lo que hoy se denomina desarrollo sustentable a nivel de comercialización de productos. Continuemos leyendo otro párrafo del mismo artículo:

Si la riqueza mineral de nuestro suelo y subsuelo debe ser exportada, ya que carecemos de industria pesada, será PATRIOTISMO del Estado lograr los mejores y más altos precios en el mercado mundial, dando preferencia a los países democráticos cuya política coincida con la nuestra, pero sin que ello nos impida pactar con otros países subdesarrollados exportadores de similares materias primas” (1964).

Además, en una propuesta que nos demuestra su gran dimensión pedagógica, el vate nos invoca a desterrar los tradicionales males y nos señala el camino de la peruanidad sin odios ni rencores. Prosigamos:

Y será PATRIOTISMO del pueblo peruano desterrar por siempre sus odios ancestrales, sus prejuicios raciales, sus mezquindades y ‘vivezas criollas’. Serranos, blancos, negros, chinos y cholos peruanos: no basta ya con vivir al Perú de diente para afuera. Amémoslo con vallejiano patriotismo (1964).

Este artículo titulado “En el mes de la Patria”, es un primoroso ejemplo de lo que todo gran maestro debe promover desde su estrado en el aula de la cotidianidad: fusionar las necesidades humanas con las responsabilidades del Estado y el deber personal para con el territorio que provee la vida, el bienestar y la tranquilidad social. Ese es el mensaje de Nicomedes Santa Cruz Gamarra para la posteridad desde su columna en el diario *Expreso*.

El patriotismo, la falta de escuela, el problema de la adolescencia, la función de los padres de familia y de los docentes, el aspecto de la toma de decisiones, entre otros temas locales y nacionales aborda nuestro poeta. Sin embargo, Nicomedes va más allá e inicia el análisis social de los problemas alienantes con su décima “La Pelona”. Aquí, ataca la huachafería de las negras de los sesenta que intentaban imitar los moldes occidentales sin tener en cuenta sus aspectos particulares. En esa dirección se circunscriben los dos siguientes artículos aparecidos en 1967.

El primero, titulado: “Malena Mis Mongo”, aparecido el 20 de noviembre de 1966. En él nos demuestra que nuestras bellezas tenían muy poco conocimiento de la realidad internacional y que, en muchos de los casos, se las utilizó al extremo de poner en peligro sus vidas sin que ellas supieran lo que acontecía. El artículo es una clara forma de llamar la atención sobre el abuso de las naciones poderosas que a través de diversos medios exigían que las latinoamericanas que participasen en cualquier evento patrocinado por ellos se sometieran a todos sus desvalores. La crítica es una observación a los parámetros sociales que están por encima de la ética y que logran, vía reconocimiento personal, que muchos de nuestros compatriotas se enrolen en las filas del ejército norteamericano para luchar contra el patriótico ejército vietnamita.

El criterio de pobreza se evidencia en el lenguaje de la representada. Sus espacios mentales y culturales se encuentran en

aquella frase “mi amá”, “mi apá” y mi novio. El diálogo que presenta el escritor denota las contradicciones que a nivel de interclase se efectúan con inclemencia. Esta es una forma de agresión que se concreta con mucha sutileza, permanente en los barrios bajos limeños, especialmente en las zonas tugurizadas. El poeta nos lleva a lo más profundo del sentir y pensar de nuestra población. Es una llamada de atención para desarrollar espacios culturales y socio-económicos que tiendan a limar las asperezas que la tugurización genera y que no permite que la realización personal sea observada como un valor positivo, sino que genera odios y rencores encontrados.

En estos espacios donde las simetrías sociales se consolidan por la necesidad de sobrevivencia, también se presentan asimetrías por el desarrollo vertical, puesto que los negros se han visto sometidos durante cientos de años a un desarrollo lineal y horizontal sin posibilidades de cambio y de salto social. Cuando un negro tiene esa posibilidad, entonces surgen lo que en Colombia Nina S. de Friedemann llama *invisibilidad social*, que implica que la sociedad en su conjunto lo minimice o anule y que los miembros del propio grupo de procedencia tiendan a minimizar el esfuerzo desplegado por el miembro de la comunidad. Pareciera que hubiese una suerte de negación a las posibilidades de éxito del propio negro o de los que conforman su entorno social.

Considero importante comenzar a realizar estudios minuciosos sobre las contradicciones sociales que se manifiestan en los espacios tugurizados y que son fuentes de elementos que impiden el desarrollo social de los individuos y, por ende, del grupo. Entender la situación de pobreza en nuestra comunidad es parte de la visión de Nicomedes. Sin proponérselo, puso sobre el tapete un tema que en la actualidad es preocupación de la sociedad en su conjunto.

Nicomedes Santa Cruz, el maestro, educaba desde la cotidianidad, porque cada uno de sus artículos dejaban una enseñanza y

sus décimas tendían a la modificación de conductas del lector. Es más, el autodidacta escritor proponía reacciones positivas en sus mensajes, desde sus décimas a pie forzado hasta sus cuentos del taita, pasando por sus artículos folclóricos, religiosos, juveniles, artísticos, raciales, internacionales, históricos, políticos, de crítica hasta llegar a la vida cotidiana.

Bibliografía

CAMPOS, José (1999). *Nicomedes Santa Cruz. Una nueva forma de educar en la cotidianidad*. Informe de investigación. Chosica: UNE - La Cantuta

DELORS, Jacques (1996). "La educación o la utopía necesaria". En *La educación encierra un tesoro* (pp. 9-27). México: Unesco.

SANTA CRUZ, Nicomedes (1 de mayo de 1962). Los versos de Nicomedes. Tríptico al Iro de mayo. *Expreso*.

_____ (29 de enero de 1964). Muchacha. *Expreso*.

_____ (6 de febrero de 1964). Muchacho. *Expreso*.

_____ (12 de marzo de 1964). Está abierta la matrícula. *Expreso*.

_____ (10 de julio de 1964). En el mes de la patria. *Expreso*.

_____ (15 de mayo de 1965). Los rocanroleros. *Expreso*.

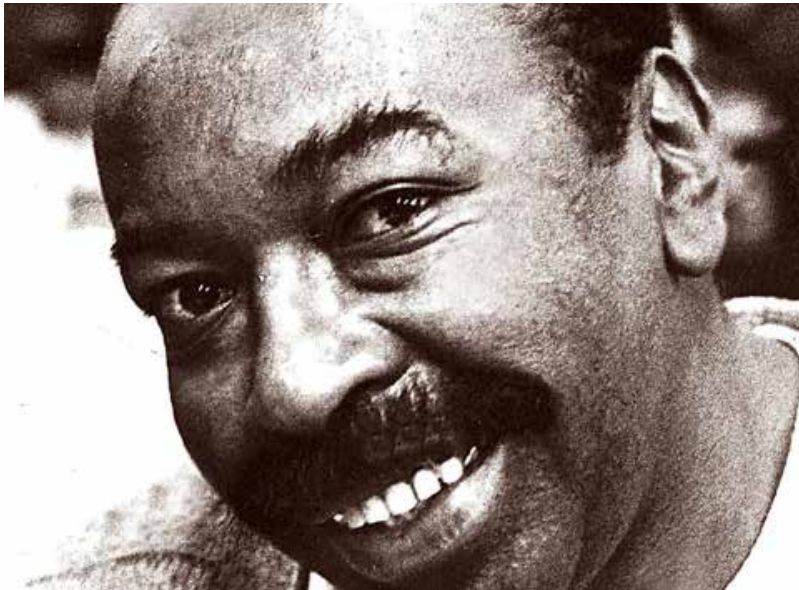
_____ (6 de noviembre de 1966). Canto a mi Perú. *Expreso*.

_____ (6 de noviembre de 1966). Talara. *Expreso*.

_____ (6 de noviembre de 1966). La pelona. *Expreso*.

_____ (20 de noviembre de 1966). Malena Mis Mongo. *Expreso*.

_____ (1 de junio de 1968). Lima en blanco y negro. Deberes escolares. *Expreso*.



Cumanana y memoria oral en *Historia de Yapatera* de Fernando Barranzuela

Milagros Carazas Salcedo

En el mapa afroperuano, se estima una población de 2 millones 500 mil afrodescendientes distribuidos en más de noventa comunidades a lo largo de la costa. Tal vez, las más conocidas gracias a los medios son El Carmen, en Chincha (Ica), y San Luis de Cañete (Lima), ambas ubicadas en la costa sur. Es sabido que varias generaciones de afrodescendientes de estas zonas migraron a la capital en diferentes etapas históricas y casi siempre por la misma razón: mejorar su condición socioeconómica. La proximidad entre estas zonas rurales y la ciudad fue trascendental para la renovación de la fuerza laboral; sobre todo, en el sector obrero, el servicio doméstico y los oficios múltiples, a los cuales se dedicaba la mayoría de afroperuanos, quienes no tenían acceso a la educación ni posibilidades de ascenso social.

En cambio, otras comunidades afroperuanas no tuvieron esa ventaja estratégica, pues se ubican a cientos de kilómetros distantes de Lima. Esto ocurre con Yapatera, a cinco kilómetros de Chulucanas, en el departamento de Piura. Se trata de un poblado menor en la zona rural, durante mucho tiempo sumido en la marginación y negado al desarrollo a pesar de la laboriosidad de sus pobladores y su riqueza cultural. Sin embargo, irónicamente, se ha convertido en un foco de interés para los investigadores sociales, en especial del extranjero, ya que en dicha localidad se concentra una población masiva de afroperuanos, incluso, más abundante que El Carmen y San Luis de Cañete, distritos cuya población ha variado étnicamente debido a la migración de la sierra a la costa. Como resultado de este fenómeno social, hoy en día, ya es posible observar

un sincretismo cultural afroandino bastante enriquecedor que merece estudiarse con más detenimiento.

Ahora bien, en el corpus del testimonio afroperuano que estoy investigando, se puede apreciar la existencia de Erasmo. Yanacón del valle de Chancay (1974), Piel de mujer (1995) de Delia Zamudio, De cajón. Caitro Soto. El duende de la música afroperuana (1995), entre los textos de mayor difusión. Si observamos con atención, los informantes proceden de zonas rurales, como Chancay, Chincha y Cañete, respectivamente.

Coincido con John Beverley cuando plantea que “el testimonio es tanto un arte como una estrategia de la memoria subalterna” (2004, p. 120). En este sentido, soy de la opinión que es imprescindible el análisis de un testimonio que dé cuenta de la historia de vida de un informante representativo de las comunidades afroperuanas más distantes a la ciudad capital, y por lo mismo más discriminadas y ajenas al proceso de modernización que se lleva a cabo en nuestro país. Ese es el caso de *Historia de Yapatera* (2007) de Fernando Barranzuela Zevallos (1933-2017), poeta y cumananero de mayor prestigio en el norte del país, quien puede ser considerado el depositario de la memoria oral, así como el interlocutor y el gestor de su propio testimonio y el de los ancianos de su pueblo. Este ensayo tiene por objetivo realizar una lectura interpretativa de este texto que, además, busca rememorar la historia de toda una colectividad como es Yapatera.

Considerando lo anterior, en los siguientes párrafos, me parece oportuno detenerme en el testimonio polifónico antes de dar paso al análisis del libro en mención. Así, vale la

pena recordar que, en 1961, se da a conocer en inglés *Los hijos de Sánchez*. Autobiografía de una familia mexicana de Oscar Lewis. Su versión castellana es posterior, data de 1964. Este polémico libro fue gestado por un etnólogo estadounidense, quien entrevistó a cada uno de los miembros de una familia mexicana en los sectores populares de la capital, y le sirvió a su autor para plantear su tesis de la “cultura de la pobreza”.

Sin duda, se trata de un testimonio urbano que visibiliza a los grupos sociales más empobrecidos y otorga voz al sujeto marginal y subalternizado de la ciudad de México en la década del cincuenta del siglo XX. Su lectura nos aproxima tanto a la historia individual como al de un núcleo familiar que tiene que enfrentar la extrema pobreza, el desempleo laboral, el alcoholismo, la delincuencia y la violencia doméstica. Existe una polifonía que narra las diferentes versiones de un mismo acontecimiento y completa fragmento a fragmento la historia familiar de los Sánchez. Este texto de carácter fronterizo y plural propició una polémica generalizada en el continente americano y sirvió de modelo para posteriores trabajos en el campo antropológico.

En el Perú, en las últimas décadas, han aparecido algunos testimonios con estas características ya referidas, que coincidentemente desarrollan el tema de la migración del campo a la ciudad; es decir, narran la historia del migrante andino y las transformaciones de Lima. Este corpus así definido estaría conformado por los siguientes libros, a saber: *Habla la ciudad* (1986), de varios autores; *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* (1986), publicado por José Matos Mar; *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001), recopilado por Víctor Vich; entre otros.

En primer lugar, quiero centrarme en *Habla la ciudad* (1986), que resulta de un taller de las aulas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Los estudiantes tenían como tarea grabar y transcribir el testimonio de los habitantes de su ciudad. El

libro tiene dos partes, una que se remite a la imagen de la Lima criolla de herencia colonial y otra que presenta la imagen de una ciudad modernizada y transformada por la migración. Los informantes, más de una veintena, responden a diferentes grupos sociales y estratos económicos, y fueron entrevistados sobre todo en el Centro de Lima. Por lo tanto, cada voz individual ayuda a construir la historia de la capital desde diversas perspectivas y experiencias cotidianas.

En segundo lugar, *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* (1986) responde a una preocupación distinta de parte de José Matos Mar, conocido sociólogo y profesor sanmarquino, quien tiene en su haber varios proyectos de investigación de este tipo. Uno de ellos es *Las barriadas de Lima* (1956), en el que incluye tempranamente varios testimonios de los invasores de tierras y pobladores de estos nuevos espacios urbanos. El otro es la historia de vida de Erasmo Muñoz y el sistema de explotación de la tierra, cuyo resultado ha sido *Erasmó. Yanacón del valle de Chancay* (1974). Ahora bien, el autor alcanza en *Taquile en Lima* un relato testimonial polifónico que se centra en la experiencia de la migración de una comunidad en las orillas del lago Titicaca a la capital entre 1955 y 1984. En otras palabras, el libro describe dos espacios en contraste y la historia del migrante que se transforma de campesino en un sujeto urbano, pero se empeña en conservar su artesanía, música y baile; así como narra la adaptación de la nueva generación, nacida en la ciudad, que asume una identidad y revierte la situación inicial de marginación.

En tercer lugar, *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001) es un trabajo que combina los relatos de estos artistas populares con la interpretación del autor en su recorrido por Lima. Cada testimonio es la expresión de un ex migrante que ha elaborado un discurso de resistencia y una performance como estrategias de sobrevivencia en la ciudad. Así el discurso de la calle está conformado por una pluralidad de voces

que devela cómo los sectores populares llegan a usar las herramientas de la modernidad para generar una identidad heterogénea y muy original.

Por otro lado, el testimonio afroperuano posee también algunos casos de polifonía que bien vale la pena señalar. El primer libro, *Lo africano en la cultura criolla* (2000) editado por María Rostworowski, está integrado por artículos de diversos autores sobre la cultura afroperuana y los testimonios de destacados afroperuanos; entre ellos, Teófilo Cubillas, Luisa Fuentes, Eusebio Ballumbrosio, Rafael Santa Cruz y José Campos. Se trata de relatos breves que giran en torno a una celebridad deportiva o artística que ha sabido ganar una posición en la sociedad, a pesar de la discriminación y las escasas oportunidades de su etnia. Esta es una publicación del Fondo Editorial del Congreso, en un intento por valorar la contribución del afroperuano a la cultura nacional.

El segundo es *De la pampa. La presencia afro peruana en el desarrollo de la agricultura en Cañete* (2003) recopilado por Antonio Quispe Rivadeneyra. Este libro responde a un objetivo más concreto, dar a conocer cuál ha sido el aporte del afroperuano en el desarrollo agrícola de la provincia de Cañete en las recientes décadas. Para esto, su autor reúne los testimonios de doce afrodescendientes, entre hombres y mujeres, en su mayoría ancianos y campesinos. Cada relato ayuda a lograr una imagen del sistema de explotación de la tierra en la costa sur. Así, se pasa revista a la etapa de la hacienda, el cooperativismo, el fracaso de la Reforma agraria y la actual situación del pequeño agricultor. Al final, se tiene una idea muy precisa de la situación de miseria y subdesarrollo de toda una colectividad, la de la etnia negra y, por extensión, la de los grupos sociales de las áreas rurales.

Don Fernando Barranzuela y la memoria oral de una comunidad afroperuana

Para empezar, Ypatera es una localidad que alberga cerca de 4 000 habitantes en su

centro poblado y a más de 12 000 habitantes en la totalidad de su jurisdicción. En el pasado, estaba regido por el sistema de haciendas y la producción cañavelera. En la actualidad, la actividad agrícola está privilegiada por la economía del mango, entre otros. Culturalmente, destaca por la tradición del baile del tondero y la cumanana, expresión poética muy popular en el norte.

La historia de Ypatera como centro poblado menor está aún por difundirse, en comparación con la historiografía oficial de la región de Piura. En un intento por revertir esto y luchar contra el olvido, algunos autores empiezan a divulgar sus investigaciones sobre el tema. El primero ha sido Orlando Velásquez Benites, profesor de la Universidad Nacional de Trujillo, quien ha publicado *El pueblo negro de Ypatera. Tradición y esperanza* (2003). Este es un libro que presenta cuatro capítulos y trata sobre el contexto socioeconómico, las costumbres que dan forma a una identidad en común, las festividades religiosas y la problemática de la participación de su población en el presente.

El segundo es un escritor de la zona, Abelardo Alzamora Arévalo, quien es conocido por haber publicado *Al pie del cerro Puntudo. Relatos ypateranos* (2008) y *Cuentan los antiguos. Añoranzas y tradiciones ancestrales* (2009). Estos dos libros de relatos se basan en la tradición oral y contribuyen a la reafirmación de la identidad colectiva. En 2007, Alzamora publica "Identidad, cultura y desarrollo sostenible en Ypatera-Piura", un artículo que ilustra sobre el pasado histórico y la realidad actual de esta comunidad, centrándose en la descripción de la producción agropecuaria y las posibilidades de un desarrollo sostenible para la zona.

Por último, el tercero es el propio Fernando Barranzuela Zevallos. Como él mismo se califica, se trata de "un investigador campesino" que ha recogido las diferentes versiones de sus ancestros para compartir la historia del "pueblo negro de Ypatera" (2007, p. 24). Apenas cursó la primaria y, sin

embargo, fue un destacado coplero y decimista. Lamentablemente, falleció en febrero de este año. De este modo, *Historia de Yapatera* (2007) se constituye entonces en un valioso logro, ya que recoge el testimonio de los pobladores más antiguos de la localidad y, al mismo tiempo, apela a fuentes escritas, las mismas que son anexadas al final del libro para informar a los jóvenes yapateranos y al lector más curioso.

Teniendo en cuenta lo dicho, me parece necesario reflexionar sobre algunas características de este texto en particular. Elizabeth Jelin propone que existen cuatro elementos centrales sobre el testimonio y la literatura testimonial. Estos son: 1) la mediación de quien edita, 2) el contraste de un yo en plural, 3) es un texto dialogante, y 4) los silencios son estratégicos y establecen la alteridad del lector (2002, p. 92). Revisemos con cuidado estos elementos, pero esta vez aplicándolos al texto en discusión.

En primer lugar, Fernando Barranzuela se presenta como el autor del libro y, al mismo tiempo, es informante, narrador e incluso compilador o gestor. Esta multiplicidad de roles asumidos por Barranzuela anuncia que es un testimonio atípico, en el que el propio testimoniante enuncia un discurso e interviene como intermediario encargado de buscar y seleccionar a otros informantes para luego interrogar, editar, transcribir de la oralidad a la escritura y gestionar la publicación. En otras palabras, se trata de un enunciante/interlocutor que realiza por sí mismo el proceso de producción del testimonio. Por lo tanto, infiero que, además de mediador, él se erige como la autoridad cultural para narrar su historia individual y la de su comunidad. Es decir, el sujeto subalterno ahora cuestiona la historiografía social y las instituciones que lo marginan.

En segundo lugar, el testimonio tiene un carácter metonímico. Es decir, por medio de la voz y la experiencia del narrador se reivindica y se logra la representación de todo un grupo social. En *Historia de Yapatera* se percibe la inclusión de una voz en primera

persona que anuncia tempranamente que “Yo también soy tataranieto, bisnieto y nieto de esclavos [...] solo quiero hablar con versiones recogidas de mis ancestros porque solo me quiero referir al pueblo negro de Yapatera al hablar con los moradores más antiguos de este pueblo” (2007, pp. 23-24). Lo que viene a continuación es la enumeración de las personas con las que Barranzuela se entrevistó: siete ancianos (dos mujeres y cinco varones).

En especial, destaca la extensa conversación, en 1961, que tuvo con Víctor León Cornejo, un cumananero que afirmaba tener 124 años, quien se convierte en su principal fuente oral. Incluso se reproduce parcialmente dicho encuentro en el que el anciano explica que:

Hace aproximadamente 80 años atrás, un día conversé con mi taita, le pregunté cómo había sido la vida de sus antepasados y me dijo que su tatarabuelo le había contado a su bisabuelo, y su abuelo a su taita que en el año 1555 ya se conocía que habitaban los indígenas, hasta que uno blancos venidos de España se apropiaron de todos los campos del Alto Piura (2007, p. 24).

Lo que se aprecia aquí es que el informante apela a su tradición oral familiar y actualiza la memoria histórica para dar cuenta de la historia de su colectividad. El resultado es un texto en el que se fusionan y confunden dos voces narrativas en primera persona: a) la de don Fernando-narrador que cuenta los hechos que él mismo experimentó en un pasado más reciente e incluso inmediato; y b) la de Víctor León Cornejo, convertido en un segundo narrador que relata los hechos de un pasado más lejano y lo acontecido en tiempos de la hacienda. Para ambas narraciones se ha preferido el uso de las comillas.

Además, tampoco se debe olvidar que se incluyen las versiones de los otros informantes o, mejor dicho, son vueltas a contar para completar aspectos de la historia de la comunidad. Es común el uso de expresiones como “me decía” o “me contó”. Por eso, se

trata de un testimonio polifónico, porque a la voz del narrador principal se le suman las de los otros informantes. En muchas ocasiones el “Yo” individual se transforma en “nosotros”, para aludir a los “yapateranos” (p. 55), un colectivo cuya condición social y lucha contra el olvido, la invisibilización y la marginación se ven también representados.

En tercer lugar, en este discurso testimonial se aprecia que el “Yo” se dirige permanentemente a un “ustedes” inclusivo. Barranzuela señala que en más de una ocasión se observan expresiones como “quería decirles” (p. 34), “quiero manifestarles” (p. 52), “como ustedes saben” (p. 59), “quiero recordarles” (p. 65), “quiero hacerles saber” (p. 65), etc. Esto se entiende porque ocurre la existencia de un narrador que entabla un diálogo con un narratario o receptor de la comunicación que se configura como parte del discurso enunciado.

Esto me lleva a pensar lo siguiente. Por un lado, en el nivel intratextual, se da una comunicación narrativa entre un “Yo” (narrador patriarcal) y un “ustedes”, para quienes se hace necesario el ejercicio de recordar y confirmar lo ya sucedido en el pasado, como también informarse de aspectos desconocidos de la historia de la comunidad. Por otro lado, en el nivel extratextual, se establece cierta complicidad con el lector, quien quizá se identifica, conmueve o solidariza, lo que solo es posible al establecerse también un diálogo entre el emisor del discurso testimonial y el receptor del mismo.

En cuarto lugar, en *Historia de Yapatera*, el narrador dice textualmente: “permitan que les cuente la historia de mi pueblo” (2007, p. 23). Lo que viene en seguida es la narración de la diáspora de los negros traídos como esclavos y, al cabo de varias generaciones, convertidos en ciudadanos peruanos. Es también la historia de la hacienda (primero cañavelera y luego algodонера) y su caducidad, del establecimiento del régimen de las cooperativas, del fracaso de la Reforma agraria y el parcelamiento de la tierra, la migración del campo a la ciudad, el cultivo del

mango y su comercio exterior. Como apunta César Espinoza, a propósito de una reseña, “la obra de F. Barranzuela revisa la memoria, la historia y el olvido de una parte de la historia política en un microespacio regional, Yapatera-Piura, entre los siglos XVI-XXI” (2009, p. 363).

Sin embargo, considero que hay un tópico más trascendental en este trabajo, pues Yapatera, al ser uno de los poblados más antiguos, logra convertirse en un centro del poder económico, político y social de la zona, para luego ser relegado por otras localidades del Alto Piura con las que compite (Chulucanas y Morropón). Es decir, de distrito encumbrado pasa a ser un centro poblado menor. Este hecho es descrito en el libro, apelando a las fuentes orales como a las fuentes bibliográficas, con el ánimo de evidenciar la injusticia y la marginación a la que esta población ha sido sometida. Como consecuencia, hay un silencio, algo que no se dice directamente.

Postulo que la lectura del testimonio de Barranzuela plantea varias estrategias como construcción textual: a) narra una versión popular y no oficial con pretensiones de verdad que contradice o intenta corregir la versión hegemónica; b) busca hacer escuchar los intereses de la comunidad que él representa para así lograr su reivindicación; y c) apela al lector letrado que desconoce su realidad con el fin de lograr su solidaridad. Esto último es fundamental, ya que se establecen diferencias en el circuito comunicativo entre el testimoniante/gestor (en este caso, perteneciente a la etnia negra, marginalizada y subalternizada históricamente), el testimonio (más que individualizado es representante de una colectividad) y los posibles receptores del mismo (un lector no subalterno, occidental y blanco).

Volviendo al texto en análisis, ¿por qué el pasado es tan importante recordar? ¿Qué otros temas se desarrollan? Conuerdo con Patricia Varas cuando afirma que “la memoria colectiva es más que la colección de recuerdos individuales. Tiene el valor de re-

forzar el sentido de comunidad y reafirmar los vínculos sociales a través de una construcción dialógica, inclusiva y, principalmente, oral” (2011, pp. 345-346). Ya hemos visto que para la producción de *Historia de Yapatera* se ha recurrido a la memoria oral y colectiva. El narrador se muestra integrante y partícipe de su localidad; es más, se reafirma con una identidad propia, orgullosamente heredero de ancestros negros. Asimismo, se comparte en común un pasado de esclavitud. No hay rechazo ni subestima; por el contrario, se aprecia una valoración positiva que subvierte lo establecido, tal como en esta cita: “que se avergüencen ellos los descendientes de negreros, que tenga vergüenza la sociedad que permitió y permite tales abusos y prácticas racistas” (Barranzuela, 2007, p. 23).

Como ya he adelantado, en esta obra se plantea varios ejes temporales. El primero es el pasado más lejano, que coincide con el periodo de la hacienda colonial y esclavista, en la que conviven unos pocos indios y los negros cuyas labores “eran muy sacrificadas” (2007, p. 32) y “los castigos muy severos” (2007, p. 39). Varios son los relatos que describen la explotación, el castigo (se usa el cepo y el látigo) y el padecimiento del esclavo. No hay posibilidades de enfermarse o de disminuir la carga laboral. El amo, al ver con extrañeza sus prácticas religiosas, los convierte al cristianismo y les presenta a un santo para venerar (San Sebastián), con lo que impone la religión católica y logra la sumisión de los esclavos.

Este es un periodo de aprendizaje también para el negro esclavo que desconoce la geografía, la fauna y la flora de la zona. Así, empieza a construir casas de adobes labrados, moler y preparar arroz cocido y chicha con ayuda del batán hecho de algarrobo, lavar con las semillas del checo, curarse con hierbas medicinales, etc. El otro aspecto es que concibe estrategias de resistencia activa (la rebelión masiva y violenta, la agresión física en defensa del caído) y pasiva (la negación de las mujeres a embarazarse y dar origen a una prole esclava).

El segundo eje temporal, ligado al anterior, es la etapa de la hacienda republicana, primero cañavelera y luego algodонера, todavía sostenida por esclavos en el siglo XIX y por peones en el XX. La situación de explotación no cambia para el trabajador del campo. Lo que va a cambiar es la condición de distrito de Yapatera, relegado por Chulucanas y Morropón, quienes más tarde se disputan la condición de capital de la provincia. El informante agrega que “Yapatera, como pueblo, no pudo surgir [...] porque los hacendados no quisieron, a ellos no les convenía que hubieran autoridades dentro de su hacienda [...] no quisieron que tampoco haya escuelas” (2007, p. 55).

El tercer eje temporal está dado por el presente; entiéndase bien, más reciente y hasta inmediato. Este periodo coincide con la culminación del sistema de haciendas y la llegada del cooperativismo. Esto gracias a la Reforma Agraria impuesta en el gobierno del Gral. Juan Velasco Alvarado. El peón se convierte en propietario de las tierras. Después, este sistema caduca y se instaura una etapa distinta en la que impera la producción principalmente del mango, el limón y otros cultivos de panllevar. Asimismo, Yapatera experimenta un proceso de modernización, todavía incipiente y a largo plazo, pues se organiza la primera escuela, se establece el puesto policial y la dependencia municipal, se instaura el agua potable, se construye la carretera asfaltada que comunica con Chulucanas, etc.

Por último, *Historia de Yapatera* posee una temática variada que revela una riqueza cultural y musical, en la que cobran relevancia las costumbres (alrededor del ciclo de vida como el bautizo y el entierro), la medicina folklórica, los carnavales, las festividades religiosas (en homenaje a San Sebastián y el Señor de la Piedad), los festivales de baile de tondero y las competencias de cumanana, etc. En buena cuenta, es el testimonio de la vida de mujeres y hombres yapateranos que experimentan, además, los cambios de su localidad, según las exigencias del capi-

talismo agrario, la modernidad y la política regional y estatal.

El análisis de la cumanana, canción de competencia

Uno de los aspectos más valiosos del libro de Barranzuela es la inclusión de la tradición de la cumanana como parte de su repertorio temático. Pero, ¿qué significa este vocablo y cuál es su origen? ¿En qué áreas ha sido más difundida? ¿Cuál es su estructura compositiva y qué temas posee? ¿Cómo puede clasificarse? ¿Qué ha planteado la crítica y la historiografía peruana al respecto? Estas son algunas de las interrogantes que responderé en este apartado para, luego, analizar algunas muestras de las cumananas que aparecen como parte del libro en cuestión.

En la actualidad, existe cierta bibliografía, aunque no muy abundante, que desarrolla el tema de la cumanana en nuestro país. Curiosamente, esta forma poética la encontramos integrada al contrapunto entre “Mano de Plata” y José Manuel Sojo, personajes muy conocidos de la obra novelística *Matalaché* (1928) de Enrique López Albújar. Aquí, se representa un contrapunto desigual, pues el primero, el retador, recita seis estrofas de cuatro versos cada una. Con más exactitud, cinco redondillas de rima abrazada (abba) y una cuarteta asonantada (abab). Mientras que el segundo, el contendor, responde a la llamada o el reto con una décima espinela (abba:ac:cddc). A pesar de ello, López Albújar es uno de los pocos escritores que describe esta tradición literario musical, ambientada ficcionalmente en una hacienda piurana en las postrimerías de finales de la Colonia e inicios de la República.

También están los trabajos que vienen del folklore, la antropología, la musicología y la lingüística. Quizá una de las recopilaciones que mejor conserva la práctica de la cumanana sea la realizada por Miguel Justino Ramírez Adrianzén, sacerdote que recorrió varias localidades del norte; entre ellas, Catacaos, Morropón y Huancabamba.

Él tiene en su haber dos libros, a saber: *Lo que el Cholo Cano me dijo – Folklore Morropo* (1950) y *Cumananas piuranas* (1955). En este último libro, Ramírez Adrianzén observa que las cumananas, al ser cantadas o entonadas, no necesariamente se rigen por la norma; es decir, la métrica, la rima, la consonancia, etc. Es obvio que esto se explica porque es una práctica oral cantada en la que interesa no solo la mnemotecnica, sino también la improvisación del ejecutante. Además, es interesante anotar que Ramírez Adrianzén incluye en este repertorio una variante conocida como chique. Este canto sería en realidad un huaino propio de la zona de Huancabamba, en el Alto Piura.

Esto nos lleva a reflexionar sobre los géneros de canciones de competencia desarrollados en el norte y, por extensión, en el resto del país. Veamos: a) existía un conjunto de variantes de la copla, así como otras formas poéticas. Se sabe de la décima y el socabón, las versadas, los tristes, el amor fino, etc.; b) eran cantadas o recitadas tanto en la costa como en la sierra; c) su denominación cambiaba según la zona; d) sus cultores eran sobre todo negros, indios y mestizos; e) su acompañamiento era preferentemente con arpa, luego con guitarra; f) tuvo mucha difusión en el pasado, probablemente con más acogida hasta mediados del siglo XX. En realidad, está por hacerse un estudio más exhaustivo de todas estas prácticas versadas. Lastimosamente, muchas de ellas han quedado en desuso y ya solo la cumanana, la copla o la décima siguen vigentes.

Dicho problema lo percibe Nicomedes Santa Cruz al publicar un breve artículo sobre este tópico, en el que señala tres elementos de importancia. En primer lugar, desde su punto de vista, la cumanana es un “vocablo kimbundo y de posible origen bantú”. En segundo lugar, “las cumananas son cuartetos (coplas de cuatro líneas de versos octosílabos, libres primero y tercero, y asonantadas segundo y cuarto) [...] Es una expresión popular que pertenece al género lírico-musical. Poesía interpretada para cantar

en contrapunto”. Finalmente, es de su opinión que “las cumananas nacieron en Piura, pero su cuna la disputan varios pueblos de esta región. Nosotros creemos que su cuna fue Morropón” (1972, p. 21). Estimo que no queda claro el significado etimológico del vocablo indicado y que se apresura al nombrar a un poblado como origen de esta práctica sin presentar evidencias fehacientes.

En 1975, William D. Tompkins, etnomusicólogo canadiense, realiza un trabajo de campo sobre la música afroperuana, por lo que viaja a Chincha, Zaña y Piura. En noviembre de ese mismo año, graba un contrapunto de cumananas en una hacienda de Lambayeque. Los versadores responden al apellido de Casiano, que procedía de Ferrañafe, y el otro, Bayona, natural de Batán Grande. Más tarde, en su tesis doctoral en inglés de 1982, aparece la transcripción de las cumananas, pero no el acompañamiento de guitarra.

Precisamente, releendo el notable trabajo de Tompkins (2011), en su versión traducida al castellano, considero que hay algunas ideas sobre la cumanana que merecen tomarse en cuenta. Primero, el investigador ubica esta práctica en Lambayeque y Piura, con cierta influencia en Tumbes y Cajamarca. Segundo, para él, el contexto donde se ejecuta está dado por las reuniones familiares y las chicherías. Tercero, según explica, “el texto utiliza cuartetos octosílabos y la rima suele ser la de la copla española (abcb), aunque a veces puede ser de la cuarteta (abab), redondilla (abba) u otras” (p. 82). Cuarto, la temática puede tratar el amor, la amistad, el patriotismo, la política e incluso adoptar la forma de adivinanza.

Estimo conveniente anotar que, aunque Tompkins explica que la práctica de la cumanana se extiende hasta Cajamarca, olvida mencionar que se refiere a la copla, cuya ejecución tiene una tonada distinta y se acompaña de otros instrumentos como el tamborete. En este departamento, es muy común escucharla a propósito de los carnavales y siempre en contrapunto. Sin duda, el indio

Mayta ha sido un gran difusor en su tiempo. En la actualidad, sus cultores han logrado reproducirla en grabaciones de CD y videos, así como tiene amplia difusión en la Internet. También, hay varias recopilaciones, aunque no objetivamente estudios académicos.

Otro investigador acucioso es Guillermo Durand Allison (1999), quien describe y analiza puntualmente cuatro expresiones de la costa, entre cantos y danzas. Ellas son el agua é nieve, el ingá, la cumanana y el samba landó. El trabajo de Durand Allison nos alcanza una bibliografía más detallada sobre esta materia, en especial publicada en el norte, en Chiclayo y Piura.

Quiero resaltar algunos aportes sobre el estudio de la cumanana. El autor informa que este género musical corresponde a los departamentos de Lambayeque, Piura, Tumbes y Cajamarca, y que en algún momento se cultivó en las provincias costeras de La Libertad. Asimismo, afirma que esta práctica tiene como acompañamiento la guitarra, y que en el pasado lo fue con arpa y vihuela. Además, Durand plantea que “algunas también forman parte del repertorio de otros géneros populares como el tondero, la marinera limeña o el amor fino” (1999, p. 30), y menciona varios ejemplos.

Efectivamente, la cumanana puede ser apreciada como parte del primer o segundo pie de la marinera limeña o glosa y fuga de un tondero tradicional. Este detalle merecería mayor estudio. Habría que agregar que es fácil identificarla como glosa en la décima contemporánea. Basta revisar la investigación sobre la décima que realizaron Nicomedes Santa Cruz (1982), Luis Rocca (1985) y (2010), César Huapaya Amado (2007), entre otros.

Asimismo, lo más aleccionador del texto de Durand es que reproduce dos contrapuntos de cumananas. Me interesa describir uno de ellos, el que coincide con el grabado por Tompkins en 1975. Sin embargo, la transcripción de Durand Allison es posterior, corresponde a 1989. Es más fiel a lo grabado y presenta algunas diferencias en la letra, sobre todo en la rima. Observo que el reta-

dor, Casiano, elige la copla española (abcb); en cambio, el contendor, Bayona, prefiere la redondilla (abba). En ambos casos, se trata de cuatro versos octosílabos.

En 2007, curiosamente, se publican dos trabajos como parte de un mismo libro. Me refiero a *Africanos y pueblos originarios (Relaciones interculturales en el área andina)*, editado por el Museo Afroperuano de Zaña. El primer texto, pertenece al profesor y escritor Carlos Espinoza León, quien ha escrito *Los Tutunderos*, obra en que, basado en una versión oral del pueblo Las Lomas en Piura, recrea la historia de un esclavo traído de Cumaná (actual Venezuela), quien bailaba una danza de herencia africana y recitaba versos en contrapunto con los locales. Esto explicaría, según el autor, el origen del tondero y la cumanana en la zona.

De la lectura de este artículo, concluyo que Espinoza León es un conocedor del tema. Cita un número considerable de fuentes escritas procedentes del norte. Lamentablemente, la bibliografía está ausente de este valioso trabajo. Es más, el escritor nombra a algunos de los investigadores que ya hemos visto con anterioridad. Además, proporciona algunas cumananas recogidas por él mismo en Morropón, Chulucanas y Las Lomas principalmente. En realidad, su artículo intenta reafirmar su propuesta sobre el origen de la cumanana, como ya se describió en el párrafo anterior. Después, reproduce algunas coplas recopiladas en Zaña, Piura y otros países. Sin embargo, lo más rescatable es la mención a dos prácticas musicales de Piura (propios de Yapatera, Las Lomas y Vicus): La salve de las vacas, que se solía cantar (con solista y coro) durante los velorios o después de la labor agrícola para divertirse. La otra es el baile del almidón, que se realizaba al finalizar la producción de bolas de almidón de yuca en la hacienda. En ambos casos, se trata composiciones de varias estrofas de cuatro versos octosílabos cada una.

El breve artículo de Guillermo Figueroa Luna y Ninfa Idrogo Cubas (2007) se centra en ofrecer algunas ideas e información so-

bre la práctica de la cumanana en la sierra de Piura, más explícitamente en tres caseríos del Alto Yamango, en la Provincia de Morropón. Obviamente, no hay un análisis interpretativo riguroso del contenido de los “versitos” que, por lo general, se ejecutan en contrapunto, sobre todo entre una mujer y un varón jóvenes.

Los recopiladores presentan algunas muestras de su trabajo y, finalmente, el contrapunto entre dos versadores que responden a dos etnias distintas: uno es afrodescendiente y el otro, andino. Una rápida lectura del texto deja entrever el humor y la sátira de los versos, en los que se ha optado por la clásica forma poética de la copla española (abcb), aunque no necesariamente son todos octosílabos.

He revisado la escasa bibliografía sobre la cumanana y ya se empieza aclarar de qué se trata y cuál es su importancia para la literatura peruana. Ahora me voy a detener en el vocablo mismo. ¿Cuál es su etimología? ¿Qué significa? En realidad, no hay una certeza sobre la procedencia lingüística de esta palabra, solo una hipótesis. Fernando Romero (1988) propone que es un afronegrismo y, por tanto, la incluye en su diccionario. Según lo indagado por él, sería un vocablo de origen kikongo, una lengua bantú de origen africano que aún se habla en Angola y el Congo. Para fundamentar esta idea, el investigador acude a un tal ¿Laman?; por cierto, un autor y una fuente que no aparece en la bibliografía adjunta del libro. Mejor será remitirse a la cita. Según Romero, “**Kūmana** (recíproco de **kūma**, ‘comer, frecuentar, disputar’) tiene como acepciones ‘hacer probar; ensayar alguna cosa mutuamente, como un trabajo; rivalizar, luchar o tratar de hacer el mismo trabajo, etc.’ Y **kūmanana** significa ‘aguardar, esperar, contar con una respuesta’” (1988, p. 91).

Esta definición incide en el sentido de que dos contendores rivalizan y realizan un mismo ejercicio lingüístico, pues se busca la respuesta del otro. Es lo que suele ocurrir en el contrapunto entre “cumananeros”, enten-

dido como forma poética o canción de competencia. La musicóloga Chalena Vásquez (2013) es de la misma opinión y postula también que cumanana es un vocablo de origen kikongo. Para ello, apela a un diccionario de la lengua. Hasta aquí el avance de lo investigado sobre esta materia por el momento.

Considerando todo lo desarrollado sobre la cumanana hasta aquí, y con el ánimo de responder las interrogantes iniciales de este apartado, planteo algunas proposiciones. El significado del vocablo cumanana está todavía por confirmarse, aunque hay algunas aproximaciones. Su origen es indeterminado. Con ese nombre, ha tenido gran difusión en departamentos como Lambayeque, Piura y Tumbes. En base a las fuentes y las recopilaciones, se sabe que una cumanana está compuesta por cuatro versos octosílabos, cuya rima asonantada es abcb, y quedan libres el primero y el tercero. Su temática es variada, aunque con mayor incidencia se observa el amor y la ironía o burla. Finalmente, al ser una canción de competencia, puede presentarse incluso como adivinanza y respuesta.

Me queda dilucidar un asunto más, la recepción de la crítica literaria y la historiografía. Es sorprendente, pero el único autor que se ocupa del tema es César Toro Montalvo en su libro *Historia de la literatura peruana* (1994). En el tomo IV, correspondiente al costumbrismo y literatura negra del Perú, se aprecia una sección de diez páginas dedicada a la cumanana. Como es de costumbre en el historiador, abunda en citar a otros para ofrecer varios ejemplos de aquello que está tratando. En este caso, Toro Montalvo se ha basado en la novela *Matalaché* de Enrique López Albújar, el *Romancero piurano* de Teodoro Garcés y *Comunidad indígena* de Hildebrando Castro Pozo. Es evidente que su conocimiento de fuentes escritas sobre la cumanana es limitado y superficial.

Ahora, regreso al libro que es motivo de análisis en este capítulo para una lectura interpretativa de las cumananas recopiladas por Fernando Barranzuela, y aportar con algunas ideas. *Historia de Yapatera* ofrece

al lector una sección denominada “Cumananeros los de mi tiempo”, que me parece muy atractiva. Se nombra a cuatro poetas y se presentan sus versos a lo largo de seis páginas. Consignó treinta cumananas. En este trabajo han sido enumeradas según el orden de aparición. No es mi intención realizar el análisis de todo este apretado corpus. Me dedicaré solo a algunas de ellas.

En primer lugar, me centraré en el plano de la expresión. Lo que se observa es lo siguiente: a) predomina la rima asonante abcb y, en otros casos, la rima encadenada o abrazada abab; b) la estrofa se constituye por cuatro versos octosílabos, aunque no es extraño contar un heptasílabo o un eneasílabo; c) en el análisis silábico se presenta con frecuencia la sinalefa; y d) se usa como elementos retóricos la metáfora, el símil, la aliteración, la anáfora, la hipérbole, etc.

A lo anterior se suma una lógica en la composición de la cumanana; es decir, los dos primeros versos plantean una idea inicial a manera de proposición o tesis; en cambio, los dos últimos versos, el tercero y el cuarto, se plantean como contraposición o resolución final. Es común ver una relación causa-efecto en estos versos, de ahí que se utilice conjunciones o locuciones adversativas, de consecuencia, continuativas y causales (pero, así, aunque, cuando, porque, etc.).

En segundo lugar, en el plano del contenido, este tipo de forma poética puede presentarse en primera, segunda o tercera persona gramatical. Lo más reiterativo es contar con la presencia de una relación comunicativa entre un locutor en primera persona (Yo) que se dirige a un alocutario en segundo persona (Tú). Esto se percibe cuando la cumanana trata el tema amoroso. Es claro que el amado pretende enamorar o seducir a la amada:

Que lindos ojos que tienes
de gusto te los comprara
aunque plata no tuviera
con el corazón pagara
(Barranzuela, 2007, p. 68).

Dices que no me quieres
 tus ojos dicen que sí
 entonces si no me quieres
 por qué preguntas por mí
 (Barranzuela, 2007, p. 70).

O en la siguiente en que se muestra el
 obstáculo amoroso:

Quisiera subir al cielo
 aunque el aire me haga pedazos
 aunque tus padres no quieran
 quiero morir en tus brazos
 (Barranzuela, 2007, p. 68).

Incluso, puede adquirir un sesgo más
 pícaro y hasta atrevido con connotaciones
 sexuales:

Yo soy como la Avestruz
 que anda en el bosque espeso
 aunque te toquen el ciezo
 no te molestes por eso
 (Barranzuela, 2007, p. 72).

También pueden aludir al rechazo o el
 desprecio de la amada:

Puedes quedarte tranquila
 harás lo que tú quieras
 y yo seguiré con vida
 llorando por otras tierras
 (Barranzuela, 2007, p. 69).

Cuando sepas que he muerto
 me encontrarás entre flores
 cuando vayas a mi tumba
 suspira pero no llores
 (Barranzuela, 2007, p. 70).

Incluso puede tratar la ruptura amorosa
 o la separación de la pareja:

El amor y el interés
 se fueron al campo un día
 más puede el interés
 que el amor que me tenía
 (Barranzuela, 2007, p. 70).

Sin embargo, más llama la atención
 aquellas en que la amada es nombrada con
 elementos de la naturaleza, en especial las
 que aluden a la flora y la fauna de la región
 de Piura:

Plantita de albahaca verde
 flor de primavera
 si quieres buscarte a otro
 espera que yo me muera
 (Barranzuela, 2007, p. 69).

Canta canta chiroquita
 arriba de ese algarrobo
 anda dile a tu hermanita
 que esta noche me la robo
 (Barranzuela, 2007, p. 71).

Es conveniente observar que una misma
 cumanana puede presentar varias versiones,
 ya que este es un fenómeno común en la tra-
 dición oral y musical. Así, la siguiente es una
 versión menos elaborada que la anterior.

Canta canta chiroquita
 arriba de ese limón
 anda dile que no cante
 porque me lastima el corazón
 (Barranzuela, 2007, p. 71).

Para terminar, cuando el locutor es en
 primera persona (Yo), la cumanana logra
 elevarse a una reflexión sobre la vida o la
 muerte, la pobreza, la política, el amor, etc.,
 a pesar de su brevedad. Me interesa desta-
 car dos en adelante. La primera muestra una
 voz femenina y el tratamiento del desdén
 amoroso:

Soy una muchacha peruana
 que ama a su bandera
 pero un beso en la boca
 no se lo doy a cualquiera
 (Barranzuela, 2007, p. 69).

La siguiente cumanana plantea un locu-
 tor que autodefine su ser como pertencien-
 te a una etnia, a la que valora positivamente,

con lo que logra afirmar su identidad afrodescendiente.

Yo soy negro mi señor
y no niego mi color
entre perlas y diamantes
el negro es el mejor
(Barranzuela, 2007, p. 71).

He de agregar que una versión de esta forma poética ya la había recogido el escritor Pedro M. Benvenuto en su libro *Quince plazuelas, una alameda y un callejón* (1983). Sin embargo, el primer verso resulta incompleto y no alcanza hacer un octosílabo como los demás:

Negrito soy,
yo no niego mi color,
pues de las “especerías”
la pimienta es la mejor.
(Benvenuto, 1983, p. 75).

En el análisis comparativo de ambos textos, concluyo lo siguiente: a) un locutor que elige la primera persona y, por tanto, la conjugación del verbo ser en presente (soy) que le da fuerza al verso; b) el color de la piel es destacado, pues el locutor se muestra contradictoriamente orgulloso de este; c) se usa el símil o la comparación con elementos naturales; y d) se elige el adjetivo “mejor” para cerrar la proposición conclusivamente.

Para terminar, los géneros de canciones de competencia desarrollados en el norte y en el resto del país van disminuyendo hasta dejarse de practicar muchos de ellos. Ya solo quedan para mencionar la décima, la copla y la cumanana como prácticas más difundidas. La primera es mayormente recitada y muy pocos conocedores la cantan en socavón. En cambio, las dos últimas todavía siguen siendo cantadas, aunque falta una mayor atención a la transcripción del toque de la guitarra que la acompaña.

En específico, sobre la cumanana, esta puede ser entendida como un género lírico musical de competencia producto del sin-

cretismo cultural, ya que se entrecruzan tres elementos, a saber: a) en rigor, es una forma poética emparentada con la copla española (abcb); b) los cultores han sido y son afrodescendientes, indígenas y mestizos; y c) la tonada de la canción es muy similar al triste andino.

En conclusión, *Historia de Yapatera* de Fernando Barranzuela devela la rica expresión cultural, musical, dancística, literaria y religiosa de toda una colectividad. La historia oral, transmitida de generación en generación, es recopilada como una forma de respuesta al olvido impuesto por la historia oficial. De esta manera, este libro contribuye a la visibilización de Yapatera, la reafirmación de la identidad afroperuana y se opone radicalmente a la marginación y la discriminación, a la que ha sido sometida esta comunidad a través de los años.

Referencias

ALZAMORA, A. (2007). Identidad, cultura y desarrollo sostenible en Yapatera-Piura. En Arteaga, S. & Rocca, L. (Eds.), *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)* (pp. 257-267). Lima: Museo Afroperuano de Zaña.

_____ (2008). *Al pie del cerro Puntudo. Relatos yapateranos*. Lima: Cedet.

_____ (2009). *Cuentan los antiguos. Añoranzas y tradiciones ancestrales*. Lima: Municipalidad de Chulucanas – Cedet.

BARRANZUELA, F. (2007). *Historia de Yapatera*. Piura: Municipalidad Provincial de Piura.

BENVENUTTO M., Pedro M. (1983). *Quince plazuelas, una alameda y un callejón*. Lima: Fondo del Libro Banco Industrial del Perú.

BEVERLEY, John (2004). *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.

DURAND ALLISON, G. (1999). Canto y danza. Cuatro expresiones de la costa peruana (Agua e nieve, ingá, cumananas y samba landó). *Cuadernos Arguedianos*, 2, 25-38.

ESPINOZA, César. (2009). La historia de Yapatera. Barranzuela y la escritura de las estructuras y las sensibilidades. *Investigaciones sociales*, 22, 358-363.

ESPINOZA LEÓN, C. (2007). Cumanana creación literaria regional de Piura. En Arteaga, S. & Rocca, L. (Eds.), *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)* (pp. 199-228). Lima: Museo Afroperuano de Zaña.

FIGUEROA LUNA, G. & IDROGO, N. (2007). Las cuartetitas o cumananas, espacio compartido entre andinos y afroandinos: casos de Cajamarca y Piura. En Arteaga, S. & Rocca, L. (Eds.), *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)* (pp. 229-239). Lima: Museo Afroperuano de Zaña.

HUAPAYA, A. & AUGUSTO, C. (Comp.) (2007). *La décima en Chile y Perú. Homenaje a Lázaro Salgado Aguirre*. Lima: Gobierno de Chile – Embajada de Chile en Perú.

JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

LEWIS, Oscar (1971). *Los hijos de Sánchez, autobiografía de una familia mexicana*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique (1983). *Matalaché*. Lima: Peisa.

MATOS MAR, J. (1986). *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* Lima: Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura, UNESCO – Banco Internacional del Perú.

MATOS MAR, J. & CARBAJAL, J. (Comp.) (1974). *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

NIZAMA, Eduardo (9 de julio de 2015) Al esclavo en Yapatera se le vendía como un animal (Entrevista a Fernando Barranzuela Zevallos). *La República*.

QUISPE, Antonio (2003). *De la pampa. La presencia afro peruana en el desarrollo de la agricultura en Cañete*. Lima: Apeido.

RAMÍREZ, M. (1954). *Lo que el cholo Cano me dijo... Folklore morropano*. Chiclayo: Imprenta de los Talleres Gráficos Castillo.

_____ (1955). *Cumananas piuranas: recogidas en Huancabamba, Morropón y Catacaos*. Chiclayo: Imprenta de los Talleres Gráficos Castillo.

ROCA REY MIRO QUESADA, B. (Ed.) (1995). *De cajón Caitro Soto. El duende en la música afroperuana*. Lima: Servicios Especiales de Edición S. A. del Grupo Empresa Editora El Comercio.

ROCCA, Luis (1985). *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

_____ (2010). *Herencia de esclavos en el norte del Perú. (Cantares, danzas y música)*. Lima: Cedet.

ROMERO, Fernando (1988). *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROSTWOROWSKI, María, et al. (2000). *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SANTA CRUZ, Nicomedes (19 de marzo de 1972). Las cumananas. *La Nueva Crónica*, p. 21.

_____ (1982). *La Décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

TALLER DE TESTIMONIO (1986). *Habla la ciudad*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana - UNMSM.

TOMPKINS, William. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú – Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TORO MONTALVO, César. (1994). Costumbrismo y Literatura negra del Perú. En *Historia de la literatura peruana*. T. IV. Lima: A. F. A. Editores.

VARAS, P. (2011). Memoria y postmemoria en Rigoberta: la nieta de los mayas. *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, 74, 329-350.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, R. (2013). ¿Manyas? – Presencia africana en el Perú. En *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes* (pp. 21-33). Lima: Cedet.

VELÁSQUEZ BENÍTES, O. (2003). *El pueblo negro de Ypatera. Tradición, fe y esperanza*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

VICH, Víctor (2001). *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Universidad del Pacífico – Instituto de Estudios Peruanos.

ZAMUDIO, D. (1995). *Piel de mujer. Testimonio de Delia Zamudio*. Lima: Fovida.



Fotografía: Sharún Gonzales

‘Juguemos en la jungla’: raza, clase y género en *Unícroma* de Mónica Carrillo¹

Natalia Storino

...con el puño de Black Panther feminista
Mónica Carrillo²

In a retrospective examination of the black female slave experience, sexism looms as large as racism as an oppressive force in the lives of black women.
(Bell Hooks, 1990, p. 15)

En *Unícroma*³, primer poemario de Mónica Carrillo⁴ (Perú, 1978), se pueden leer las huellas de una experiencia de vida que es colectiva. Las voces que circulan en el poemario son voces de mujeres: la africana esclavizada, la cimarrona, la ancestral, la niña, la chica del “Guetto”, la prostituta, la activista, son algunas de las enunciatoras que despliegan su universo de significaciones.

La elección del título para el presente artículo no es casual. ‘Juguemos en la jungla’, poema dedicado a “nosotras las feministas”, aporta un espesor conceptual que arroja luz a todo el poemario y lo posiciona en el marco de la discursividad del feminismo “negro”. Este feminismo surge precisamente de las experiencias de vida⁵ de las mujeres “negras”⁶ quienes, desde el tiempo de la es-

¹ El presente trabajo fue elaborado sobre la base de un texto anterior (“Arte, experiencia, memoria y denuncia. La voz de la mujer afroperuana en *Unícroma* de Mónica Carrillo”) que se publicó en la plataforma virtual de la revista del Colectivo Río Negro, plataforma que luego se dio de baja por complejos motivos, lo que dejó mi trabajo sin publicación.

² Fragmento de “Violenciada”, poema inédito de Mónica Carrillo. Fuente: correspondencia personal con la autora.

³ Publicado por primera vez en agosto de 2007. La coyuntura en la que se inserta este poemario tiene que ver con un marco más global. La participación de Mónica Carrillo en Durban, en el 2001 (período que coincide con la fundación de LUNDU), es un signo de las condiciones de producción y de lectura que exige.

⁴ *Oru* es el nombre que viste en su actividad artística y performática. Palabra de origen africano que fue elegida por su carga semántica: “...significa *sol*, *mañana* o *rezo* en yoruba” (en JONES, p. 540). *Oru* significa también sueño y noche. La elección representa arraigo, veneración hacia los ancestros y un acto de rebeldía contra una historia que pretendió acallar la lengua madre. Vincula en esta opción pasado/presente, África/América, herencia/innovación.

⁵ Así lo expresa Bell Hooks: “Mi crítica persistente está atravesada por mi situación como miembro de un grupo oprimido, una experiencia de explotación y discriminación sexista, y por el sentido de que el análisis feminista dominante no ha sido la fuerza que ha dado forma a mi conciencia feminista. Esto es cierto para muchas mujeres. Hay mujeres blancas que nunca se habían planteado resistir a la dominación masculina hasta que el movimiento feminista creó la conciencia de que podían y debían. Mi conciencia de la lucha feminista se vio estimulada por circunstancias sociales.” (2004, p. 43). Y más adelante agrega que las feministas blancas: “...creen que han proporcionado a las mujeres negras ‘el’ análisis y ‘el’ programa de liberación. No entienden, ni siquiera pueden imaginar, que las mujeres negras, así como otros grupos de mujeres que viven cada día en situaciones opresivas, a menudo adquieren conciencia de la política patriarcal a partir de su experiencia vivida, a medida que desarrollan estrategias de resistencia...” (2004, p. 44).

⁶ Tomo la palabra mujer “negra” entrecomillada para dejar por sentado que se trata de un término problemático con carga negativa que antes que definir una identidad define un fenotipo, un color. Sin embargo,

clavitud colonial, experimentan la opresión de raza, de clase y de género (Hooks, 2004, p. 47). Necesariamente, la lucha del feminismo “negro” contra la opresión sexista va de la mano con la lucha contra la opresión clasista y racista, fuerzas que de igual manera atraviesan negativamente las vidas de dichas mujeres. Las voces que hablan en *Unícroma* lo hacen desde aquellas experiencias de opresión. Podemos leer en sus páginas representaciones de género, de “raza” y de clase, construcciones simbólicas que se han perpetuado desde siglos y que mantienen el poder hegemónico del orden social que es patriarcal/machista/colonialista/capitalista y que recae directamente con especial violencia sobre el colectivo más inferiorizado: la mujer “negra”. Dichas representaciones atraviesan las páginas del poemario, al mismo tiempo que se hace escuchar una voz que se rebela con insurgencia contra este orden dominante para nombrarse y empoderarse con sus propias significaciones.

En mi artículo “De ser como soy me alegro: la negritud de Nicomedes Santa Cruz” (2016) expuse la idea de Quijano, según la cual la noción de “raza” fue una invención de la modernidad funcional a la *colonialidad del poder*, elemento constitutivo y específico del patrón mundial del poder capitalista fundado sobre la base de la imposición de la clasificación racial/étnica de la población del mundo, noción asociada a la naturaleza de los roles y lugares en la estructura global de control del trabajo⁷. En ese sentido, “raza” y clase fueron nociones correlativas⁸ para comprender la *negritud* en los textos de Nicomedes Santa Cruz. Aquí retomo aquel planteo para articu-

lar aquellas nociones con la de género.

Si para Quijano la *colonialidad del poder* es fundada en la clasificación étnica sobre la noción de “raza”, para Bourdieu, el orden social funciona como una gran máquina simbólica fundada en la dominación masculina (Lamas, 2000, p. 14) que, por su posición relativamente privilegiada, no necesita justificación, se impone por sí mismo. En ese sentido, constituye el mismo orden opresivo que organiza a lo femenino como otredad, como diferencia, como objeto.

El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica [...] no es más que la asimetría fundamental, la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico [...] que constituyen el fundamento de todo el orden social. Las mujeres solo pueden aparecer en él como objeto o, mejor dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o al aumento del capital simbólico poseído por los hombres (Bourdieu, 1998, p. 59).

La noción de género es entendida como construcciones simbólicas pertenecientes al orden del lenguaje y de las representaciones (Lamas, 2000, p. 5) inscritas en jerarquías de poder (2000, p. 20). De tal modo, advierte Marta Lamas que las representaciones de género fueron usadas para justificar la discriminación por sexo (sexismo) (2000, p. 5).

En función de lo desarrollado, expondré mi lectura sobre la base de algunos poemas

tomo la palabra tal como aparece en el poemario cuando la enunciadora se llama a sí misma “negra” haciendo uso y apropiándose del término del otro que la nombra para estigmatizarla. La palabra “negra” es signo de la cosificación contra la que lucha. Esta palabra integra a las mujeres africanas esclavizadas tanto como a las afrodescendientes, todas mujeres que han sido estigmatizadas y reducidas, indiferentemente, por su color de piel. También, la palabra “raza” va entrecomillada, ya que no existe tal cosa fuera de ser una categoría no inocente para una clasificación social con fines claramente pragmáticos en el ejercicio del uso del poder.

⁷ En este mismo sentido, también expuse la afirmación de René Depestre acerca de que “La formación social esclavista epidermizó, somatizó y racializó profundamente las relaciones de producción (p. 342).

⁸ Considero que las nociones de “raza” y de clase son correlativas tal como se desprende del planteo de Quijano: la “raza” como signo que regula la clasificación de la geografía social para determinar las posiciones desiguales en la distribución del trabajo.

de *Unícroma*, aquellos más representativos, si es que es justo tal recorte.

Unícroma, carimba y reggae en reggaetón

Los paratextos del poemario poseen una significación especial. “Unícroma”, compuesto por *uni* y por *croma*, connota en primer lugar una idea de unión y de unidad: de la diáspora, de las experiencias comunes vividas por las mujeres, de la memoria y de la cultura de las *ancestras*, del grupo en el barco, en el palenque, en el ghetto. Me interesa relacionar esto con las siguientes palabras de Bell Hooks, referente al feminismo “negro”:

...a principios de la década de 1970, las mujeres blancas estaban descubriendo la alegría de estar juntas: para ellas era un momento importante y único. Yo no había vivido nunca una vida en la que las mujeres no estuvieran juntas, en la que las mujeres no se hubieran ayudado (2004, p. 44).

La unión del colectivo femenino en *Unícroma*, a lo largo de las voces que lo atraviesan, es innegable. Las mujeres, contemporáneas y *ancestras*, mantienen una común unión más allá del espacio-tiempo que las fortalece.

El título, en su segundo componente, tiene una doble significación: *croma* es música y es color. La música aparece en la palabra poética donde resuena la oralidad, el ritmo y el verso libre. El reggae⁹ junto al rastafarismo¹⁰ y sus colores representativos -negro, rojo, verde y amarillo- son símbolos de la unidad de la diáspora. Asimismo, las representaciones del yo en relación con la alteridad ponen en juego significaciones sobre el color: *yo/tú opuestos* -“blanco”/“negra”- y *yo/tú semejantes y diversos* -“negro”

y “marrón”, matices de un mismo color-, y críticas a la racialización. A su vez, el poemario se estructura en: “Carimba” y “Reggae en reggaetón”. Este último, tiene el valor de establecer un puente con el imaginario diaspórico, pero también de actualizar el pasado en el presente, lo que sugiere una conciencia intergeneracional que vincula los ancestros con la generación más joven.

Carimba, marca candente sobre la piel de los africanos esclavizados como signo de propiedad, puede ser pensada como aquella más profunda, arraigada en el seno del colonialismo y del capitalismo que asoció esclavismo y “raza”. Es decir, racializó las relaciones de producción y alienó doblemente la conciencia de los trabajadores (Depestre, p. 342) psicológica y económicamente. A la conciencia de “raza” y de clase se suma, en *Unícroma*, la conciencia de género, no la de las mujeres en general, sino la de la mujer “negra” en particular. Si retomamos las palabras de Bourdieu arriba mencionadas acerca de la construcción de la mujer como instrumento u objeto simbólico, valiosa en función de su capacidad de aumentar el capital masculino, la noción de carimba cobra mayor significación. Para la mujer africana esclavizada y sus sucesoras afrodescendientes, carimba es esa marca estigmática que se vio asumiendo como cosa o ente sin voluntad propia destinada al trabajo forzado, a la servidumbre, a la reproducción del nuevo capital (esclavos) y a la satisfacción o complacencia caprichosa del “blanco”. Carimba, en ese sentido, es la marca particular del orden social opresor sexista, racista, machista y clasista que marcó a la mujer como propiedad, cosificándola, deshumanizándola, reduciéndola, ultrajándola, embistiéndola de los valores que el colonialismo y el capi-

⁹ Este ritmo jamaicano a partir de la generación de Bob Marley y The Wailers —que le brindó, en el proceso de su emergencia, la fuerza de los tambores Nyabinghi y la espiritualidad de la sabiduría Rastafi— se convirtió en un medio para transmitir el mensaje rastafari, uno de cuyos tópicos fundamentales -impulsados por Marcus Garvey- fue el regreso de la diáspora a su tierra ancestral: África. El reggae fue también un medio para expresar otros referentes como la crítica social.

¹⁰ Para ampliar la información sobre el reggae y el rastafarismo, sugiero consultar a Herrera (1995).

talismo han dado a la mujer en general y a la afrodescendiente en particular.

Estas presuposiciones en base a los paratextos dan el pie de partida a los sentidos que se despliegan en el poemario, en el cual se modelizan modos de discriminación racista, violencias sexistas y estratificaciones clasistas a los que se contraponen la rebeldía de la autoafirmación identitaria femenina.

‘Ser más que las comillas’

Si bien cada palabra del poemario aporta valiosas significaciones, con pesar selecciono algunos poemas representativos sabiendo que dejaré mucho fuera. En primer lugar, elijo algunos poemas que sitúan la problemática en la profundidad histórica del esclavismo colonial.

En “Recuerdo”, situado en el pasado colonial, la mujer es representada como objeto valioso en la medida en que es instrumento capaz de acrecentar el capital de su opresor. La cosificación e incluso animalización de la mujer esclavizada y su reducción a bien señalan el grado de su triple opresión: sexista por género, racista por africana y clasista por ser subyugada laboralmente a un sistema esclavista que, desde entonces, la marcó con los signos de la inferioridad hasta marginarla y desprestigiarla. Aparece el semental, esclavo con más jerarquía cuya función era fecundar a las esclavizadas, y nos recuerda las siguientes palabras de Hooks:

Las mujeres blancas y los hombres negros están en ambas posiciones. Pueden actuar como opresores o ser oprimidos y oprimidas. Los hombres negros pueden ser víctimas del racismo, pero el sexismo les permite actuar como explotadores y opresores de las mujeres. Las mujeres blancas pueden ser víctimas del sexismo, pero el racismo les permite actuar como explotadoras y opresoras de la gente negra¹¹ (2004, p. 49).

¹¹ Agrega Hooks lo siguiente: “En la medida en que ambos grupos, o cualquier otro grupo, definen la liberación como la posibilidad de adquirir la igualdad con los hombres blancos de la clase dominante, tienen intereses creados en la continuidad de la explotación y opresión de los otros” (2004, p. 49).

¹² Moreno Fragnals [1977] (2006) afirma: “...las mujeres fueron juzgadas siempre como semovientes de baja productividad. La única ventaja que tenían sobre el hombre era la posibilidad de incrementar el capital invertido mediante la procreación de nuevos esclavos” (p. 19).

La mujer esclavizada no tiene opción de oprimir. Por su doble condición, es oprimida por el semental, quien entierra su suerte con la “estaca” en su vientre mientras ella, al menos compadecida, se lleva su aliento. Ella critica el legado que recibe en tal fecundación: “...me heredas los estigmas / de una vida atravesada / amarilla como chala / que para mí es esperanza / arrancada del maíz” (p. 22). Hay una conciencia de la negatividad de aquella marca (carimba) que hereda cada niño nacido para su devenir: su “epidermización” (Depestre) o racialización. La esperanza (arrancada) reside en la posibilidad de no heredar el sufrimiento a nuevas generaciones. A esa conciencia se suma la de su propia condición: “Yo / ente / no mujer / solo hembra” (p. 22)¹². La mujer reconoce las marcas de su opresión por género al ser mujer esclavizada, reducida a cosa o ente reproductivo sometido al hacer masculino, a cuerpo como objeto de uso o medio para generar más capital.

En esta línea, “Tocata” opone dos mundos: el de la niña romántica que sueña una historia ideal y el del hombre “blanco” que hace estallar su ilusión con la crudeza de una violación. Nuevamente, la mujer y su cuerpo son el espacio sobre el cual se ejerce la violencia. El título juega con la palabra “tocata” como toque de tambores, pero nos revela un “toqueteo” corporal. En este caso, la enunciación es asumida por la voz del hombre que abusa de la niña. Hay una relación desigual y dicotómica en donde algunos términos son marcados y otros quedan implícitos. De ese modo, es posible reconstruir una lógica que es machista, patriarcal, paternalista, sexista, racista y eurocéntrica: hombre blanco/hembra exótica, humanidad/animalidad, acción/pasión, voluntad/destinación, superior/inferior. La voz masculina da cuenta de

la opresión racista/sexista que ejerce contra la mujer-niña “negra”: “...yo te quiero como hembra / no me sirves como esposa / [...] agradece que te miro / yo no soy un villano / que se cree superior / por sus ojos color cielo / pero carga con tu historia / no es mi culpa / es tu destino” (p. 30). La idea de “destino” deja implícito el discurso que naturalizó la dominación: por destinación divina (mito de Cam) o natural (racismo científico). La mujer es una vez más estigmatizada¹³: “... me gustas / más allá de los prejuicios / por lo exótica, imponente...” (p. 30). Aparece una crítica implícita hacia aquella larga tradición poética en donde la mujer “negra” es representada externamente por su rareza, por su exotismo, por su sexualidad. En palabras de Bourdieu:

La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (esse) es un ser percibido (percipi), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles (1998, p. 86).

Como muestran estos poemas, la mujer “negra” se vio luchando contra las fuerzas que la oprimen desde hace más de 500 años. Mucho antes que el feminismo fuera llamado feminismo, ella ya debía combatir por no sucumbir al orden de dominación. Comienza a cobrar sentido el epígrafe que encabeza este trabajo, ya que, desde la experiencia esclavista, el sexismo estuvo tan presente como el racismo en tanto fuerzas opresivas en las vidas de las mujeres “negras”.

Desde un *locus* de enunciación más actual, “Juguemos en la jungla”, dedicado “Para nosotras las feministas”, opone feminismo “negro” y feminismo “blanco” hegemónico o “moderno ilustrado”. Como mencioné, el feminismo “negro” surge precisamente de

las experiencias de vida de las mujeres “negras” que desde hace siglos vienen luchando diariamente, desde lo más cotidiano tanto en lo público como en lo privado, contra la opresión de raza, de clase y de género. Es por ello que la enunciativa afirma que, aunque la mujer “blanca” se jacta por el espacio público ganado, fue el sudor y las lágrimas de la mujer esclavizada que, mucho tiempo antes, allanó el camino de la mujer que hoy cuestiona lo “doméstico”:

Mi domesticidad siempre fue pública para ti / con mi privacidad naciste, creciste / y aunque no mueras conmigo / si crees en el legado de las ancestras / sabes que alguien como yo / te construyó el podio / desde donde hoy cuestionas lo doméstico (p. 26).

La enunciativa contrapone sus experiencias de vida a las de la otra mujer. A diferencia de la mujer “blanca”, quien ha sobrellevado una vida liviana sobre las espaldas de la mujer “negra”, esta última desde el pasado colonial tuvo que padecer situaciones de crueldad, lejos de su verdadero hogar, trabajando en lo doméstico ajeno, sin posibilidad de criar sus propios hijos, sin opciones:

Yo nunca fui débil. / Trabajé fuera del hogar / 500 años antes de que tú lo pensaras / no me desmayaba por las emociones fuertes / tampoco vivía para educar a mis hijos / a mí siempre me los quitaban. / Sé que hay asesinos sueltos que te matan, / pero hace tiempo que lo hacen conmigo... (p. 27).

La enunciativa pone en claro que las reivindicaciones de uno y de otro feminismo no pueden ser las mismas, ya que ambas han vivido historias diferentes y han soportado cargas desiguales.

El título parafrasea la canción popular e infantil que dice “juguemos en el bosque mientras el lobo no está” para enunciarla desde la propia experiencia. No es el bosque,

¹³ La exotización de la mujer -así como su erotización- constituyó un lugar común sostenido incluso desde el negrismo caribeño y que, en la actualidad, es combatido desde algunas vertientes.

es la jungla el espacio que le ha tocado vivir a la mujer “negra”, una geografía más densa, salvaje y despiadada. La jungla aparece como el espacio periférico, marginal, alejado del centro¹⁴. El espacio de la mujer interpelada (la llama “Loba”) es el bosque, lugar al que está acostumbrada y al que, según la canción, se sale “mientras el lobo no está”. La intertextualidad con la canción infantil nos permite leer aquí una de las críticas del feminismo “negro”. El feminismo de la mujer “blanca” aparece como una lucha cómoda y hasta hipócrita dentro de su zona de confort, una reivindicación que no interfiere contra lo dominante. En palabras de Hooks:

Mujeres que no se oponían al patriarcado, al capitalismo, al clasismo o al racismo se llamaban a sí mismas ‘feministas’. Sus expectativas variaban. Las mujeres privilegiadas querían igualdad social con los hombres de su clase, algunas mujeres querían un salario igual por el mismo trabajo, otras querían un estilo de vida alternativo. Muchas de estas preocupaciones legítimas eran fácilmente cooptadas por el patriarcado capitalista (2004, p. 40).

La enunciativa invita a la otra mujer a que salga de lo conocido y juegue con ella. La invita a compartir el (cruel) lugar en el que le ha tocado moverse: lejos de su hogar (África), donde la acechan asesinos y ladrones de sus propios hijos. Finalmente, agrega interpellando a la otra mujer: “...y tú? ¿no eres más que mujer? / ¿algo más divertido? ¿tormentoso o apasionado?” (p. 27).

Ante estas palabras interrogativas, nos preguntamos ¿a qué se refiere con “ser más que mujer”? ¿Qué se propone en estas palabras? ¿Cuál es la noción de mujer de la que nos habla? Pienso que la enunciativa deja leer las huellas de una discusión. Las palabras de Mercedes Jobardo arrojan luz sobre este cuestionamiento:

Mientras el feminismo moderno/ilustrado se desarrolló a partir de Simone de Beauvoir y su

afirmación ‘No se nace mujer. Se llega a serlo’, los discursos de género en el feminismo negro parten de una negación, de una exclusión, de un interrogante, el que retoma Bell Hooks de Sojourner Truth en uno de los primeros textos del pensamiento feminista negro: ‘¿Acaso no soy una mujer?’.

No es un título escogido al azar. La interrogación que retoma Bell Hooks es la expresión de un sentimiento colectivo que responde de forma irónica a las teorías feministas del género surgidas de la tesis de Simone de Beauvoir, unas teorías que sirvieron para comprender que la identidad colectiva y personal es reconstruida socialmente de manera precaria y constante. Desde el feminismo negro la identidad de la mujer es simultáneamente reclamada y reconstruida. Frente a los ejercicios ‘constructivistas’ del feminismo blanco, 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. Re-conocer las imágenes de no-mujer como estrategias de hegemonía. Dotarse de las herramientas adecuadas para reflejarla y para superarla, unas herramientas que como dice Audre Lorde no podrán ser las herramientas del amo: ‘Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo. Quizá nos permitan obtener una victoria pasajera siguiendo sus reglas del juego, pero nunca nos valdrán para efectuar un auténtico cambio’. Para dejar de ser constituidas como objetos y pensarse como sujetos, tuvieron que tomar la palabra, recuperar la voz y generar un nuevo discurso. En definitiva, crear una nueva epistemología (p. 32).

Unícroma comienza a escribir las páginas de este nuevo discurso del que habla Jobardo: “ser más que las comillas” es precisamente lo que en cada página del poemario se busca a través de un proceso en el que la mujer recupera su palabra para nombrarse a sí misma con rebeldía, empoderándose contra las representaciones estigmáticas del orden dominante. La mujer “negra” ya no quiere estar al margen; en estos poemas, la mujer no es ajena a su propia construcción:

¹⁴ También puede haber un guiño irónico en este uso: la jungla es el lugar exótico, tropical o selvático. En este caso, la jungla aparece como el hábitat de la enunciativa. Se asocia el espacio exótico a una crítica por la exotización de la mujer afrodescendiente.

es ella quien se involucra activamente en los procesos de significación de su identidad.

Ejemplos de este planteo son los cuestionamientos de la enunciadora de “Interseccional”:

¿Será posible ser más que las comillas? / el objeto de análisis, de intersección / lo curioso que excita por la artesanía de sus rulos y / el supuesto laberinto del pubis ondulante? / Ser más que negra, que acrobática danzante, / defensora de un discurso con un vaho enmohecido, / profesora de consejos con remedios, / misteriosa, hechicera, / erótica, casi-puta, / rítmica, complaciente, / resentida, / predispuesta, promovida? (p. 19).

“Ser más que las comillas”; es decir, dejar de ser el objeto definido siempre por el otro opresor (esclavista, semental, amante, mujer “blanca”) para comenzar a ser el sujeto de su propia construcción. Trascender lo dicho como discurso externo para ser ella misma. Frente al “sexo que oprime” la mujer, dice “subvierto”. Esa búsqueda de subversión engendra también la conciencia de la dificultad por trascender los discursos racistas/clasistas/sexistas: “A pesar de que me fui luego de ser libre / no pude evitar ser una cimarrona” (p. 20). Mientras persista la opresión contra la mujer “negra”, ya sea como *esclavizada*, *enegrecida* o *empobrecida*, persistirá su condición de *cimarrona*.

Su *cimarronaje* está en este combate contra “las comillas”, en el acto de sostener el recuerdo doloroso pero necesario, en el sostén de sus propias prácticas culturales y religiosas ancestrales:

...rezaré el Padre Nuestro en Congo, / puedo adorar a la culebra con el rito del mayombé / bombé, / nunca me olvidé del / vudú, / tampoco de la ceremonia de iniciación de los / endécemes, / aún recuerdo la Regla del Palo Monte, / que las marcas blancas son símbolo de fatalidad / y cómo se adivina en el / Tablero de Ifá... (p. 20).

“Abasikiri osairo saiko / diosa o diabla / lo mismo da”¹⁵. Este proverbio abakuá es resignificado en una lucha contra la dicotomía bien/mal sostenido por el orden dominante. Ejemplo de ello es la elección de la palabra *lundu* para la organización que lidera Mónica Carrillo y su búsqueda por resignificar dicha palabra. *Lundu* fue un ritmo demonizado por la iglesia y la sociedad debido a su sensualidad y erotismo. Precisamente, *Unícroma* manifiesta una intencionalidad descolonizadora. Aquellos términos demonizados por el opresor son revalorados, protegidos, abrazados por la mujer “negra”. En este camino por la autodeterminación, en otro poema la enunciadora vuelve a afirmar: “...yo quiero ser libre de cualquier precepto” (p. 47). Y especifica: “...ser arrogante / o egocéntrica / filantropíca / o una pensante / hablar del ghetto / o de mis amores / o de la esclavitud / o de aquellos hombres / que son como tú...” (p. 47). La enunciadora expresa su deseo por poder manifestarse en su multiplicidad y heterogeneidad: cantar, bailar, soñar, tirar sin dejar de pensar y ser, también -aunque no siempre-, la denunciante que no renuncia a su contexto. En esta búsqueda descolonizadora, el poema “Lundu” expresa:

Lundu responde al mayombé / bombé / mirando a través de los ojos de vidrio / del kikongo angola / puede ser oru / bombé / cualquier palabra racionalmente alejada / que se convierta en lo que quieres que sea... (p. 33).

Se propone la creación de una epistemología que no provenga del sistema opresor. Se busca redefinir lo cultural, lo lingüístico, lo identitario. Este uso de la palabra “racionalmente alejada” puede ser entendido como una pretensión por apartarse del espacio diferenciado de la *polis*, el centro letrado, el lugar etnocéntrico o núcleo patriarcal, machista, racista, clasista, sexista del colonialismo y del capitalismo. La palabra auto-

¹⁵ El poema “Interseccional” reitera, a lo largo de su desarrollo, un proverbio abakuá recogido por la investigadora Lydia Cabrera: “abasikiri osairo saiko” que es traducido como “mientras hay dios hay diablitos” (*La Sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos*. La Habana: 1958).

proferida y apropiada¹⁶ implica la creación de un espacio propio: el del palenque, el del *lundu*, el del ghetto, con valores que respondan a la autodeterminación por el yo-nosotros.

‘Juguemos en la jungla.’ El *afrofeminismo* de Mónica Carrillo

Unícroma es una obra primordial tanto en el marco de la literatura afroperuana como afroamericana en general. Este poemario da voz a las “ancestras” esclavizadas y a las afrodescendientes contemporáneas. Además, recoge las experiencias vividas y rescata la memoria. En ese sentido, salda una deuda pendiente con la parte de la historia que fue menospreciada, esa que se “almacena en un bacin” (Carrillo, p. 13).

A lo largo de estas páginas, recorrimos algunos poemas de Mónica Carrillo en los que se desprende un claro posicionamiento: si las enunciatoras de *Unícroma* se vieron marcadas por la carimba de un orden social opresor sexista, racista, machista y clasista que las discriminó con su racismo, las violentó con su sexismo y las marginó con su clasismo, las voces se contraponen con rebeldía al proponer un discurso de autoafirmación identitaria femenina.

A la mujer esclavizada, violada, racializada, sexualizada, exotizada, *Unícroma* opone la mujer que traza su propio camino, que hace escuchar su voz, que recuerda y evoca en la memoria a sus “ancestras”, que cuestiona y que se nombra a sí misma. A la mujer inferiorizada por el estigma opone la activista que se mueve fluidamente por el mundo. A la naturalización esencialista de las desigualdades sociales opone el espesor histórico de las situaciones de racismo/sexismo pasadas y presentes; esto es, su colocación dentro de las coordenadas sociopolíticas y

socioeconómicas del sistema colonial/imperial/capitalista de explotación.

En ese sentido, como expresó Bell Hooks, al haber sido excluida la mujer “negra” de la categoría de mujer, parte de una no-categoría (no-mujer) y su única estrategia posible es un ejercicio de de-construcción “...para avanzar, repensarse y reconstruirse desde otras categorías” (2004, p. 32). En sintonía con esta idea, en “Dos” (de “Ghetto rap”), la enunciatadora, cuyo *locus* es el de las zonas periféricas cercanas a Lima -como los Barracones, Renovación, Piñonate, la Huerta Perdida-, afirma: “...pero no soy pobre / soy empobrecida / pero no soy negra / soy ennegrecida / no soy favela / yo soy favelada / yo no soy violenta / (es que fui violada)...” (p. 45). Resume, en ese fragmento, la crítica fundamental que atraviesa la obra contra el gran dispositivo de la *colonialidad del poder*. La mujer “negra” sostendrá su *cimarronaje* en cuanto continúe siendo esclavizada, *enegrecida, empobrecida, violentada, violada*. En palabras de Bell Hooks:

Las mujeres negras sin ‘otro’ institucionalizado al que puedan discriminar, explotar u oprimir tienen una experiencia vivida que reta directamente la estructura social de la clase dominante racista, clasista y sexista, y su ideología (2004, p. 49).

Entre las voces sembradas, solo la de Mónica Carrillo puede dar un cierre desde su experiencia vital. En “Una crónica real de arte, resistencia, feminismo y poder”¹⁷ (2009) la autora de *Unícroma* afirmó lo siguiente:

21 de septiembre de 2009. 7:26pm. Terminé este artículo y me dispongo a ir a casa. Reparada y concentrada para sonreír a quienes sonríen, para responder a quienes agreden o para hacer oídos sordos si estoy cansada. Soy una mujer afroperuana, que encarna la historia

¹⁶ No solo se retoma el lenguaje de los ancestros, sino que la misma lengua española es subvertida en numerosos neologismos.

¹⁷ Sugiero consultar esta crónica, ya que constituye un relato vital contado por Mónica Carrillo y que da cuenta de la verdadera fuente o condición de producción de sus poemas: la dimensión social y vital de la experiencia.

de sus ancestras, compañeras y niñas que han vivido o siguen viviendo historias mucho más violentas, de las cuales mi actual vida de oficina, viajes y militancia me aleja en alguna medida. Es ahora por las niñas de mi comunidad, por las jóvenes del barrio, que me regerminaré y recrearé con sus memorias cada nuevo día o noche, para alcanzar la reparación que, bajo la lupa de estos tiempos posmodernos, nos toca por derecho y sin concesiones (2009, p. 35).

Con estas palabras, la voz de la autora se entremezcla con las de las mujeres enunciatrices de los poemas de *Unícroma*, quienes, “con violencia cimarrona” levantan los puños “de black panter feminista”, “en cacería siniestra de latinos coloniales”. Así lo expresa la enunciatrice de “Violenciada”¹⁸, desde una conciencia identitaria formada por experiencias de vida en común, al saberse parte del colectivo “unícromo” de las mujeres “negras” feministas: “Panteras negras de nueva era, somos afrofeministas en América Latina”. Se aúnan así las voces de las mujeres “negras” en una misma lucha, necesaria y urgente, impulsada contra el violento orden social.

Bibliografía

AGUIRRE, Carlos (2005). *Breve historia de la esclavitud en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

BOURDIEU, Pierre (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

CARRILLO, Mónica (2007). *Unícroma*. Lima: Ediciones el Santo Oficio.

_____ (2009). Una crónica real de arte, resistencia, feminismo y poder. En *Las mujeres afrodescendientes y la cultura latinoamericana: identidad y desarrollo* (pp. 31-35). Proyecto regional “Población Afrodescendiente de América Latina”. Montevideo, Uruguay.

DEPESTRE, René (2006). Saludo y despedida a la negritud. En: Moreno Friginals, Manuel (relator) [1977]. *África en América Latina* (pp. 337-362). México: Siglo Veintiuno.

HERRERA B., María del Socorro (1995). Los Rastafari de Jamaica: movimiento social de resistencia. *América Negra*, N° 9, 109-132.

HIDALGO VEGA, David (23 de abril de 2007). Con la voz de los ancestros. *El Comercio*.

HILL COLLINS, Patricia (2000). *Black feminist thought*. New York-London: Routledge.

_____ (2012). Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. En *Feminismos negros. Una antología* (pp. 99-134). Madrid: Traficantes de Sueños.

HOOKS, Bell (1990). *Ain't I a woman. Black woman and feminism*. London: Pluto Press.

HOOKS, Bell. (2004). Mujeres Negras. Dar forma a la teoría feminista. En *Otras Inapropiables. Feminismos desde las Fronteras* (pp. 33-50). Madrid: Traficantes de Sueños.

JOBARDO, Mercedes (2012). Construyendo puentes: el diálogo desde/con el feminismo negro. En *Feminismos negros. Una antología* (pp. 27-54). Madrid: Traficantes de Sueños.

JONES, Marcus D. (2011). Una entrevista con Mónica Carrillo. *Callaloo*. Vol. 34, N° 2, 535-543.

LAMAS, Marta (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*. Vol. 7, N° 18, 1-24.

MIGNOLO, Walter D. (2003). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Lander, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas latinoamericanas (pp. 55-85). Buenos Aires: CLACSO.

¹⁸ Como mencioné al comienzo, se trata de un poema inédito, compartido en correspondencia personal.

MORENO FRAGINALS, Manuel (2006). Aportes culturales y deculturación. En Moreno Friginals, Manuel (relator) [1977]. *África en América Latina* (pp. 13-33). México: Siglo Veintiuno.

OLLÉ, Carmen (2007). Prólogo. Un poemario producto de la fusión. En Carrillo, Mónica. En *Unícroma*. Lima: Ediciones el Santo Oficio.

QUIJANO, Aníbal (2003). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.

_____ (2000). Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of World-Systems Research*. VI, 2 (summer/fall), 342-386.

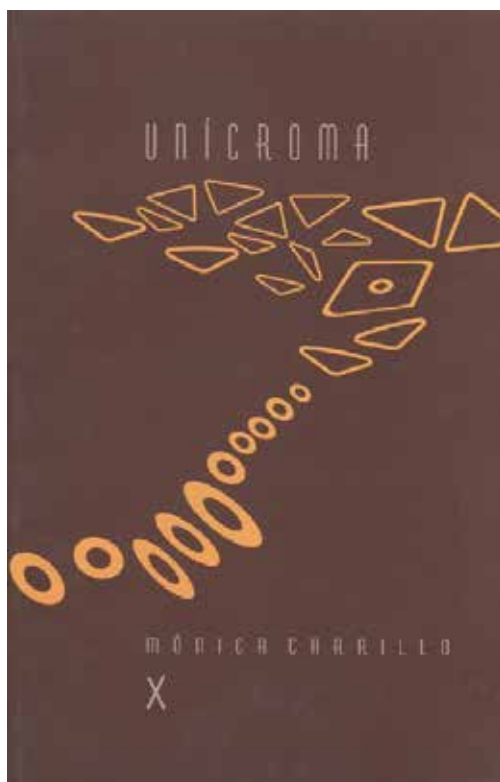
SANTA CRUZ, Nicomedes (2004). *Obras Completas I. Poesía (1949-1989)*. LibrosEnRed. Compilada por Pedro Santa Cruz Castillo.

STORINO, Natalia (2016). 'De ser como soy me alegro': la negritud de Nicomedes Santa Cruz. *D'Palenque. Literatura y afro-descendencia*. Vol. 1, N° 1, 19-25.

VELÁSQUEZ, Marcel (23 de diciembre de 2007). Latidos del tambor. *El Comercio*.

VERÁSTEGUI OLLÉ, Vanesa (2008). Recuperando los ancestros africanos: ¿Orgullo, utopía o estrategia de lucha? En *Basta de Racismo*. Lima: Mesa de Trabajo contra el Racismo. Coordinadora Nacional de Derechos Humanos.

WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ed. Península.



Portada del poemario *Unícroma* (2007) de Mónica Carrillo

Un canto de resistencia: la metáfora y la ironía en *Unícroma* de Mónica Carrillo¹

Judith Mavila Paredes Morales

Introducción

Como sabemos, la empresa colonial se basó en la obligación e imposición de formas del saber eurocéntrico en perjuicio de otros modos de concebir la realidad, con efectos tan profundos que hasta el día de hoy sufrimos. Sin embargo, poetas como Mónica Carrillo nos muestra que, mediante la literatura, se puede luchar contra este saber impuesto, y que la descolonización es un camino largo, pero no imposible.

En este trabajo, estudiaremos dos poemas titulados “Karma” y “Ghetto rap”, que son parte de *Unícroma*, primer poemario de Mónica Carrillo Zegarra (Lima, 1978), publicado en agosto del 2007. Este poemario está estructurado en dos partes que presentan como títulos “Carimba”, integrado por doce poemas, y “Reggae en reggaetón”, sección que presenta tres poemas.

La secuencia del poemario *Unícroma* se desarrolla sobre los temas de la desestructuración del orden hegemónico patriarcal y eurocentrista, llevado a cabo por la locutora en su condición de mujer y de afrodescendiente. Carmen Ollé afirma al respecto que la poesía de Carrillo “se inserta en un legado poético que Susana Reisz ha llamado ‘voces sexuales’”. También, subraya las “referencias a rituales y cantos africanos, a la música

antillana, y todos ellos retan, con frescura y energía, a la cultura hegemónica, discriminadora y excluyente” (2007, p. 9). Continuando con esta línea de pensamiento esbozada por Ollé, analizaremos dos poemas que se ubican uno en “Carimba” y el otro en “Reggae en reggaetón”. Estos son “Karma” y “Ghetto rap”.

Karma

El poema “Karma” destaca por el uso del espacio en blanco de sus seis estrofas. Además, desde el título evidencia un contradiscurso con respecto a occidente, ya que “karma” es un término propio de las religiones dhármicas donde se desarrolla una relación entre una causa y un efecto o consecuencia de una acción.

El poema inicia con los dos versos siguientes: “¿inocente o culpable?: / más que eso: destinada” (p. 13), quebrando las posiciones antagónicas de víctima o victimario y anteponiendo la idea de destino, como si hubiera algo más allá de nuestro control humano. De ahí que muestre su insatisfacción vía una metáfora² líquida, por la vida que no llega en toda su plenitud. Esta existencia no es la de un río, sino lo que en cuentagotas permite obtener:

¹ Versión editada y revisada de la ponencia presentada por primera vez el 27 de octubre del 2015 en el *II Congreso Internacional en homenaje a Nicomedes Santa Cruz (a 90 años de su nacimiento): identidad y literatura afroperuana* organizado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

² En esta investigación, asumimos la metáfora no como una simple intersección entre campos semánticos ni como desvío de la norma, sino como un campo figurativo que presenta una realidad nueva y una modalidad autónoma (en este punto seguimos a Stefano Arduini, en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, 2000).

“la vida en cuentagotas
 me chorrea
 lo que ha sobrevivido a la historia
 se almacena en un bacín y parece
 escupitajos”. (p. 13)

Los espacios en blanco funcionan como elipsis de lo que ha quedado de la historia, restos abyectos representados en los semas “bacín” y “escupitajos”. La locutora, asimismo, se vale de estas imágenes para cuestionar esa historia oficial que ha ocultado o acallado a la parte sobreviviente que corresponde a la diáspora africana.

En la segunda estrofa, nuevamente, se objeta la posición incompatible de víctima y victimario. Esto se debe a que no puede evitar ser una “eterna doliente”, pero tampoco puede sortear la visión colonialista al “utilizar el jabón / hecho con grasa de las vísceras / de algún / matalaché (p. 13). La locutora cuestiona su posición, ya que, por un lado, ha heredado el síntoma de la derrota (“eterna doliente”), pero, por otro lado, su presente le da ciertos privilegios que no le permiten cuestionar la otrora esclavitud (“matalaché”) que la lleva a la idea de derrota.

Otro campo figurativo antitético³ que se evidencia en el poema se da entre sueño/ realidad, que al igual que los versos anteriores parecen ser irreconciliables, pero lo que se muestra es la paradoja en que se encuentra la locutora. Estos semas aparentemente contradictorios muestran dos momentos en la existencia de la voz poética: uno es la visión romántica, la de la niña que sueña con el amor; el otro, la de la guerra perdida y la agresión sumamente violenta del otro occidental configurado a través de sinécdoques corporales: “dientes”, “uñas”, “lengua” y “ojos”. El caníbal no es el indio, sino occidente, tal como lo desarrolla en las estrofas tres y cuatro:

“En mis sueños de niña había amigos
 [con amor.
 Despierta: sólo dientes me agredieron
 uñas me cortaron la epidermis
 lenguas relamieron de mi
 Sangre
 ojos laceraron mi sonrisa” (p. 13).

Esto deriva en una posición sumamente frágil del sujeto: ella está en el peor lugar posible: el del “destierro”, “recordando lo suficiente / y olvidando lo posible” (p. 13). Sin embargo, a pesar de las imágenes de derrota, parece ser que la memoria es un espacio del cual asirse para no perderse del todo.

Otro espacio es el propio cuerpo como metáfora, en este caso, de recipiente, donde lo exterior en competencia con lo interior es lo que predomina. Al respecto, Lakoff y Johnson expresan:

“Somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo por la superficie de nuestra piel, y experimentamos el resto del mundo como algo de nosotros. Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera sobre otros objetos físicos que están limitados por superficies” (1995, p. 67).

Así, pues, en la estrofa cinco se despliega una metáfora del cuerpo como un recipiente con una epidermis reconstruida y con un interior donde pervive la memoria. Es decir, es en el cuerpo donde se materializa la tradición, pero también el dolor. A pesar de ser agredido, este cuerpo puede construirse a partir de esas heridas:

“Cobijo los recuerdos en un ghetto
 construido por mis brazos
 las costras ahora son corazas,” (p.13).

El cuerpo es un lugar de encierro, pero también de protección. Aquí, la lógica falocéntrica no puede traspasar y herir a la

³ Según Arduini, el campo figurativo de la antítesis “es uno de los procedimientos fundamentales de la expresividad porque se fundamenta en las contradicciones que nos rodean y que la opinión general trata de esconder” (2000, p. 121). Además, a este campo figurativo pertenece la ironía y otras figuras.

niña que lo habita: “la imagen de yo-niña / es lo único / allanado, / intangible, / blando e irrigado” (p. 14). Sin embargo, esta niña no está sola. Hay otras figuras femeninas que la acompañan en el destierro. De ese modo, se construye una hermandad.

Este cuerpo-ghetto nos muestra un alejamiento de la tan ansiada razón del discurso colonialista-moderno. Dicha separación de la razón se observa en todo el poemario. Hay una propuesta clara de estar al otro lado (“cuerpo”) de la dicotomía dominante “razón/sujeto”, debido a que en la racionalidad eurocéntrica el “cuerpo” ha sido fijado como objeto de conocimiento y alejado del entorno de la “razón/sujeto”. La separación originará otras exclusiones a partir de la materia, ya que se concibe el “cuerpo” como objeto y, por lo tanto, más cercano a la naturaleza, que lo convierte en sumiso y explotable. Esta dicotomía afecta tanto a las relaciones raciales como a las sexuales, y coloca a las mujeres y sus deseos en el eje del dominado, paradigma que subvierte la locutora al proponer la construcción del poema a partir de la metáfora del cuerpo-refugio.

En la última estrofa, la locutora de ancestros africanos “escucha en sus latidos / balbucear un tambor” (p. 14). Estos versos nos muestran que no todo está perdido, que los sujetos aún pueden asirse a la memoria ancestral. Todavía los sonidos de un tambor significan algo en su balbuceo.

Ghetto rap

Este poema presenta tres partes tituladas “Uno”, “dos” y “tres”. Los espacios en blanco se emplean para lograr una cadencia que proviene de formas musicales modernas (pero que, a su vez, presentan marcas del pasado como el blues). Al igual que en el poema anterior, en este se acentúa la importancia de la memoria y de los ancestros,

ya que de ellos proviene la inspiración de la locutora, pero también se alimenta del “ocaso” y “la oscuridad”. Es interesante observar cómo la locutora, desde los primeros versos del poema “Uno”, se va configurando a partir de semas negativos. Esto continuará cuando trata de nombrarse como “mujer” y “negra”.

El verso final de esta primera estrofa muestra la ironía que puebla todo el poema de “Ghetto rap”, donde confluyen varias voces: la de la locutora, las voces del pasado colonial y una voz masculina que, de algún modo, está construyendo la imagen de una mujer que está al extremo de la mujer ángel, que sería la mujer monstruo, conceptos propuestos por Sandra Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván* (1998). La locutora se coloca en ese lado perverso que los deseos masculinos elaboran, pero que la ironía tiende a desarmar. Por lo tanto, también termina abandonando esa posición subyugada.

Oswald Ducrot, en *El decir y lo dicho* (1984), explica que la ironía se origina cuando se presentan voces que discrepan en las figuras del locutor, enunciador y sujeto hablante. Esta multiplicidad y yuxtaposición de voces provocan el juego irónico⁴. En el poema estudiado, el desenvolvimiento de la ironía se produce precisamente cuando se trata de definir a la mujer afro.

El poema “Ghetto rap” emplea la musicalidad que proviene del rap y la representación de la mujer procedería del reggaetón. En este género musical, las voces femeninas son pocas y su representación pasa solo por ser un objeto sexual. En este punto, me parece pertinente mencionar el estudio que hace Angela Y. Davis en “I Used To Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad” de la música post-esclavista, específicamente del blues que, desde los años veinte, la mayoría de sus letras revelaba la voz y la imagen de mujeres afroamericana-

⁴ “La ironía se produce cuando el locutor evoca a un enunciador discrepante de él mismo; repite o emite un mensaje que no refleja lingüísticamente su actitud de locutor, sino la de otro enunciador hipotético o real” (Torres, 1999, p. 71).

nas que se enfrentaban abiertamente a las políticas de género que formaban parte de las representaciones culturales tradicionales del matrimonio y las relaciones amorosas heterosexuales. En este poema, parece estar pasando lo mismo, al igual que las voces femeninas del blues empleaban la ironía para enfrentar el inglés oficial con el que proviene de los afroamericanos. A su vez, utilizaban la retórica masculina solo para transgredir la imagen de mujer que presentaba dicha retórica. En el poema de Carrillo, la voz femenina se apropia de una retórica masculina, tanto a nivel fonético como a nivel semántico. El ritmo del poema se torna trasgresor cuando a nivel semántico la voz femenina dice:

“pero también ser la mesías que adoras
 [por lo que
 sea
 ya sea por puta
 por ramera
 tal vez por mala
 que importa perra
 pero inspirando
 revolución
 revolución. (caliente)” (p. 43).

Aquí, hay dos voces en conflicto: la voz imperativa que se mueve en una lógica falogocéntrica, sumamente violenta, que aparece en los semas que reiteran la imagen de la mujer monstruo: “puta”, “ramera” y “perra”, pero fallan en su significado cuando la aludida no se siente interpelada. Al enunciarlos, le carga de otra significación que produce la risa sarcástica cuando termina con un pregón. Entonces, la locutora muestra una negación de ese retrato monstruoso creado a imagen y semejanza de los deseos masculinos, tal como leemos en la parte final del poema “Uno”:

“hoy soy cantora
 mañana roja o femenina
 pasado arcilla que se moldea según la
 [fuerza con que tu
 miembro
 diseñe el hueco (ja ja)
 de mi sonrisa” (p. 44).

Tal como lo hacían “Ma” Rainey y Bessie Smith, la locutora se adueña de su sexualidad, y se enfrenta a expectativas ideológicas de domesticidad y subordinación que produce la cultura dominante. Ya no es más una imagen reiterativa. Tal negación continuará en el poema “Dos”, donde se evidencia que las denominaciones funcionan como metáforas, específicamente como las catacrexis:

“Aquellas figuras que funcionan inapropiadamente, como una transferencia inapropiada de sentido; el empleo de un nombre adecuado para describir aquello que no corresponde exactamente a él y que retorna para perturbar y cooptar el lenguaje mismo del que fue excluido lo femenino” (Butler, 2002, p. 69).

Tales catacrexis las podemos leer en la estrofa dos:

“pero no soy pobre
 soy empobrecida
 pero no soy negra
 soy ennegrecida
 no soy de favela
 yo soy favelada
 yo no soy violenta
 (es que fui violada)
 no soy callejonera
 soy callejoneada
 yo no soy berraca
 yo soy berraqueada” (p. 45)

Judith Butler, en *Mecanismos psíquicos del poder* (2001), explica acerca de esta interpelación que, a pesar de ser paralizante y regresiva, puede tornarse habilitadora. ¿A qué se refiere Butler con esta doble posibilidad (que, por un lado, la interpelación no genere ningún cambio y, por otro lado, pueda producir una transformación)? Lo primero se explica a partir del proceso de la performatividad, en la cual el discurso logra constituir al sujeto al momento de nombrarlo por el género y raza (“mujer” y “negra”), que se evidencia cuando el nombre interpelado busca realizar la identidad a la que se refiere. Es decir, cita la ley, la actualiza en el presente de la interpelación. En este caso, se

asume de manera pasiva el nombre. Sin embargo, también es posible romper con el carácter iterativo de la cita, tal como lo ejecuta la locutora de “Ghetto rap”, ya que la identidad no puede ser totalizada completamente en lo simbólico. De ese modo, se puede ir en contra del carácter performativo del nombre dado y cuestionar o generar otras identidades (por ejemplo, “pero no soy negra / soy ennegrecida”) que cuestionen dicha interpelación. Y es precisamente al carácter iterativo de la performatividad la que posibilita que la norma sea redirigida y modificada.

Conclusiones

En conclusión, como hemos visto, esta lucha por romper con los lineamientos que se tejen a partir de la formación del sujeto “mujer” y “negra” recorren los dos poemas estudiados. “Karma” es configurado como un texto trágico donde el sufrimiento de la locutora se explica como parte de un destino. Sin embargo, aún puede sujetarse a un pasado que se resiste a morir a partir de la metonimia del tambor y producir una redención en la ruina. “Ghetto rap” es un poema que apela al ritmo del rap, y evidencia un pasado reciente, una forma de resistencia a partir del canto. Este género musical otorga un carácter antitético a las tres partes del poema. La voz irónica se ubica entre paréntesis para mostrar las contradicciones del discurso dominante. Aparentemente, parece estar en un segundo plano esta voz. Sin embargo, debido a que se trata de la figura del paréntesis, la locutora puede funcionar como una interrupción al discurso masculino al mostrar la falacia de su construcción:

“dices que me admiras
 porque bailo en una peña
 porque danzo en carnaval
 (pero son mentiras)
 dices que seré la mujer de tu vida
 (pero son mentiras)
 tú quieres que sea tu reina por un día
 y tu esclava por el resto de mi vida
 son puras mentiras

(*mentiras mentiras*)

puritas mentiras
 tan sólo mentiras.” (pp. 45-46)

En esta última estrofa del poema “Dos”, la polifonía se hace notar. Por un lado, tenemos la voz de la institución matrimonial. Por lo tanto, de la norma, a la que debe sujetarse la locutora, pero ella se niega a tal sujeción, ya que concibe el matrimonio como una suerte de esclavitud. Por otro lado, la voz la que todavía está prisionera entre paréntesis revela la real intención del amado. En la repetición encontramos no solo el ritmo del poema, sino también esa voz disfónica que, en los últimos versos, se liberará de los paréntesis (se podría añadir, de la lógica falocéntrica), y ocupará la posición principal en el poema sin dejar el otro lado, ese lado que le ha permitido tener una mirada crítica e interseccional de las identidades.

Bibliografía

ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

BUTLER, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

_____ (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

CARRILLO, Mónica (2007). *Unícroma*. Lima: Ed. Santo Oficio.

DAVIS, Angela (2012). I Used To Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad. En Jabardo, Mercedes (ed.), *Feminismos negros. Una antología* (pp. 135-186). España: Traficante de Sueños.

DUCROT, Oswald (1984). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (1998). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark (1995) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Ollé, Carmen (2007). Un poemario producto de la fusión. En Carrillo, Mónica, *Unícroma*. Lima: Ed. Santo Oficio.

TORRES S., María Á. (1999). *Aproximaciones pragmáticas a la ironía verbal*. Cádiz: Universidad: Servicio de Publicaciones.



Fotografía: Tammy Dobson

Rescates de identidad y esperanzas en los poemas de Edelma Zapata Pérez y Sayly Duque Palacios

María C. Zielina

En Colombia, no han sido pocos los afrocolombianos que han levantado sus voces de protesta y han denunciado la ausencia de los afrodescendientes y sus aportes en el discurso oficial que, sobre la “historia patria”, se ofrece en planteles de estudios y en los programas culturales desarrollados en el país. Entre ellos, se encuentran Edelma Zapata Pérez y Sayly Duque Palacios. Estas, al igual que lo hicieron Manuel Zapata Olivella y Arnoldo Palacios, padre y tío de las mismas respectivamente, continúan retando los criterios estéticos dominantes, etnocéntricos, y el tutelaje que se heredaron del colonialismo y de las relaciones patriarcales.

El análisis que proponemos en este trabajo sobre la poesía de estas dos poetisas lo hemos centrado en las posibilidades que nos brinda el término “afrodescendiente”, pues creemos que es el más acertado a la hora de hablar sobre la visión poética que muestran Zapata y Duque Palacios cuando dialogan y se solidarizan con aquellos que viven, se educan o laboran en las “diferentes orillas” del Atlántico. Sus temas resaltan la situación del enfermo sin recursos económicos, la vital relación entre la sociedad y el medio ambiente o reflexionan sobre la explotación y deshumanización de los africanos traídos como esclavos a las Américas. En este trabajo, analizamos seis poemas: los cuatro primeros pertenecen a Edelma Zapata (“Cicatrices viejas”, “Somos raíz”, “Dolor Viviente” y “Frida”) y los dos últimos corresponden a Sayly Duque (“Edelma” y “Huida”)¹.

Edelma Zapata Pérez

Aunque la vida de Edelma Zapata Pérez fue muy corta, pues murió a la edad de 56 años, sus versos muestran la madurez que alcanzó la poeta en la configuración de su mundo estético, en la serena belleza con que nos habla de huidas, cicatrices, pertenencias a la comunidad, y respeto a la memoria histórica y familiar. Sus poemas, desprovistos de artificialidad, hablan por encima de las clasificaciones y de los agravios. Por una parte, Zapata asume la poesía como esperanza y como herramienta contra la cultura dominante; por la otra, como vehículo de la memoria y símbolo colectivo, tanto de los afrodescendientes como de su familia, “el amuleto mágico de sus abuelos”. Las imágenes que utiliza para armar su visión de convaliente, dentro de una sociedad en la que aún persisten las prácticas de discriminación racial, étnica y cultural, convierten su producción poética en una de las más intensas y conmovedoras que se puede hallar en la poesía colombiana. Zapata representa en la poesía lo que Frida Kahlo en la pintura, ya que sus poemas nacen de una entrañable pulsión ontológica que la lleva a trascender el dolor físico y a crear un imaginario triunfante. Le quita a la enfermedad las limitaciones, los espacios de marginación individual, y los sustituye por espacios de solidaridad colectiva como lo revela en su escrito-testimonio “Mientras agonizo”, y donde leemos “Huyéndole al dolor... me he levantado. He prendido la computadora y aquí estoy: los

¹ Los seis poemas que aparecen en este estudio los hemos tomado de *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Compiladores y prólogo. Ocampo Zamorano, Alfredo Zamorano y Cuesta Escobar, Guiomar.

que vamos a morir pedimos nuestro derecho a hablar y a ser escuchados”².

En “Cicatrices viejas, promesas nuevas”, Zapata retoma el camino de los que le precedieron, de los que diseminaron la esperanza, lucharon por su libertad, articularon el orgullo de sus identidades, promovieron la conciencia cultural y crearon movimientos. Acentúa que esos caminos fueron y siguen siendo difíciles (dejan “cicatrices”). En el poema, su voz poética emprende un camino personal anclado en la actividad creadora y logra reunir el presente existencial junto con reminiscencias de un pasado. Ese compromiso social que asume y ese diálogo consigo misma los lleva a cabo haciendo uso de imágenes como “púrpuras espaldas” y “a látigo maduraron los frutos”. Leemos:

Afro América, las tantas caras de África
Alma a alma para cientos de almas.
El poema va, en tonos altos y ecos bajos.
Cicatrices viejas y promesas frescas.

No cabe duda. Los soles mancillaron
Las púrpuras espaldas
que a látigo maduraron los frutos
Los días, los años, los siglos.

Esta propuesta de unidad étnica se fundamenta tanto en la diversidad como en el “gesto” de aquel que tiene la “piel diferente a la mía”. Enfatiza que lo importante no es el lugar, la “orilla” en donde los afrodescendientes se asientan, sino el hecho de ser descendientes de aquellos que cruzaron el mismo océano y fueron obligados a la esclavitud. Se rompen las barreras entre un “yo” y un “otro”, y se abre paso a la esperanza, a la afirmación de pertenencia y continuidad a través de “un corazón abriendo brechas”.

No te conozco, tampoco me conoces.
Sí, tu piel es diferente a la mía,
En la diferencia el encuentro.

Suficiente el gesto,
La transparencia que invita.
Un corazón abriendo brechas

Encontramos posicionamientos éticos y políticos cuando advierte sobre aquellos a quienes les “conviene” instigar, crear divisiones, y afirma que es posible el establecimiento de relaciones afectivas entre los afrodescendientes a nivel mundial; que es posible el reconocerse a sí mismos en las “tantas caras de África”.

Es tu océano, mi océano que
Suavemente llega.
A algunos les conviene que miremos
De orilla a orilla, fácil así confundirnos.

Para la poeta, la afroamericanidad, “Las tantas caras de África”, no debe definirse sobre la base de las diferencias que se presentan en el aspecto físico de los afrodescendientes, sino en la postura que se asume, en la confianza de lo que ocurrirá, en el reencuentro que se establece o establecerá entre los diferentes grupos que forman Afroamérica. Leemos:

Afro América, las tantas caras de África
Alma a alma para cientos de almas.
El poema va, en tonos altos y ecos bajos.
Cicatrices viejas y promesas frescas.

En la obra de Edelma, no se ignora la historia; todo lo contrario. Cuando habla de la esclavitud, del dolor físico o emocional, del trabajo forzado, la rebeldía o el cimarronaje, sus versos toman acentos únicos. Les infiere memoria colectiva, “cicatrices” que se conservan en la memoria histórica de los afrodescendientes. No se ignoran las contribuciones de los esclavos y sus descendientes a la economía de las Américas; no se ignoran a los que “maduraron los frutos”:

² Tomado de <http://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2014/12/edelma-zapata-perez-14194-poeta-de.html> (2015, Julio 24)

No cabe duda. Los soles mancillaron
 Las púrpuras espaldas
 que a látigo maduraron los frutos
 Los días, los años, los siglos.

Este compromiso de continuar y contribuir al discurso de la esperanza e identidad de “Afroamérica” continúa en “Somos raíz”, donde se retoman los saberes adquiridos enraizados y las hazañas de los “anónimos guerrero[s]”.

El poema se inicia con un yo poético que se auto-reconoce, se hace parte de un proceso de concientización colectiva:

Los que pasan, los que vendrán.
 Polvo de esta tierra. Savia de esta tierra.
 Sudor, ramas, fibras, semilla.

Consciente de que las batallas contra las desigualdades sociales, la discriminación y el racismo no han terminado, la voz poética expresa la necesidad de que estas luchas sean continuadas por los que no se “detienen”, por los “guerreros”. Con estas palabras, alude a los movimientos emancipadores, a los hombres y mujeres que gestaron ideas democráticas. Por ello, no tiene reparos en criticar a “los lentos”, a “los cobardes”, a los que temen reclamar sus derechos y se olvidan de aquellos que sí han tenido el coraje de luchar por la libertad, por el sufragio o el derecho a la libre asociación.

En sangre derramamos la vida,
 Las gargantas abiertas beben el sol.
 Saludamos el alba con los ojos callados.

El impulso llega con los guerreros,
 No los detiene el abandono,
 Los lentos, ni los cobardes.
 No tiene voz la indiferencia.

El ser guerrero no solo implica que se tenga un alto grado de concientización, de estar dispuesto a derramar la sangre y morir; implica también solidarizarse e identificarse con los reclamos de igualdad legal y social

más allá de sus propias fronteras; unirse a los gritos de “las gargantas abiertas”. No hacerlo es impedir, obstaculizar, olvidar las aspiraciones y luchas que se emprendieron por lograr la “nación en camino”.

Una nación abre el camino.
 Al amanecer arrastrará la oscuridad.
 Vendrán los besos que perduren en ella.

Los poemas de Zapata no solo reflejan el sentir y las aspiraciones de los afrodescendientes, también hacen referencias a otras perspectivas étnico-culturales. De ahí que vincule la mitología yoruba con la mitología mesoamericana, y que la imagen del *reencuentro* alimente muchas de sus propuestas poéticas. Esta forma de asumir el quehacer literario como *reencuentros* se hace explícito en los poemas “Dolor viviente” y “Frida”.

En “Frida”, el título nos remite no solo a la gran pintora mexicana Frida Kahlo, sino también a poemas y textos como “Dolor Viviente” y “Mientras agonizo, ya que el conocimiento acerca del sufrimiento físico y emocional de la pintora, sus múltiples operaciones quirúrgicas, los abortos y su imposibilidad de ser madre sirven para avivar la ternura que siente la poeta hacia Frida y reafirman el sentimiento de fraternidad y admiración hacia ella.

He leído muchas veces
 en noches pálidas de luna, el libro de tus días.
 tu mágico viaje, tus momentos ciegos,
 [tu útero vacío.
 Cuenta la historia, la pena ya borrada.

Tu coja pata que sostuvo el mundo, tu
 [parto de luces
 Momentos de tu vida que trenzo en la
 [oscuridad,
 en el sabor amargo y húmedo de la cárcel.
 Arenas movedizas, tus noches y las mías
 Todas ellas de sed y de locura.
 Los últimos escarceos me dejan rota
 El cuerpo fragmentado, la mente huidiza

[...]

Aguda amiga mía, de espinas, de hierro
[forjado,
vas en mi corazón clavada.

La construcción lírica de “Frida” se desarrolla a través de un *yo* completamente involucrado y de la acumulación de metáforas e imágenes muy elaboradas, cargadas de apelación, y cuyo objetivo es sobrepasar la inercia del lenguaje. Estas imágenes actúan entre sí y crean diferentes niveles de referencias. Además, permiten a este *yo* convertirse en espejo de otra vida, parte de otro cuerpo.

Déjame mirar tu espejo, en ese otro espejo
que es mi vida.
Déjame prender con fuego las cadenas
[del cuerpo.
Préstame tus dientes para roer la sal de
[la carne.

Bien es sabido que Kahlo, además de haber sido excelente pintora, fue una gran defensora de las culturas indígenas y de sus vestuarios, como lo demuestran sus lienzos y su uso personal de estos vestidos. Además, luchó arduamente para que su persona y su obra no fueran encasilladas. Su activismo político la hizo comprometerse con los movimientos sociales que buscaban la reivindicación de los pueblos indígenas y combatían la discriminación racial. Edelma Zapata, al igual que Frida, también luchó por la reivindicación y preservación de la cultura afrocolombiana y sus aportes. Se negó a que se le catalogara y circunscribiera, actitud que se revela en su concepto de *afroindomulato*, pensamiento filosófico que desarrolla en su ensayo “Toma de conciencia de una escritora afroindomulata: en la sociedad multiétnica colombiana”. Según Baraka Ubuntu, es un concepto que intentó transferir “las trascendencias culturales de las distintas etnias que conforman una confluencia tensa, compleja e incluso complementaria.”

La enfermedad, su posición política y su gran amor a Colombia influyen en toda la obra de Zapata, y estas circunstancias la ayudan a desarrollar en “Frida” un recurso expresivo, una “ternura inteligente” al hablar sobre sí misma y la pintora mexicana³. En este poema, los nombres de Coatlicue y Xocolat son utilizados no solo para revelar su admiración por Frida, también como lenguaje metafórico que le sirve para emparentar las culturas marginadas y las luchas sociales de los afrodescendientes a la de los pueblos indígenas. Deidades como Coatlicue, Yemayá u Ochún han servido para conectar a artistas y escritores con su pasado cultural y étnico. Constituyen símbolos de recuperación, de vindicación, y desafían la representación visual hegemónica que conlleva la mitología clásica. La referencia a Xocolat, planta sagrada, acentúa el mensaje universal de hermandad que la poeta nos quiere dejar en el poema. Nos hace recordar que esta planta está asociada a la muerte, pues acorde con las creencias religiosas mayas, los muertos, cuando entran al inframundo (Xibalbá) lo deben hacer dentro de un árbol de cacao. Para poder lograrlo, deben haber bebido cacao durante el transcurso de sus vidas.

Este reencuentro, tanto personal como cultural, produce “alegría”. Para no empañarla, advierte que no hablarán de sus experiencias de convalecientes, de sus “noches”, sino de sus “cantos”, de la “alegría”:

Hoy te daré mi canto y la alegría,
no hablaremos de tu noche ni la mía.
Bordaremos un vestido en honor a Coatlicue:
le pondrás clavos de tu corazón de luna,
yo derramaré al viento una lluvia de plumas.
Miraremos volar su falda en los jardines.

La coincidencia entre las fechas en que muere la pintora mexicana y el nacimiento de la poeta revelan la percepción que la es-

³ Hemos tomado prestado este vocablo del trabajo de Ioana Gruia, titulado “La ternura inteligente como posible categoría de análisis de la poesía de Jaime Gil de Biedma”. Web. 11 July. 2014.

critora tiene acerca del tiempo, al que concibe no como algo frugal, sino eterno.

Los ríos de la vida siempre regresan,
Secreto de vida, paloma, secreto de
[muerte.

¡Qué vainas tiene la vida!
Cuando la muerte te alcanzaba,
yo nacía.

Esta identificación con Frida hace que la describa como “frágil hija” y “Pincelada de sangre en la nieve” en alusión a su enfermedad, además de la vitalidad y trascendencia de su arte. Ambas, *con su sangre* y sufrimientos alimentan el espíritu del país, tal como lo hace Coatlicue en su papel de madre del panteón azteca. El intercambio del “yo”, “tú” y “nosotros” subraya la relación de pertenencia cultural que comparten ambas poetisas con sus pueblos y con la creación artística.

Bordaremos un vestido en honor a Coatlicue
le pondrás clavos de tu corazón de luna
yo derramaré al viento una lluvia de plumas
Miraremos volar su falda en los jardines.

Observamos también que a pesar de que se habla de “cadenas del cuerpo”, “arenas movedizas” “cárcel” o “presa”, imágenes que imparten desolación y tristeza, el poema termina en un tono optimista. Este “yo”, “tú” y “nosotros” no necesitan de sus “patas cojas” para sentirse completas. Su arte les da “alas para volar”. Su perseverancia, su fuerza espiritual, a pesar de las “patas cojas” y de la artritis, las hace triunfadoras. Es un triunfo con *cara humana*. Por eso, termina el poema con un *cántico espiritual*: “Pies para que los quiero si tengo alas para volar, /espero alegre la salida y espero no volver jamás.”

En “Dolor viviente”, la poeta vuelve otra vez a la memoria histórica y aboga para que se medite sobre el camino recorrido. Aboga para que las futuras generaciones se apropien e imaginen las inquietudes de aquellos que les precedieron. En esta composición,

se enmarcan claramente las perspectivas del “yo” al hablar de “abuelos y padres”, y la responsabilidad social que implica definirse como afrocolombiana. Esta responsabilidad social hace que los versos hablen de herencias aprendidas, cultivadas y protegidas; hablan de los esclavos y sus descendientes; los que, aunque tuvieron que crecer y vivir en mundos inhospitables, no por eso dejaron de ser amados por familiares. No se sintieron privados de esperanzas gracias a la generosidad de los que les antecieron. Estas dos realidades están sugeridas en los siguientes versos:

Tierra polvorienta nutrida de sangre,
de viudas gimientes, de niños huérfanos
Los abuelos y los padres de ellos,
generaciones y siglos sentados a tu vera.

Este “yo” poético no solo cree que la memoria es rescatable, sino que es capaz de cicatrizar las heridas para que se vea a sí misma como “estrella en el firmamento”.

Amor querido
que cicatrice tu cuerpo, no cese tu canto,
ni calle tu eco.
Disuelta la bruma déjame ver la luz.
Mi preciosa estrella en el firmamento.

En este trabajo, no es posible presentar todas las propuestas que Edelma Zapata trajo a su obra poética. Al morir, el 12 de noviembre de 2010, dejó tres colecciones de poemas: *Ritual con mi sombra* (1999) y dos sin editar (*La otra cara de la luna* y *Rumores de melancolía*). Cuando se le preguntó lo que significaba para ella escribir poemas, expresó: “Mis poemas de hoy son la voz interior que me habla del hombre, de sus soledades, de su deshumanización, luz y oscuridad... el amuleto mágico de mis abuelos (Alaix, 2001).

Sayly Duque Palacios

Los dos siguientes poemas que analizaremos son “Huida” y “Edelma” de Sayly Du-

que Palacios. Ella presenta en sus composiciones poéticas sus inquietudes de mujer y afrodescendiente, así como su urgencia de propiciar una voz crítica sobre la atención que se le debe a la *memoria*, al heroísmo y a la labor de otras mujeres.

En la primera estrofa del poema, se toman las expectativas de las mujeres y los hombres africanos una vez que fueron esclavizados al llegar a las costas de América.

Centurias van, marcando el desgrane de
[seres africanos,
caminantes sin fin,
buscadores de emblemas libertarios.

Estas luchas por obtener la libertad duraron cientos de años. En el poema, están representada en la palabra “cenizas”; batallas que fueron lideradas por miles de hombres y mujeres de los cuales se desconocen sus nombres. Sus hazañas y posturas ayudaron a construir una historia emblemática del cimarronaje, mediante la cual es posible visionar y conocer la vida y hazañas de “los buscadores de emblemas libertarios”: la de Benkos Biohó, Polonia, Barulé o Agustina. Estos hombres y mujeres no se acobardaron a la hora de huir de la esclavitud o reclamar sus derechos. Benkos Biohó, conocido también con el nombre de Domingo Bioho, es una de las figuras emblemáticas en las luchas de los esclavos para ganar su libertad en el siglo XVI. No solo creó uno de los palenques más importantes en tierras colombianas, el Palenque de la Matuna, también creó un sistema de inteligencia entre los esclavos de las plantaciones que le permitía conocer los movimientos de las tropas colonizadoras. De esa forma, podía coordinar la huida de esclavos hacia su territorio. Esta “huida”, este abrazo a la esperanza por parte de los esclavos también está representada por Agustina, una esclava del sector de Tadó (Choco), quien no solo trató de huir del acoso sexual de su amo, sino que no tuvo

temor en llevarlo a las autoridades cuando este, después de abusar sexualmente de ella, la castiga por no querer abortar⁴. A estos hombres y mujeres se refiere el yo poético al expresar

Centurias van, marcando el desgrane de
[seres africanos,
caminantes sin fin,
buscadores de emblemas libertarios.

En la segunda estrofa, el “yo” se transforma en testigo y habla de la “risa” no como vicio, mal entendida, sometida a prejuicios y estereotipos, sino como un procedimiento más poderoso que la agresión. La risa que se opone a la cultura oficial, desdibujante de poderes, ridiculizaba a los amos. Los curaba y liberaba de forma positiva. La risa es tan real como reales fueron las vejaciones, los latigazos, las espaldas ensangrentadas. La risa desdramatiza el horror de las violaciones físicas y morales de los que tantos afrodescendientes han sido víctimas.

Mujeres y hombres inventores de la risa,
almas avasalladas por el fuego del hierro,
huella de la barbarie que no acaba.
Ceniza aún tributo a nuestros dioses

En “Edelma”, el nombre de la desaparecida poeta, repetido una y otra vez en todo el poema, hace que cobre perfiles chamánicos, pues no solo enlaza los hitos de historias familiares, sino que bendice y “ensalza” las “palabra[s] endurecida[s]” de Duque. Entre las imágenes de continuidad que se hallan en este poema, debemos destacar las que se nos ofrecen a través del término “muntú”, que significa, dentro de la filosofía yoruba, autor, artesano de situaciones, fuerza espiritual que posee el don de la inteligencia y mantiene relación con su descendencia a pesar de haber muerto. Bajo estas significaciones e imágenes se usa dicho término en el poema, y sirve para que Duque enfatice lo

⁴ (2015, noviembre 21). Tomado de <http://axe-cali.tripod.com/cepac/hispaфроcol/12.htm>.

que ambas escritoras comparten entre sí: el amor a la poesía y la visión histórica y cultural de su pueblo.

He sentido, Edelma, que el muntú nos une,
que tu Manuela es mía, y mi Magda
[coloniza tu ser.

Que en mi columna se enlazan tus palabras
y puedo dar abrigo a tus poemas
de soledad profunda y sueños ancestrales.

El poema termina con la admiración que le causa al “yo” poético la postura de Edelma Zapata, la que no deja de tener esperanzas de una mejor situación de los afrodescendiente, de que el “negro atribulado” continuará luchando y alcanzará plenamente sus derechos de ciudadano libre y “grite de nuevo / La Palabra Libertad”. Duque crea en “Edelma” un poema íntimo en los que se reconocen, por un lado, la “voz espiritual” y “llena de esperanzas” de Edelma, la escritora, poeta y activista; por otro lado, se evidencia la voz “endurecida” del “yo duqueiano”, quien reconoce que, en su ofuscamiento, al hablar sobre la situación del “negro atribulado”, se ha olvidado de los logros obtenidos por los afrodescendientes de generaciones pasadas. Al darse cuenta, opta por la miel, por el sendero que conduce al conocimiento, al “muntú” representado por Edelma y todos los que luchan por los derechos de los afrodescendientes. Expresa, entonces: “había olvidado tomar del almíbar que nos completa el ser”. Leemos:

Que tu voz espiritual, Edelma,
Ensalza, a veces, mi palabra endurecida.
Te confieso, poeta, había olvidado
tomar del almíbar que nos completa el ser.

En la estrofa final del poema, la voz poética retoma el tema de la amistad, se apropia del canto de esperanza que ofrece Edelma Zapata en sus poemas, y asevera que es necesario unirse a ese canto, trabajar hasta la consecución de las metas, de la agenda de libertad.

Cantas, poeta, magistral en prosa,
siento que tejes trenzas de esperanza.
Es necesario que el negro atribulado
grite de nuevo
¡La Palabra Libertad!”

Leer la poesía de Edelma Zapata Pérez y Sayly Duque Palacios es tener la oportunidad de conocer el pasado y escuchar a la vez una multitud de voces. Son autoras en constante búsquedas de comunicación y solidaridad, ya sean con el lector, escritores, historiadores o artistas. No hay rivalidad ni odios en sus creaciones. Son poemas de empatía, formulados de manera íntima, temporalizados por la vitalidad que el Chocó imparte a la vida de sus habitantes y por la lectura de sus mayores. Textos orientados al diálogo. Poetas que asumen la pluralidad de las voces que los afrodescendientes formulan dentro y fuera de Colombia.

Bibliografía

ALAIX, Hortencia (2001). *La palabra poética del afrocolombiano (Antología)*.

BURRUS, Christine (2008). *Painting her own reality*. New York, NY: Abrams

CAGAN, Steve (17 de julio de 2014). “El Chocó, Colombia—Imminent Cultural, Social and Environmental Destruction”. Tomado de www.stevecagan.com/Choco/Choco-basic%20text.pdf.

GRUIA, Ioana. (15 de agosto de 2014). “La ‘ternura inteligente’ como posible categoría de análisis de la poesía de Jaime Gil de Biedma”. Tomado de www.ugr.es/~ioanagru/ternura.pdf.

LENIS BALLESTEROS, César A. (4 de junio de 2014). “Memoria, olvido y construcción de identidades: la enseñanza de la historia patria en Colombia, 1850-1911”. <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeypp/article/view/7821>.

MOSQUERA, María (13 de noviembre de 2010) “Edelma Zapata Pérez, una mujer de instintos guerreros”. Color de Colombia.

OCAMPO, Alfredo y CUESTA, Guimar (Comp.) (2010) *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Tomo XVI. Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Tomado de <http://blogs.eltiempo.com/afrocolombianidad/2010/11/13/murio-la-poeta-edelma-zapata-perez-hija-de-manuel-zapata-olivella-sentido-adios/>.

ORTIZ, Lucía (2011). De pie al alba de los guerreros. La poesía de Edelma Zapata Pérez. *PALARA*, 15, 1-6.

PATIÑO, Germán (Recop.) (2010). *Ensayos escogidos: Rogelio Velásquez*. Tomo XVII. Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana.

PRESCOTT, Laurence. Perfil histórico del autor afrocolombiano: Problemas y perspectivas. *América Negra*, 12, 104-125.

RESTREPO, Eduardo (Ed.) (2013). *Estudios afrocolombianos hoy: Aportes a un campo transdisciplinario*. Popayán: Universidad del Cauca.

RODRÍGUEZ, Patricia (2011). La voz de Edelma Zapata Pérez - poeta afrocolombiana. Entrevista. En Jaramillo, María y Ortiz, Lucía (Eds.). *Hijas del muntu. Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*. Editorial Panamericana.

ZAPATA, Edelma (1999). *Ritual con mi sombra*. Bogotá: El Astillero Editorial.

_____ (1996). Toma de conciencia de una escritora afroindomulata: en la sociedad multiétnica colombiana. *América Negra*, 11, 175-185.

creación literaria

Milena Carranza Valcárcel

MIS PIES SON ÁNGELES DEL UNIVERSO

A pedido de Toño Vilchez.

*Inspirado en Toño Vilchez,
José "Pichío" Ballumbrosio
y Mos Def / Yasiin Bey.*

Yo tomo una decisión todos los días
levantarme temprano por la mañana con alegría
para ponerme a trabajar

A qué te dedicas a veces me preguntan
a zapatear
¿a zapatear? me responden
¡a zapatear! les digo
y me sonríe
a ver, déjame explicar

Mis pies son ángeles del universo
con ellos transmito el sonido de dios
cada zap cada pat cada tear es mi verso
como el son compuesto en 3x2

Y así sin esfuerzo
en estado de gracia, en contemplación
cada zap cada pat cada tear
se vuelve el pulso de mi vibración

Todo suena, respiro y suena, ¿tú cómo sueñas?
el zapateo soy yo, eres tú, somos todos
yo tú todos, tú yo, todos
to dosto dos to dos

Las alegrías y penas
llegan en mayor o en menor
en pases de luna llena
pero las llevo con paso firme
en cadencia de humildad, de historia, de faena

¿competencia? eso lo inventó el patrón
cuando zapateo frente a mi hermano
es él el reflejo de mi corazón
de mi propio beat de mi razón
de mi razón de ser mi movimiento
estruendo de campanas me llevan dentro
a recibir la bendición
de mi Virgen del Carmen querida
con las alas de mis pies agueridas
saludo al niño dios en El Guayabo
y con la punta el pie a las pallitas en na-vi-dad
alzo vuelo sin cansancio no me acabo
chanco, sudo, como polvo
con la tierra por talón

ay el fervor indomable, imparable, omnipotente
que desprovee de cansancio mi melodía
y poder así levantarme temprano un nuevo día
para entregarles desde las estrellas el alma mía.

Agustín Huertas Montalbán

A LA MEMORIA DE HERMES

*El Guayabo nos dio un hermano
de característica voz.*

*Gran líder afroperuano
fue Hermes Palma Quiroz*

Hoy les vengo a recordar
la imagen de un gran hombre
que inmortalizó su nombre
con su educado actuar.
Fue su manera de hablar,
su pensar con rostro humano
que con su franca mano
nos trasmitía confianza
alimentando la esperanza
El guayabo nos dio un hermano

De profesión, abogado
católico de religioso
demostró en cada acción
ser un padre abnegado.
Por la justicia ha luchado
como todo buen cristiano
defendiendo lo africano
contra la discriminación
Dios te dé su bendición
Gran líder afroperuano

Porque nació pa' servir
no aceptaba falacias
gracias, gracias, muchas gracias
se le escuchaba decir.
Él nos enseñó a vivir
respetando siempre a Dios
activista y portavoz
hombre de gran estatura
defensor de su cultura
De característica voz

Para el cielo has viajado
causándonos una herida
nos ganaste la partida
amigo y bien amado.
Tus recuerdos han quedado
dentro de mi corazón
por ti elevo una oración
combatiente del racismo
ejemplo de compañerismo
Fue Hermes Palma Quiroz

*Con infinito cariño y eterna gratitud a la memoria de mi dilecto amigo, compañero Hermes Palma Quiroz,
cuyo recuerdo ejemplar será siempre en nuestras vidas una brújula de luz que nos señale el mejor camino.*

Shirley Campbell Barr

EL ENCUENTRO

Después de todo era necesario
Desenmascarar la historia
y hacerla escupir con sangre la verdad
era necesario sentarla frente a los nuestros
y hacerla hablar
entonces habló.

Me contó entre gritos sobre los primeros
las primeras voces en poblar la tierra
me contó llorando del principio humano
me dijo despacio que se arrepentía
que la perdonáramos
y que la humanidad con certeza
empezó en África.

Era necesario desenmascararla
eran muchos años de estar esperando
era mucho tiempo detrás de los otros
...le amarré los brazos
...la miré a los ojos
...la pateé en el vientre
...le pegué en la cara
...y escupió llorando toda la verdad....
me habló del principio...
empezó balbuceando palabras casi inentendibles
acerca de inventos y civilizaciones lejanas
de mujeres negras armando su historia
de valientes hombres reinando por siglos
de inventos
de sueños
de escritos
de mapas
de revoluciones
y de evoluciones
de sueños
de muertes
de siembras
cosechas.

...Estaba llorando
como quien de pronto
después de los siglos
después de la vida

descubre violentamente que se equivocó
se equivocó con muerte
y el error le costó millones y millones de almas
era necesario desenmascararla
...le arranqué a pedazos trozos del cabello
...le rompí el vestido
...le mordí la cara
...le arranqué los dientes
...y escupió con sangre toda la verdad
me habló del pasado
de un crucificado llamado Jesús
me dijo entre súplicas
que buscara en África
toda la verdad
que me remitiera a libros enterrados
a hombres temerosos de ser descubiertos
a falsos testigos
que juraron estar
sin estar.

Ella estaba llorando
lloraba con sangre
toda la verdad
intenté golpearla de nuevo en la boca
y en largo grito
imploró perdón
me dijo entre voces que se arrepentía
que después de todo no era solamente su error
...en ese momento yo le di la espalda
no quería verla
nunca más...

Yo estaba llorando
ya no valía la pena echar culpas
o escupir rostros
a mi espalda
yo la sentí muriendo
...yo estaba llorando
...es que no se puede vivir sin historia
...no se pueden criar hijos sin historia
(entonces... sentí pena por ella)
...se lo merecía
era necesario desenmascararla
y hacerla escupir con sangre la verdad.

traducción

Cuatro poemas de Marcus Garvey

traducción de Franklin Saturno Cabezudo

WHITE AND BLACK

The white man held the blacks as slaves,
And bled their souls in living death;
Bishops and priests, and kings themselves,
Preached that the law was right and just;
And so the people worked and died,
And crumbled into material dust.
Good God! The scheme is just the same
Today, between the black and white
Races of men, who gallop after fame.
Canst Thou not change this bloody thing,
And make white people see the truth
That over blacks must be their king,
Not white, but of their somber hue,
To rule a nation of themselves?

WANTING TO DESERT

A Negro who got rich did stray
To claim he was not of the race,
But all the world could only say
He was a fool and sore disgrace.

You cannot change your skin, my man,
For Nature made you as you are;
Your wish to break your father's clan
Is ignorance that goes too far.

The woman of another race
You choose to share your fortune with
And have her take your mother's place
May slay you as in Siren's myth.

And when you find the deed unwise
It will be late, too late to mend,
For then the race you did despise
Will count you out with traitor's end.

BLANCO Y NEGRO

El hombre blanco retuvo a los negros como esclavos,
Y desangró sus almas en una muerte viviente;
Obispos y sacerdotes, y los propios reyes,
Predicaron que la ley era correcta y justa;
Y así las personas trabajaron y murieron,
Y se desmoronaron en polvo material.
¡Buen Dios! El esquema es el mismo
Hoy en día, entre el blanco y el negro
Carrera de hombres, que galopan tras la fama.
No puedes cambiar esta cosa sangrienta,
Y hacer que la gente blanca vea la verdad
Que sobre los negros debe existir un rey,
No blanco, sino de tez oscura,
Para gobernar una nación para ellos mismos.

DESEANDO HUIR

Un Negro que consiguió riquezas huyó
Para afirmar que él no era de la raza,
Pero todo el mundo solo pudo decir
Que fue un idiota y una deshonra dolorosa.

Tú no puedes cambiar tu piel, mi hermano,
Porque la naturaleza te ha hecho como eres;
Tu deseo de romper el linaje de tu padre
Es ignorancia que va demasiado lejos.

Mujer de otra raza
Tú escoges para compartir tu fortuna
Y tiene ella que tomar tu lugar de revoltoso,
Puede matarte como en el mito de la Sirena.

Y cuando encuentras imprudente el hecho
Será tarde, muy tarde para arreglarlo,
Luego la raza que tú despreciaste
Contará el fin del traidor.

SAY! AFRICA FOR THE AFRICANS

Say! Africa for the Africans,
Like America for the Americans:
This the rallying cry for a nation,
Be it in peace or revolution.

Blacks are men, no longer cringing fools;
They demand a place, not like weak tools;
But among the world of nations great
They demand a free self-governing state.

Hurrah! Hurrah! Great Africa wakes;
She is calling her sons, and none forsakes,
But to colors of the nation runs,
Even though assailed by enemy guns.

Cry it loud, and shout it Ion' hurrah!
Time has changed, so hail! New Africa!
We are now awakened, rights to see:
We shall fight for dearest liberty.

Mighty kingdoms have been truly reared
On the bones of blackmen, facts declared;
History tells this awful, pungent truth,
Africa awakes to her rights forsooth.

Europe cries to Europeans, ho!
Asiatics claim Asia, so
Australia for Australians,
And Africa for the Africans.

Blackmen's hands have joined now together,
They will fight and brave all death's weather,
Motherland to save, and make her free,
Spreading joy for all to live and see.

None shall turn us back, in freedom's name,
We go marching like to men of fame
Who have given laws and codes to kings,
Sending evil flying on crippled wings.

Blackmen shall in groups reassemble,
Rich and poor and the great and humble:
Justice shall be their rallying cry,
When millions of soldiers pass us by.

¡DI! ÁFRICA PARA LOS AFRICANOS

¡Di! África para los africanos,
Como América para los americanos:
Este es el grito de guerra para una nación,
Ya sea en la paz o en la revolución.

Los Negros son hombres, ya no más sucios tontos;
Exigen un lugar, no como débiles instrumentos;
Pero dentro del mundo de grandes naciones
Exigen un libre estado de auto-gobierno.

¡Hurra! ¡Hurra! Gran África despierta;
Ella está llamando a sus hijos, y a nadie abandona,
Pero corre a los colores de la nación,
A pesar de los ataques por las armas enemigas.

Clama en voz alta y grita ¡Viva!
El tiempo ha cambiado, así aclamamos ¡Nueva África!
Ahora estamos despiertos, listos para ver;
Lucharemos por nuestra querida libertad.

Reinos poderosos han sido construidos en realidad
Sobre los huesos de los negros, los hechos lo declaran;
La historia cuenta esta horrible, desgarradora verdad,
África despierta a tus derechos en verdad.

Europa clama a los europeos, ¡oh!
Asiáticos aclaman a Asia, también
Australia para los australianos,
Y África para los africanos.

Las manos de los negros se han unido ahora,
Ellos juntos lucharán y enfrentarán todo dima de muerte,
Para salvar la Madre Tierra y hacerla libre,
Esparciendo alegría para que todos vivan y vean.

Nada nos hará volver atrás, en el nombre de la libertad,
Vamos marchando como hombres de fama
Quienes han dado leyes y códigos para los reyes,
Enviando al mal volando en alas lisiadas.

Negros se vuelven a reagrupar,
Ricos y pobres y grandes y humildes:
La justicia será su grito de guerra,
Cuando millones de soldados estén pasando.

Look for that day, coming, surely soon,
When the sons of Ham will show no coon
Could the mighty deeds of valor do
Which shall bring giants for peace to sue

Hurrah! Hurrah! Better times are near;
Let us front the conflict and prepare;
Greet the world as soldiers, bravely true:
'Sunder not,' Africa shouts to you.

WIN THE FRAY

1. O! when the Negro makes himself a man,
The wicked world will see a new parade;
The blacks will march in one tremendous clan
A great phalanx of noble fighting braves.

2. The day that Africa awakes, in deed,
And black men cease to dream away the time,
The scoffing tribes of other men will heed,
The race's claims of sober righteousness.

3. It's then for you to think and act today,
And show of what good mettle you are made
It's not what other men may do or say,
But just how game you are to win the stake.

Busquen ese día, que viene, sin duda pronto,
Cuando los hijos de Cam no mostrarán ofensa
Podrían los poderosos actos de valor hacer
Que traigan gigantes para demandar la paz.

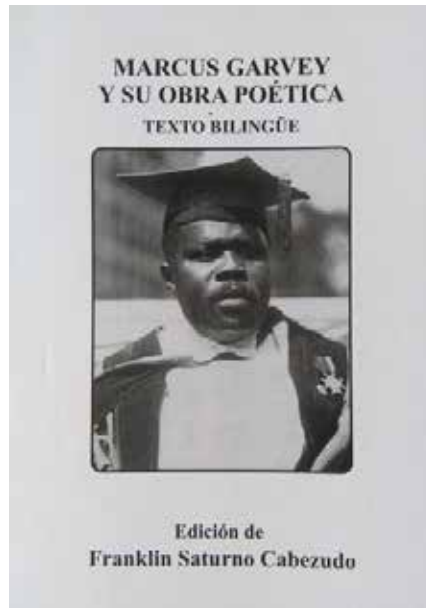
¡Hurra! ¡Hurra! Mejores tiempos están cerca;
Hagamos frente al conflicto y preparémonos;
Saludemos al mundo como soldados, con valor verdadero:
"No dividirse," África grita por ti.

¡GANA EL COMBATE!

1. ¡Oh! Cuando el Negro se haga así mismo un hombre,
El mundo malvado verá una nueva parada;
Los Negros marcharán como un enorme pueblo-
Un gran batallón de nobles guerreros luchadores.

2. El día que África despierte, en acción,
Y los hombres Negros cesen de soñar fuera de tiempo,
Las tribus burlonas de otros hombres escucharán,
El clamor de una raza de sobria rectitud.

3. Esto es para que tú pienses y actúes hoy día,
Y muestres de qué buen temple tú estás hecho
No es qué otros hombres puedan hacer o decir,
Sino solo de cómo juegas tú para ganar la estaca.



Portada del libro *Marcus Garvey y su obra poética* (2017) de Franklin Saturno

entrevista

Dialogando con Máximo Torres Moreno “Majustomo”, poeta afrochalaco

Juan Manuel Olaya Rocha

Se le conoce como “Majustomo” ¿De dónde procede ese apelativo literario?

Ese es mi nombre. Yo soy Máximo Justo Torres Moreno. Entonces, cuando el 3 de agosto del 86 entré al diario Callao para escribir en la página de espectáculos, me dieron una página diaria. Como no quería que mi nombre saliera en la página completa, tenía que buscar un seudónimo y se me ocurrió el Majustomo: Máximo Justo Torres Moreno.

¿Usted nació en el Callao?

Sí, nací en el Callao, aquí en la calle Lazareto 778 a cinco cuadras de ENAPU, el primer terminal marítimo que tiene el Perú. La famosa calle Lazareto que en el 86 o 87 se convierte en Manuel Raygada Ballesteros en honor al compositor chalaco autor de “Mi Perú”

¿Sus padres también son chalacos?

No, mi padre es de Cerro Azul (Cañete) y mi madre sí es chalaca.

¿Alguno de ellos fue cercano a la literatura?

Me viene la vena por mi padre, porque mi padre componía canciones y escribía cuentos.

Tiene antecedentes literarios en su familia. ¿Y su padre llegó a publicar sus textos?

Sí, él publicó en el año 48 un pequeño cuento que se llama “Qué malo es vivir soltero” y otros textos. En esa época, él trabajaba en la Procuraduría de la Marina repartiendo sus alimentos, sus cosas que reparten ellos, y ahí conoció a mi mamá que trabajaba en una casa en La Punta. Entre broma y broma



se conocieron. Cuando se conocieron mejor, nació yo pues. El libro es del 48 y yo salgo el 49. El 28 de febrero del 49.

¿Él lo motivó a escribir?

Mi padre nunca me incentivó a esto. Era una familia pobre.

¿Y cómo es su acercamiento a la literatura?

Lo que pasa es que mi hermano mayor, Guillermo, compraba a Calderón de la Barca, a Fray Luis de León, a todos los de la Época de Oro de la literatura española. Entonces, yo en realidad no les hacía caso a esos libros, porque él, al mismo tiempo, escuchaba a Chaikovski, a Beethoven, a Mozart, a todos esos genios escuchaba el hombre los domingos, mientras leía a los grandes de la literatura universal, que para mí era un aburrimiento. Pero llegó un momento en que yo me dije si mi hermano los lee y escucha estos discos, por qué no lo puedo hacer yo. Entonces, cuando mi hermano dejó de hacerlo los domingos, por razones de trabajo, ya lo agarro yo. Tenía ocho años. Entonces, a los ocho años, el primer poeta que me impactó terriblemente fue Gustavo Adolfo Bécquer. Encontré un libro pequeño, en edición popular, de sus *Rimas y Leyendas*. Entonces, yo leía a Adolfo Bécquer y de ahí dije yo voy a ser poeta, y dentro de mi mentalidad de infante dije que voy a estar entre los mejores de mi momento. Yo ignoraba, pues, esto de las generaciones y cosas por el estilo, que ya me enteré cuando estaba en secundaria.

¿Cómo fue su relación con la literatura en el colegio?

Bueno, entro a la primaria en el 59. De lunes a viernes, los cinco primeros salones, un día a la semana, tenían que presentar cinco o seis alumnos para manifestarse artísticamente. Unos recitaban, otros cantaban, otros hacían pequeños monólogos entre sus compañeros. Era una obligación hacerlo, porque el mismo director iba y le preguntaba al profesor o profesora, les toca ma-

ñana, ¿quién va a salir? Fulano, zutano, mengano y el director apuntaba quién iba a salir. Ya tenía su programa y ese programa se tenía que cumplir.

Y usted siempre participaba ahí

Obligado participaba. Obligado, porque yo tenía mi libro que estudiaba, pero yo me adelantaba. Como me gustaba leer, me adelantaba. Me aprendía todos los poemas que estaban en ese libro que tenía en ese momento como parte de mi educación que me daban. Y recitaba un poema, recitaba dos poemas. Me pifiaban, hacían bulla, pero yo igualito seguía como si nada. Yo no era de hacer eso. Todo el mundo hacía eso y yo los miraba a ellos mientras iba soltando los versos.

Y en la secundaria...

En el colegio, la promoción sacó una revista. De los tres mil alumnos que habían, entre la primaria, secundaria común, secundaria industrial y secundaria comercial, éramos como tres mil alumnos. Pero había un solo salón de letras. Éramos como cincuenta apiñados ahí, y gracias a don Marcelo, mi profesor, y a Don Juan de Dios Ugaz Reyes, que me pusieron la puntería, me educaban como a hijo a mí, pero también me obligaban a estudiar y tenía que responderles, porque no podía abusar del cariño que ellos me demostraban. Y me lo demostraban abiertamente, delante de todos mis compañeros. Éramos tres, cuatro, que estábamos en ese plan. Entonces, ellos me incentivaron y, bueno, sacamos la revista y yo fui el único que publicó. Publiqué como siete, ocho poemas. Fui el único. Después salió un segundo número y todo el mundo presentó poemas, pero mi profesor Marcelo dijo no, el único que va a publicar poemas acá es Máximo Torres. Imagínate, todo el mundo en mi contra.

Supongo que destacaba en los cursos de literatura

Mira, aunque parezca mentira, no gocé de juegos florales en mi colegio. Pasé mis cinco

años en el Dos de Mayo y nunca hubo un concurso. Yo me quedaba admirado. Lo que pasa es que yo creo que ya estaba en mí el escribir. Entonces, yo escribía con la idea de poder publicarlo en alguna oportunidad, y así ha sido pues ¿no?

¿Cómo nace su primer poemario *Poesía experimental*?

Me encontré con una cruda realidad cuando publico mi primer librito que se llama *Poesía experimental*; este es del año 73 y tiene el prólogo del padre Salomón Bolo Hidalgo. Él me ayudó; inclusive, él me llevó a la imprenta. Me dio las facilidades para poder publicar mi primer poemario que es este. Esta *Poesía experimental* se presentó en el año 73. ¿Cuántos años crees qué tiene? (risas). Cuarenta y cuatro años. Es mi primer librito y lo pongo acá. Tengo poemas de cuando estaba en el colegio hasta todo el quinto año, cuando ya estaba camino a los veintiuno. Como te digo, yo termino en el 69 y el 70 cumpla los veintiuno, la mayoría de edad que se cumplía en esa época. Esos poemas son de esa época. Aunque aquí hay poemas de cuando era estudiante y cuando deje de ser estudiante en las aulas dosdemayinas.

¿Qué lo motivó a escribir? ¿Por qué escribe Máximo Torres Moreno? Usted me cuenta que desde sus primeros años en el colegio ya escribía. ¿Cuál fue su motivación para inclinarse por la poesía?

Yo dibujaba todas las series cómics de Disney y sus muñecos: el pato Donald, Mickey a Pluto, a todos esos los dibujaba yo, pero más me jalaba Superman, me jalaba Batman, El halcón negro, El llanero solitario y las películas mexicanas que invadían el Perú con Aniceto, Hermelinda, una bruja que hacía enredos. Entonces, los sábados mis hermanos me compraban mi revistita y yo dibujaba, pero cuál era el problema: yo, para dibujar, tenía que comprar la cartulina, tenía que comprar los colores, en esa época no se

usaban las plastilinas, no había crayolas ni esas cosas. Y me daba cuenta de que todas mis propinas se iban ahí. Entonces, se me ocurrió crear personajes en base a Serrucho, un cholo famosísimo que salía en los periódicos; Sampietri, el típico personaje que hacía Chuiman, pícaro, que se las sabía todas, nunca perdía el pata. Entonces, yo hacía mis dibujos. Se me ocurrió inventar personajes y les creaba un diálogo. De repente, me daba cuenta que estaba misio, que todas mis propinitas se me iban ahí y me dije no, no puedo seguir así, y dejé eso. Justo cuando dejo eso, estábamos haciendo limpieza en la casa y cae el libro a mis manos de Gustavo Adolfo Bécquer. Ya para esto, como te digo, mi hermano había comprado a Calderón de la Barca, Federico García Lorca y... bueno a todos los grandes de literatura española.

¿Después de terminar el colegio, pensó en seguir alguna carrera universitaria? Tal vez, una que se relacione con lo que le gustaba: las letras.

Sí. Yo, en realidad, quería estudiar derecho, pero me di cuenta de que no había los medios necesarios y que tenía que producir para la casa. Y me quedé con las ganas de estudiar derecho, porque tenía que trabajar para producir para la casa. Era necesario, pero esas son cosas de la vida. Yo no dejaba de escribir, era una cosa innata.

La literatura fue parte de su vida...

Claro. Era como tomar desayuno, almorzar y comer.

Aparte de escribir poesía, ¿también los interpretaba, los recitaba?

Bueno, recitaba poemas ajenos. Yo quise recitar mis propios poemas, pero me di cuenta de que cuando yo comienzo a ensayar en mi casa para recitar un poema mío, acá (se agarra la cabeza) se me hacía un remolino, porque se me juntaban con las cosas que esta-

ban adentro que querían salir. Entonces, yo dije no, olvídate de la declamación. Me olvidé de la declamación. Me dediqué a componer. Me fue muy bien, y yo hago lo que hacen muchos poetas. Tú sabes que leen sus poemas de memoria ¿no?, te lo dicen de memoria, y otros poetas los leen. Yo soy de los que leen, porque me di cuenta que no podía, a mí se me hizo un remolino. O sea, lo que estaba escondido no podía salir, porque yo quería recitar un poema que ya estaba escrito. Entonces, me olvidé de la declamación, me olvidé del dibujo, me olvidé de todo eso.

Su segundo poemario es *Canto a las 200 millas...*

Después que yo saco *Poesía experimental* en el 73, en seguida, en el 75, sale *Canto a las 200 millas y poemas del alma popular*.

También muy joven

Claro, del 75. También tiene el prólogo de padre Salomón Bolo Hidalgo. Este es un canto de alabanza a las 200 millas marítimas nuestras. Por ese año se peleaba mucho, Chile quería darnos doce millas y no sé qué tanta vaina. Entonces, yo agarro los 24 departamentos más la Provincia Constitucional del Callao y comienzo a escribir glosas, pero termino con una letanía, las 200 millas son mías, las 200 millas son mías, las 200 millas son mías... y después poemas sueltos que tenía por ahí. Entonces, cuando hice esto, yo quise seguir escribiendo, porque después de esto escribo un libro que se me perdió en mi casa que se llamó *Majustomo o poemas del Renacimiento*, que para mí era mejor que los dos.

¿Se le perdió el manuscrito? ¿No lo llegó a publicar?

El mecanografiado. Lo armé todo y se me perdió en la casa. Lo llegué a registrar. En ese entonces, se registraba en la Biblioteca Nacional que está en Abancay; ahí lo registré y era

gratis todo. El poemario se me perdió. Debe haber sido en el año 76. ¡Yo escribía bastante! Tenía épocas en las que escribía, escribía y escribía, como había épocas en las que también dejaba de escribir para descansar.

Su tercer poemario fue *La Clave*

Como yo seguí escribiendo, ahí es donde nace lo que sería *La Clave*. Aquí en *La Clave* ya tengo algunos poemas de unos Orishas, ya doy una primera muestra. También, tengo como unos cinco poemas que les he puesto nombres de los ritmos afro nuestros; tengo panalivio, tengo landó, tengo festejo, los tengo acá en esta clave. En la portada del libro aparece una línea melódica de un himno que yo le escribí al Sport Boys y que lo llevó al pentagrama el músico Fernando Limo Buendía, que también fue el profesor del Dos de Mayo.

Entonces, *La Clave* sería el poemario que marca el proceso de transición del Máximo Torres joven, enfocado en temas cotidianos y locales, al Máximo Torres con una propuesta de identidad afrodescendiente, en el que se incluyen los ritmos, el lenguaje, la religión y los rituales de raigambre afro.

Claro. Y esto yo lo escribí en el año 75, terminado nomás el anterior. No cesaba de escribir. Lo escribí rápido. Lo terminé en el 76 más o menos, pero recién pudo ver la luz en el 81.

¿Por qué lo publicó cinco años después?

Porque en el 77 o 78 yo estaba sin trabajo y no encontraba. Y entraron unos barcos polacos a trabajar en el Perú en convenio con el Ministerio de Pesquería, pero esa parte yo no la agarré, yo ingreso a los barcos cuando ellos, después de cinco años, se van. Entonces yo en el 79, que entró una empresa peruana, entro yo, pero más de fuerza que de ganas, porque no había trabajo en el callao, no conseguía trabajo, nadie me daba trabajo. Enton-

ces, saqué mi permiso que daba la capitania, en ese entonces tomaban como 15 exámenes en la naval, tenías que pagar unos derechos. Yo pasé los quince exámenes por supuesto... Pasó buen tiempo y este libro estaba fondeado, y yo cometí el error de publicar este libro estando sin trabajo, como tenía unos ahorritos, llegábamos al callao a una campaña unos cuatro días o estábamos cinco días, no tenía tiempo para gastar. Entonces lo fondeaba, lo fondeaba... De repente me quedé sin trabajo y de ahí comencé a sacar para la economía de la casa, mi cuota que me tocaba. Entonces me dije y por qué no saco mi clave de una vez, y lo saqué pues en el 81. Y fue un poco silenciado, lo silenciaron, pero entre esto (*Canto a las 200 millas...*) y esto (*La Clave*), yo siempre he dicho que hay un abismo de diferencia, pero qué es lo que pasa, sin uno yo no hubiera hecho el otro. Tuve que reconocerlo, a mí me lo dijeron. Yo tuve que reconocer que definitivamente era así.

Luego, usted publica *Armónica*

Entonces, publico *La Clave*, descanso unos cuantos meses y comienzo a escribir nuevamente con furia, y nace *Armónica*. Es más o menos del 83. Yo tenía ahí escondido debajo de mi almohada. También estaba sin trabajo, porque yo he tenido malas temporadas sin trabajo. Quería sacar el libro. Entonces, el año 90 no trabajé ningún mes, para que tengas una idea, y el año 91 solo trabajé un mes en un barco ruso, el Fabricio, que nunca lo voy a olvidar... Entonces yo, en el 91, voy a una imprenta de Lima, la misma imprenta que había sacado *La Clave*, y converso con el pata, le digo que se me está presentado la oportunidad de ir a Las Malvinas unos seis meses, pero no tengo dinero. Le llevé el libro, yo quiero que tú me lo hagas, yo vengo y te cancelo. Y el pata aceptó. Le deje el manuscrito, le deje foto, le dejé todo y el pata aceptó.

Además de *Canto a las 200 millas...* ¿De qué manera su experiencia marítima in situ influyó en su creación literaria?

Canto a las 200 millas fue aún en tierra, imaginándome cosas. Más que nada el asunto revienta cuando yo ya dejo de navegar, se van todos los barcos, y comienzo a hacer vigilancia marítima acá. Entonces, tenía la oportunidad de hablar con cubanos, con puertorriqueños, con toda esa gente que venía. Yo lo primero que hacía era pedirles literatura, si tenían una revista, un periódico y ellos me regalaban, me regalaban revistas, me regalaban folletos, me regalaban muchas cosas, hasta libros me regalaban. Entonces, yo me iba empapando; me leí todo el proceso de la Revolución cubana.

Llama la atención el nombre de sus poemarios. Nos remiten al ritmo y lo musical: *La Clave*, *Armónica*, *Battá*, incluso el mismo *Canto a las 200 millas...* Cuando escribe sus poemas, ¿siempre está pensando en los ritmos, en la musicalidad, sobre todo en los ritmos afrodescendientes?

Claro, yo escribo cuartetos que riman, versos rimados. Cuarteto, uno, dos, tres, cuatro. Yo tengo la habilidad, porque dios me ha dado ese don, hago rimar el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto. A veces, hago rimar el primer verso con el segundo y el tercero con el cuarto. A veces, hago rimar el primer verso con el cuarto y hago rimar el segundo con el tercero. Pero, como a mí me gusta componer canciones y escucho música tropical nomás, entonces, tengo el ritmo metido, aparte que a mí me hubiese gustado ser músico. Te cuento que yo me compré mis timbales y todas esas cositas, pero yo creo que no estaba para eso, yo creo que el todopoderoso me salvó. Había músicos allí en el barrio, en Cócrane... Que si yo hubiera sido de una familia digamos pudiente, yo hubiera estudiando pues en una academia. Hubiera estudiado con alguien, porque el detalle está que a mi hermano Guillermo, aparte de escuchar a los genios que te he nombrado, me llevaba al Teatro Municipal del Jr. Ica. Ciento cincuenta músicos ahí y nosotros arriba ¡baamm! con las pituquitas ahí, y yo de los

ciento cincuenta músicos que tocaban, al único que miraba era al que tocaba el timbal. Y el timbal es una olla grande, después hay uno más chico, digamos de sonido agudo, intermedio y grave. Yo miraba más que el timbal nomás. Eso me quitaba el aburrimiento, porque para mí era un aburrimiento tremendo, pero después le agarré cariño, como te digo. Ya cuando mi hermano dejó de hacerlo, yo dije si mi hermano lo pudo hacer por qué yo no. Y ahí me comencé a meter, me comencé a meter y se me quedó.

Usted explota los recursos sonoros y onomatopéyicos para enriquecer sus poemas

Claro, lo que pasa es que, como te decía, a mí me hubiera gustado ser músico y tocar los timbales ¿no?, por influencia de la Sonora Matancera, de Los compadres, tú escuchas a Los compadres y llega un momento en que no se escucha la voz, solo escuchas la percusión. Escuchando la voz de Los compadres, escuchas la percusión. La Sonora Matancera tiene muchos temas de percusión, eso se llama los solos de timbal; tienen los solos de piano o tienen los solos de trompeta. Entonces, todo eso a mí me llenaba, sobre todo la percusión. Y tuve una época, yo creo que en ese sentido dios me iluminó, pero yo no estaba preparado, en que yo escuchaba voces y le agarré miedo y dejé de escuchar la voz. Pasó algún tiempo y volvía. Ya quizás con un poco más de años, ya dos añitos, vuelvo a escuchar voces y les pongo atención a lo que decían esas voces, pero no las captaba muy bien. Yo las captaba cuando me dormía, cuando me acostaba en la noche. Muchas noches me he acostado y me he despertado cansadísimo produciendo un cuarteto. Como siempre tenía un lapicero y un papel debajo de mi almohada, entonces me ponía a escribir. Me estaba quedando dormido y otra vez otro cuarteto. Así me han tenido varios meses. Ya después, en el día, lo leía y lo trabajaba. Prácticamente no tenía que trabajar mucho, porque lo que más me fastidia es corregir. O sea que prácticamente de

un solo plumazo generalmente hago todos mis poemas. Más bien me demoro ponerles título, y me demoro ponerle título a la obra en general. Si lo divido por estancias o por departamentos, como lo quieras llamar, o por secuencias, también me cuesta trabajo. O sea, más me demoro en eso que en escribir el poema.

Intenta reproducir los sonidos con la escritura

Lo he reproducido, porque me puse onomatopéyico. Mi complejo de no ser músico lo puse en la poesía.

Pensando un poco en el lector, ¿Cómo debería leer su poesía? Hay letras, palabras, que el lector debe entender que son sonido de percusión. Su poesía necesita ser acompañada de algunos instrumentos.

Varias personas me han dicho lo mismo, pero yo solo pensaba en escribir de esa manera ¿por qué?, porque cuando yo aparezco en el año 73, en el callao había bastante movimiento poético; en Lima más; Lima es la capital. Yo paraba más metido en Lima que en el Callao. Entonces, muchos poetas me han regalado libros de poesía de todo tipo. Tú sabes que nosotros lo poetas lanzamos un tiraje limitado. O sea, yo tengo ediciones que no la tiene nadie, y leía todo eso y me di cuenta que podía hacer la diferencia, solamente era cuestión de proponérmelo que es lo que mucha gente no entiende.

¿Usted autofinancia sus propios libros?

Mira, te soy sincero, yo publiqué mis cuatro primeros libros. O sea, yo publiqué *Poesía experimental* con mis ahorritos de mi trabajo en el astillero del señor ese que te digo. Ahí mismo publiqué mis otros libros *Canto a las 200 millas*, *La Clave* y *Armónica*, porque como te digo yo escribía bastante. El problema fue que yo saqué este libro estando sin trabajo y los recursos que yo sacaba se me estaban acabando. Y dije qué hago, yo tengo que tener

un recuerdo de mis pasadas por el mar en el barco polaco, y saco la *Armónica*. Ya después, por ahí me aparecieron otros cachuelitos, pero generalmente yo los obsequiaba. Entonces, hasta aquí es mi peculio.

¿Y las siguientes publicaciones?

Después viene *Tótem* en el 2003 que M'bare N'gom me apoya en la publicación... Bueno, después, entre el 2000 y el 2003 se me dio por escribir como no tienes idea. De ahí salió justamente *Tótem*, salió *Battá* y uno que mi sobrino Arturo Catter está empeinado en publicarlo. Estamos en esas. No te puedo decir el título todavía, me gusta hablar cuando las cosas ya están hechas. O sea que tengo uno (*Tótem*) por cortesía de M'bare, dos (*Battá*) por cortesía de M'bare y el tres haremos un poco de historia con mi sobrino que le va a editar a su tío.

Imagino a estudiantes universitarios analizando poemas de Máximo Torres Moreno. A pesar de la incipiente irrupción en espacios académicos, la literatura afroperuana aún está ausente. ¿Qué opina, usted, de esto?

Te voy a decir algo que tú debes saber. Ninguna universidad peruana tiene un centro de estudios afroperuanos. Con eso te digo todo. M'bare publica un libro que se llama *Escribir la identidad*, el cual fue la primera voz de alerta. La segunda voz de alerta es la antología de literatura afroperuana que acaba de sacar Cedit. O sea, hay talleres de literatura, de poesía, pero qué es lo que pasa, la generación del 40, del 50, del 60, del 70, del 80, del 90, del 2000, del 2010 y esta que está caminando, todas estas generaciones quieren superar a Vallejo. Son vallejianos, son más vallejianos que Vallejo. Incluso le dedican poemas a Vallejo. Él no necesita que nadie le dedique un poema, pero los hermanos poetas tienen esa mentalidad. Ahora, poetas afros que están en la vitrina: Gustavo Armijo y Verástegui. Cuando yo aparezco en el año 73, ellos ya estaban en la vitrina, pero no han escrito nada del África. A mí, sincera-

mente, me gusta uno que otro poema de Verástegui, pero ha sabido. No sé, tiene grupo, tiene gancho, qué se yo, pero el hombre está entre los mejores poetas de América Latina, y eso es un montón. Y no ha escrito nada de la madre-padre África. Y según he escuchado a otros hermanos poetas, él declara que no es negro. Eso me parece ridículo. Tú conoces a Armijo, es más negro que yo. Yo como que tiro un poco para marró o desteñido ¿no? Pero ellos son más negros que yo, pero han cometido ese error. Entonces, aparezco yo. El primer grito fue *La Clave*. Cuando sale *Armónica* ya, pues, ni hablar, estamos avanzando. Sale *Tótem*, se acabó todo. Sale *Battá* y yo cada vez que leo *Battá* me descontrolo, porque yo mismo me pierdo. Me pongo a pensar cómo he hecho yo para escribir esta clase de poesía. Definitivamente, dios me ha iluminado.

¿Qué poetas han influido en su obra?

En una pregunta que me hizo M'bare de un largo cuestionario ¿Qué poetas han influenciado en tu poesía?, yo le hablo de música, de compositores, de conjuntos. Yo le digo, si tu separas la música de la letra, te quedas en poesía. Esas son mis influencias, y le comienzo a nombrar una serie de conjuntos, tríos, solistas, vocalistas y lo descuadré al hombre... y quién me inspira el título de *Battá*: Joe Cuba, un músico puertorriqueño. Como yo escuchaba esa música, yo dije ¡puaa! voy a cuadrar esto. Y lo único que he leído en Nicolás Guillén, que me encanta, es su *Sóngoro Cosongo*, pero no es onomatopéyico. Si tú lo has leído, no es onomatopéyico, mientras que yo sí uso la onomatopeya

Guillén tiene otras obras donde sí trabaja más la onomatopeya

Pero poco. Es como Nicomedes que tiene tres o cuatro poemas, y esto porque le dedica un poema al cajón, el tu cu pá pa, pero una cosa bien ligera. Y tampoco usa palabras africanas como sí uso yo.

Utiliza muchas palabras de origen africano e introduce un glosario. ¿Piensa en el lector?

Yo a veces me molesto conmigo mismo, pero nunca le digo nada a las personas. Me publican un poema, pero son incapaces de poner una nota al pie con el significado de las palabras, que tranquilamente lo pueden hacer. Solamente me publican el poema. Entonces, el lector está en la reverenda calle. Es que no conocen el idioma, no saben qué significa la palabra. Y los poemas de estos cuadernillos (*Africamía*, *Veneración a Obatalá*) están bien pesados si tú lo escuchas bien. Cuando vino M'bare, yo le dije qué te pareció *Veneración a Obatalá*, y ese es sincretismo mío, por eso ahí dice sincretismo de Máximo Torres Moreno; entonces, él agarró y me dice volaste. Entonces yo ya me he tenido que acostumbrar a poner el glosario al final y a veces yo mismo me río porque la explicación que hago de la palabra es más extensa que el poema.

¿Cómo aprendió la terminología yoruba y demás palabras de origen africano? ¿La música afrocaribeña?

La música no mucho, más me ha ayudado para el ritmo. Como te decía, yo hacía vigilancia marítima. Llegaban barcos cubanos, puertorriqueños y les pedía revistas, folletos y que me hablaran. Tenía un turno de doce horas, entonces había gente que se me pegaba. Fui a la embajada de Cuba, también me dieron revistas, me dieron folletos. Yo les dejé unos libros míos, sobre todo *La Clave* se lo dejé. Se alegraron bastante de que un peruano toque esos temas, porque la santería nace en Cuba, pero adquiere características propias de acuerdo al país en el que están los hermanos afros o el africano neto que llegó con sus costumbres.

¿No cree que es muy arriesgado? Utiliza el idioma bantú, jefofe, guasá. Un lector con pocas nociones de la cultura afro no captaría toda la riqueza del poema.

Claro, es cuestión de que les pueda gustar o no la cultura cubana, centroamericana, que es muy importante. Yo he leído bastante poesía de Puerto Rico, el Salvador, Costa Rica; de todos esos países he leído yo poesía, y muy buena poesía. Por ejemplo, yo leí a Excilia Saldaña. En la Embajada de Cuba me regalaron una antología de ella, que tiene un poema a Oyá. Entonces, yo comienzo a leer el poema, comienzo a leer y ¡pá! aparece Oyá y termina el poema “solamente soy una pobre mujer dueña de los mares. Mi nombre es Oyá”. Entonces, de lo que había leído de arriba y lo que había leído abajo, eso medio que me descuadró. Entonces yo capté esa onda y comienzo a escribir un poema común y corriente. Cómo lo convierto en sincrético. Tengo que ponerle elementos. Le pongo el último cuarteto y lo descuadro a mi lector. Tú has leído *Veneración a Obatalá*, ahí hay bastante de eso. Eso ya es curiosidad mía que se me dio.

Con la influencia del caribe, la música y los ritmos afrocaribeños, así como el lenguaje africano ¿No cree que mira demasiado a África y descuida lo afroperuano en relación con el mundo andino?

Hay poemas en *Tótem* o en *Battá*, creo que se llama “Encuentro de dos mundos”. Es que, como te hablaba de las generaciones literarias pasadas, la mayoría le canta al hombre del Perú profundo. Entonces, como los he leído, yo digo, si ellos cantan a sus raíces, por qué yo no puedo cantarle a mis raíces, cuál es el problema, qué cosa me impide cantarle a mis raíces. Lo único que tengo que hacer es lo que yo llamo pequeños trabajos de investigación.

En *Tótem* incluye símbolos y figuras

Sí. Esos poemas, en realidad, yo los había escrito hace muchos años, inclusive primero que *La Clave* y se me habían refundido. Lo que pasa es que por temporadas yo limpiaba mi cuarto y yo ya había terminado *Tótem*. Me parecía que a *Tótem* le faltaba algo. Yo no estaba satisfecho con la parte afro. Y qué

es lo que pasa en el Callao. Los poetas aquí en el Callao no han escrito lo que se llama poesía abstracta. Otros le llaman visual. Entonces, yo hice esa observación, y estos son justamente poemas a manera de lienzo, pero productos de mis lecturas también. Los tenía refundidos, inclusive, los tenía en papel cuadrículado para poder hacer los trazos. Y los encuentro. Y dije no pues, como aquí en el Callao no publican poesía abstracta, dije, yo lo voy a poner pues, y lo puse y a mucha gente le gustó. Lo han tomado como lienzo, como la parte pictórica, digamos. Esto también como que le da un poco de matiz a lo otro.

Cuando utiliza el verso libre también crea figuras

A mí me gusta que el lector, cuando me lea a mí, también mueva la vista. O sea, el primer verso lo lea acá, el segundo lo lea más acá y el tercer verso lo lea más acá ¿comprendes? Esa es mi idea, que el lector vaya jugando con su vista también. Que correetee toda la página.

¿Nunca le llamó la atención escribir décimas?

No. No, pero las leo. Lo que pasa que la magia de la décima es que te da musicalidad. Por eso que yo escribo cuartetos rimados, porque he leído bastante de décimas, pero la décima me aburre. Me aburre, mientras que a los versos libres todavía le doy.

¿Qué opina de Nicomedes Santa Cruz?

Nicomedes Santa Cruz es el mejor decimista del siglo XX, del XXI y de los siglos que vendrán. Que lo van a superar, sí lo van a superar, porque salen nuevas mentalidades, salen otras cosas. Lo van a superar, pero él va a ser el referente, va a ser lectura obligada. Todo el que se precie de ser decimista o que está entrando en el camino de la décima, tiene que leer a Nicomedes Santa Cruz obligado.

¿En su vida hubo momentos que le quitaron las ganas de escribir?

Generalmente eso sucedía cuando no tenía trabajo. Fíjate, cuando yo escribo *Tótem*, lo hago odiando al género humano, odiándome a mí mismo, ¿por qué?, porque tenía varios meses sin trabajo y mi madre era la que me mantenía. Era terrible. Los recibos de luz y de agua caían. Mi mamá tenía que lavar ropa en la calle para poder solventar esos gastos.

¿Y alguna vez sus padres le dijeron que deje la literatura por algo que realmente genere ingresos?

Mira, te voy a decir algo que lo he declarado alguna vez. El matrimonio de mis padres lamentablemente se rompió, se quebró cuando yo tenía entre doce y trece años. Me quedé con mi madre. Entonces, ella fue todo, padre y madre para mí. En esa situación me encuentro en las tantas épocas que estaba sin trabajar. Yo escribiendo decía dios mío, pero yo qué hago escribiendo si esto no se va a publicar, qué hago escribiendo, y mi pobre madre llevándome la comida a mi cuarto porque yo, cuando estaba sin trabajo, a veces no salía y me ponía a escribir y mi mamá me llevaba a mi cuarto mi desayuno. Después, ella venía y se llevaba las cosas y yo seguía escribiendo. Mi amigo me regaló una máquina, y yo seguía escribiendo ahí. De repente, a la hora del almuerzo, mi madre con el almuerzo, almorzaba, los libros a un costado, y yo seguía escribiendo y mi madre venía y se llevaba las cosas y yo seguía escribiendo. Me quedaba hasta el día siguiente.

¿Y qué le decía su madre?

Mi madre nunca quiso que sea poeta, y te voy a explicar por qué. Porque mi padre era poeta pues. O sea, mi madre fue casada con un poeta, y mi padre no cumplió ninguna de sus promesas. Mi padre es de la época de la bohemia, de 1919 o 1916. Entonces, yo pienso que mi madre pensaría, él se va a dedicar a la poesía y va a ser igual que el padre, me va a traer problemas, va a parar con el trago.

Pero yo siempre digo que todo está escrito, porque cuando yo entro a navegar, esa es la época en que yo me meto bastante trago. Porque el mar te pone bruto, te pone bestia. Entonces, cuando todo se fue abruptamente, me encuentro con mi realidad que estaba sin trabajo, pero tenía un fondo. Comencé a sacar el fondo que me duró unos meses, publiqué mi libro *La Clave* y desde ahí dejé de tomar. Yo tenía 33 o 34 años. Desde ahí ya no tomo.

¿Se ha sentido discriminado alguna vez?

Sí, un montón de veces. No solamente como escritor, sino como persona natural común y corriente. No te digo que siempre he ganado el sueldo mínimo. A mí nadie me apoyaba, más bien me marginaban. Y yo te aseguro que, si para ser poeta hubiera tenido que ingresar a la universidad, yo no sería poeta; pero como la poesía es un don de dios, y es una actividad literal, ni hablar.

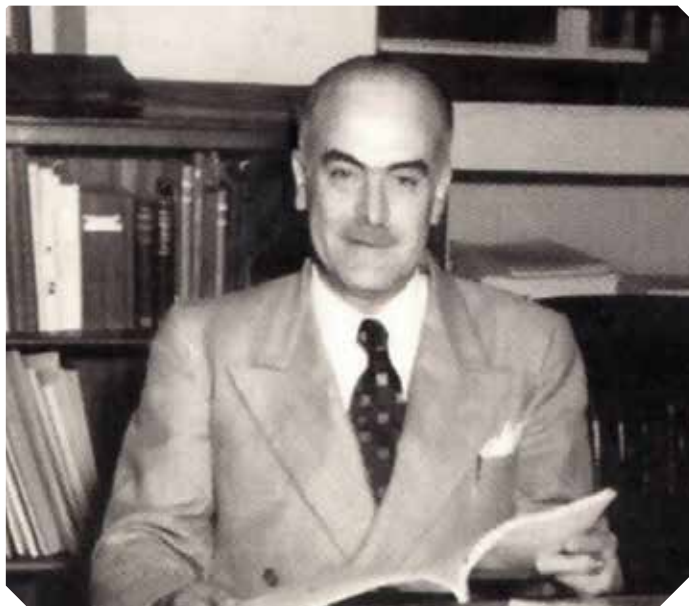


Fotografía: Alan Blanco Aranda

semblanza

Fernando Romero y la cultura afroperuana

César Augusto Espino León



Marino, recopilador, escritor, investigador, educador, lingüista, decano y rector son las múltiples facetas de un personaje que no contó con la reputación de los grandes escritores europeos o latinoamericanos. Sin embargo, su tenacidad aplicada en la mejora de su país lo hizo sobresalir tanto en el sector literario como en el educacional.

Este hombre apasionado por las letras es el limeño Fernando Romero, quien con disciplina supo entregarnos una serie de investigaciones que tuvieron relevancia en su tiempo y lo es aún en la actualidad. Personaje que no gustó mucho de las entrevistas por la vida agitada que dedicaba a sus exhaustivas investigaciones y a su paralela carrera como estudiante naval.

Fernando Romero nació el 5 de enero de 1905 en la casa de sus abuelos paternos. A los

15 años ingresa a la Escuela Naval del Perú y en 1930 ingresa a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para cursar estudios de Historia. En 1934 publica su primer libro de filiación histórica titulado *Grau: el marino epónimo del Perú*. Meses más tarde, publicó su primera novela conocida como *12 novelas de la Selva, precedidas por un ensayo sobre el oriente peruano*. Dichas obras marcarían un hito en la vida académica de Fernando Romero.

En la Universidad San Marcos tuvo a reconocidos profesores e intelectuales como Raúl Porras Barrenechea, Uriel García –el padre–, José Jiménez Borja y Luis E. Valcárcel. Encontrarse en dicho tiempo donde la intelectualidad peruana estaba en todo su esplendor, permitió a Romero presenciar grandes expectativas académicas y así for-

jarse un gran futuro. El primer encuentro de Romero con la cultura afroperuana se remonta a su niñez, pues fue amamantado por un ama de leche. Aquella mujer se llamaba Heradia, cuyo hijo era el amigo de juegos del pequeño Fernando. A partir de ese momento, aquellos recuerdos con la negra Heradia quedaron plasmados en su vida y, tal vez, motivaron su posterior importancia por los temas afroperuanos. El segundo encuentro con la cultura afroperuana fue en las aulas de la Universidad San Marcos, cuando el profesor e intelectual Uriel García planteó diversos temas; entre ellos, la diferencia entre el negro y el cholo en la costa, el cual fue elegido por el propio Romero como tema de investigación. Dicho trabajo no solo fascinó a su autor, también a Enrique Bustamante y Ballivián, quien lo elogió y le otorgó riendas a que prosiga con la investigación.

Sin embargo, por motivos desconocidos, quedó trunco el trabajo que iba a tornarse en un libro llamado *La costa zamba*. El tercer y último encuentro con la cultura afroperuana fue cuando recibe la invitación de los Esta-

dos Unidos para disertar un tema que tenía como título “El negro en los Estados Unidos”. En aquel país, Romero pudo inmiscuirse en la cultura afroamericana. Allí, conoció a estudiosos de temas afroamericanos como a Melville Herskovits, Gonzalo Aguirre Beltrán y Fernando Ortiz, quien llegó a ser su gran amigo. Por tal motivo, sumados los viajes a Puerto Rico y a Cuba, los conocimientos se ampliaron en Romero tanto para la historia como para la cultura afroamericana. A partir de los aportes con artículos en *Ultra* y *Revista Bimestre Cubana*, publicará dos libros fundamentales sobre temas afroperuanos: *El negro en el Perú y su transculturación lingüística* en 1987 y *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú* un año después.

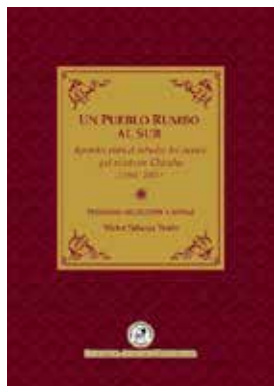
Por tales motivos, la importancia de Fernando Romero para la literatura, historia, lingüística, así como para otras disciplinas, ha sido fundamental para conocer un poco más de cerca la situación étnica en el Perú y Latinoamérica. Sin embargo, en la actualidad, es imperioso otorgarle investigaciones que reconozcan su trabajo inagotable.

reseñas

Salazar Yerén, Víctor

Un pueblo rumbo al sur. Apuntes para el estudio del cuento y del relato en Chíncha (1960-2015)

Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar, 2016, 155 pp.



A Víctor Salazar Yerén (Lima, 1981) le debemos dos de los trabajos más serios y dignos que se han llevado a cabo para darle unidad a la literatura chinchana. El primero de ellos, *El festín del jaguar* (2014), es un repaso de lo que se ha escrito en Chíncha, en materia lírica, durante los últimos cien años. Además del mérito implícito en trabajos de esta naturaleza (investigación, recopilación, selección, análisis y, en algunos casos, rescate), hay que destacar que la mirada y el esfuerzo del autor hayan sido puestos en una poesía (la chinchana) que ha estado bastante marginada del debate cultural en el país.

El segundo volumen de esta serie antológica (podría haber un tercero, de ensayos) se publicó el pasado año. En él, Salazar Yerén abandona el escenario poético y se sumerge, con la misma pasión e inteligencia, en los terrenos de la narrativa (aunque ya sabemos que la línea que separa un género de otro es bastante difusa). El resultado es *Un pueblo rumbo al sur* (Biblioteca Abraham Valdelomar, 2016), colección de quince relatos cortos que pertenecen a la pluma de diez autores nacidos o radicados en Chíncha y escritos principalmente en el pasado siglo XX.

El principal desafío que enfrenta todo autor de una antología es decidir qué nombres tendrán cabida en la muestra final. Tras ello, queda esperar la reacción de los lectores (y de los especialistas) sobre la conveniencia de la selección. Casi siempre habrá espacio para la polémica porque en la literatura, como en la vida, casi nunca se puede dejar satisfechos a todos.

Tanto en *El festín del jaguar* como en *Un pueblo rumbo al sur*, la polémica debería ser lo menos importante. Lo verdaderamente valioso en estos libros, aparte de la seriedad y rigurosidad que señalábamos al inicio, es permitírnos conocer (revisar o descubrir) la literatura de Chíncha, incluso a los propios chinchanos.

Veamos. En el concierto de la realidad nacional, Chíncha ha sido reducida a un estereotipo, a una verdad a medias: es la tierra de la etnia y la cultura negras. Es festejo, zapateo y landó; es El Carmen y Verano Negro, y poco más. En materia literaria, es Antonio Gálvez Ronceros, precisamente porque este escritor (notable, por cierto) fue el primero, y quizá el único, que se elevó por encima de estos clichés y les dio vuelos artísticos.

Aunque la figura de Gálvez Ronceros es descolante, poco o nada más se sabe de Chíncha y de sus otras voces narrativas; aunque, gracias a la presencia de obras como *Un pueblo rumbo al sur* (UPRAS), ahora se puede acceder no a uno, sino a los varios perfiles que presenta la narrativa chinchana. Variedad hay; calidad, también.

Uno de los primeros aspectos que debemos tener en cuenta al leer UPRAS es no tomarlo estrictamente como una antología, aunque lo sea. Leámoslo, más bien, con un afán de descubrimiento, con la curiosidad de saber qué hay en la narrativa chinchana más allá de lo poco que se conoce de ella. Así, encontraremos que, si bien este género no ha logrado consolidar una gran tradición, o una escuela, sí ha sabido poner los pies en su suelo recalentado por el sol para atreverse a mirar en todas direcciones.

Quizá de allí nace esa diversidad temática y de estilos que se aprecia en toda la producción literaria de Chíncha, porque esta provincia tiene más de un rostro. La etnia negra y toda su cultura es una de sus caras más representativas, ciertamente, pero junto al negro vive el cholo; cerca de la huaca está la playa; al lado de la casita de adobe y caña se levanta el edificio. Así de diversa es Chíncha, y así también lo es su narrativa.

Los quince relatos seleccionados en UPRAS constituyen una galería de los diversos estilos e intereses personales de cada uno de sus autores. Y más allá de la identificación o el gusto por un estilo o un relato en particular, la lectura de UPRAS nos descubre, página a página, una Chíncha hecha de sueños, de misterio, de picardía, de prosa.

El recorrido, de acuerdo con el orden cronológico elegido por Víctor Salazar, comienza con "La calavera", un relato firmado por Abelardo Alva Maúrtua. Aunque el autor es más conocido

por su obra poética, su vena narrativa se tradujo en un volumen llamado *Tradiciones chinchanas*, del cual proviene el texto seleccionado. Si el nombre de “tradicición” remite de inmediato a la obra de Ricardo Palma, la asociación se justifica. “La calavera” es una tradición en el sentido más *palmiano* del término, por su estructura, por su forma, por su lenguaje e incluso por ese tanteo hacia los viejos cuentos de espectros y aparecidos. Pero más allá de estas semejanzas (cercanas al guiño o al homenaje, para quienes así lo deseen), la esencia de este relato logra trasladarnos a una Chíncha antigua, de costumbres y modas ya desaparecidas pero que no debemos olvidar.

Jorge Donayre Belaúnde está presente con tres relatos: “El último viaje más allá del camino de las leguas”, “RH” y “El triciclo”. Donayre, mucho más cercano a nuestra época, muestra una técnica bastante depurada del cuento; en principio, porque sus recursos son variados: desde la comunicación epistolar que dosifica los detalles clave de la historia (El último viaje...) hasta el relato que convierte las piezas secundarias en elementos decisivos para presentar el desenlace (El triciclo). En medio, RH, un cuento de tono más contenido, intimista, pausado.

“Niebla sobre Chíncha”, de María Medrano Amoretti, es un cuento más *chinchano*, en el sentido más reconocible del término; sobre todo, por ese catálogo casi topográfico de lugares y referencias, y por su personaje, la Goya Almeyda. Este relato, que al comienzo se siente muy descriptivo, avanza con la pausa de la niebla madrugadora que se desparrama por la ciudad para, al final, revelar una tragedia personal inesperada en un paisaje tan calmadamente construido.

Antonio Gálvez Ronceros no puede estar ausente en una antología narrativa, de Chíncha o del Perú. Aquí encontramos cuatro relatos suyos. “El Buche” es una memorable pieza que se sustenta en la picardía de sus personajes (¿o de su autor?). “Carroña” y esa “Historia insostenible” introducen elementos que conducen a la reflexión sobre temas que con alguna reticencia llamaremos “serios”. “Siete y medio”, por su parte, es una muestra de que, con pocos elementos, con una anécdota sencilla y hasta trivial, se puede construir un cuento.

El relato seleccionado de Adolfo Peschiera es “Emico, el pisador”, suerte de estampa costumbrista con olor a vino. Peschiera, hábil poeta, le otorga una cualidad lírica a su narración y a su personaje, porque en un escenario mayor (digamos, una novela), Emico sería un secundario,

quizá el bufón de la trama. Aquí es el protagonista de su propia tragicomedia porque el autor, además del vuelo poético, ha seguido una vieja consigna de los narradores: cualquier historia es buena si se cuenta alrededor de una botella.

Miguel Carrillo Natteri está presente con dos historias que comparten el interés por personajes en desgracia. “La Dorotea” nos muestra a una mujer sumergida en su propio mundo, pero no el que ella hubiese deseado. Algo similar ocurre en “One Two y su sombra”, historia de auge y caída, de éxito y fracaso, de obtención y de pérdida. Los cuentos de Carrillo, como antes el de María Medrano Amoretti, ponen la cuota de melancolía que cualquier lector echaría de menos en una selección tan variada.

Un cuento sugerente, lleno de imágenes cargadas de significado (sobre todo por su sorpresivo pero coherente final) es el que nos trae Marita Troiano: “Ocurrió una tarde de verano”. Si bien podríamos afirmar que toda literatura es simbólica, aquí hay que estar especialmente atentos a cada circunstancia, a cada elemento, a cada palabra incluso. Sugerencia: leer el cuento por lo menos dos veces. Así entenderíamos con mayor certeza sus simbolismos y confirmaríamos que cuando algo, por muy conocido que sea, se mira desde otro ángulo, siempre se le ve original.

“Sincronía”, de Adán Paredes Flores, aporta en esta antología el matiz fantástico. Aquí no hallaremos ninguno de los elementos tan caros a la literatura chinchana, pero disfrutaremos de una historia sorpresiva y sorprendente, que se atreve a jugar con uno de los ingredientes clave en una narración: el tiempo. “Sincronía” es un juego de espejos, de encuadres y sobre todo de tiempos, y demuestra que Chíncha no está aislada de la aldea global, en materia literaria, y que el costumbrismo más arraigado puede convivir tranquilamente con cualquier otro género, incluida la ciencia ficción.

“El festejo de Cotito”, de Guillermo Conde, es una prueba de lo que acabamos de señalar. Este cuento respira *chinchanism* desde su título, que juega con la ambigüedad de la palabra festejo (celebración, por un lado; pero también ritmo negro que se baila al compás del cajón); sin embargo, no es una apología de lo chinchano. Es, más bien, una historia de aprendizaje. Cotito, el joven protagonista del cuento, aprende sobre la violencia, la injusticia, el maltrato, pero también sobre la nobleza de los sentimientos y otros asuntos prácticos de la vida.

La antología se cierra con “Recuento”, de quien suscribe este artículo; se trata de una his-

toria que toma del relato policial la economía de recursos, el cinismo de algunos personajes y el dato escondido, indispensable en este tipo de narraciones.

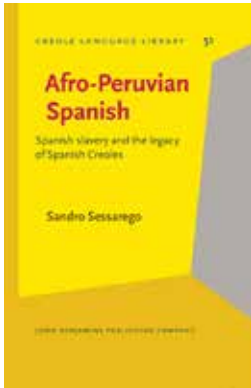
Un pueblo rumbo al sur es, en resumen, un libro que debe leerse con atención y respeto. Asomarse a sus páginas es como mirar a través de una ventana y descubrir que Chincha, ese pequeño pueblo al sur de Lima, tiene mucho que contar, y que ya ha empezado a hacerlo.

ROGER PAREDES FLORES

Sessarego, Sandro¹

Afro-Peruvian Spanish: Spanish slavery and the legacy of Spanish Creoles

Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2015, 184 pp.



Sobre el tema del español hablado por los afroperuanos existen dos trabajos anteriores que han servido como base para la investigación de Sessarego: Romero (1987) y Cuba (2002). El estudio más completo sobre el proceso de transformación lingüística que se dio en el Perú con la llegada de la población africana es el libro de Fernando Romero, *El negro en el Perú y su transculturación lingüística* (1987). En este estudio, Romero señala que las lenguas bozales (esclavos traídos directamente de África) causaron un impacto fonético en el castellano. Al respecto, Gabriela Núñez afirma que:

“...la transculturación lingüística se dio en ambas direcciones. El habla bozal fue un habla de emergencia, de sobrevivencia, con la que el africano, sin olvidar sus referentes originales, debía adaptarse al nuevo mundo. Romero define también otros tipos de habla: el habla ladina, de aquellos negros que ya habían vivido previamente en España y por tanto hablaban un castellano mejor que el de los bozales. El habla palangana aparece en el siglo XVIII, esta es la de los mulatos, madre negra y padre criollo, nacidos en el Perú; este grupo de mulatos alberga un resentimiento contra la raza de su madre y quiere “blanquearse”; aunque no tienen una educación formal, poseen un gran virtuosismo en el uso del español. Finalmente, el habla criolla o zamba es aquella que fue rescatada por los escritores costumbristas del siglo XIX, quienes representan en sus obras un tipo de habla popular afro-peruana que había sido invisibilizada anteriormente (Romero, pp. 159-162).”²

El párrafo anterior, donde Gabriela Núñez refiere al libro de Romero, nos sirve de marco para presentar el trabajo de Sessarego, quien indaga sobre los orígenes lingüísticos y sociohistóricos del español afroperuano y su relación con el habla criollo en las Américas, siguiendo la misma línea que Romero y Cuba. Además, analiza las variedades europeas de contacto y las normas legales de la esclavitud negra. Es en este último punto que encontramos el mayor aporte del autor, ya que no había sido considerado hasta ahora el elemento jurídico, que no solo es importante para explicar por qué en el Perú no se habló una lengua criolla, sino que también aporta para explicar otros temas como la situación “civil” de los esclavos, sus interrelaciones entre ellos y con otros grupos, la manumisión, entre otros.

Una de las preguntas que trata de responder el autor es por qué no encontramos idiomas criollos españoles en ciertas regiones de la América española, mientras que podemos encontrar tales variedades de antiguas colonias similares que fueron gobernadas por los británicos, los franceses o los holandeses. Para responder esto, recurre a la “Hipótesis jurídica del Génesis criollo” centrándose en la evolución histórica de la esclavitud desde el marco legal del “Corpus Juris Civilis” romano, implementado por la corona española y que difiere del marco legal utilizado en otras colonias.

¹ Sandro Sessarego es de origen italiano, profesor asociado en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin y miembro de Marie Curie Junior en el Instituto de Estudios Avanzados de Friburgo. Su área de interés es la lingüística de contacto, sociolingüística y sintaxis. Específicamente, investiga el estudio lingüístico de las Lenguas Afro-Hispanas de las Américas (AHLAs) -las lenguas que se desarrollaron en América Latina a partir del contacto de las lenguas africanas y el español en épocas coloniales- y el análisis sociohistórico de su evolución. Ha publicado artículos y libros sobre lingüística en comunidades afrodescendientes en diversos países.

² Ver el artículo de Gabriela Núñez: *Lenguaje, oralidad y escritura en la cultura afro-peruana*.

De esta manera, el autor propone que existieron factores históricos, sociales y jurídicos que, de alguna manera, afectaron en la gramática afroperuana que conocemos ahora. Uno de los aspectos que trabaja Sessarego, pero quizás sin mucho énfasis, es el papel que jugaron los Jesuitas en el adoctrinamiento religioso y en la educación, y su influencia en el desarrollo del habla afroperuana.

Este libro se centra en una de esas variedades afro-hispánicas, el dialecto afro-peruano hablado en zonas rurales de la provincia de Chíncha, departamento de Ica, más precisamente en los pueblos de San Regis, San José, El Guayabo y El Carmen. Este dialecto es hablado por unos pocos cientos de personas, ancianos Chinchanos, descendientes de los esclavos llevados a esta región para trabajar en las plantaciones.

El estudio tiene tres objetivos principales. El primero es proporcionar una visión socio-histórica de la esclavitud negra en Perú, a fin de explicar los orígenes del español afroperuano –que tiene como una de sus características importantes diferenciarse del español estándar- para ubicar esta lengua en el universo lingüístico afro-hispánico. El segundo objetivo es describir la gramática del español afroperuano centrándose en su fonética y fonología, morfo-sintaxis y léxico –características que aparecen también en todas las variedades afroespañolas de las Américas-. El tercer objetivo es proporcionar un análisis jurídico comparativo del español, inglés, francés, holandés y de las colonias portuguesas para explicar la escasez de los españoles criollos en las Américas.

La metodología utilizada proporciona análisis tanto cualitativos como cuantitativos de datos lingüísticos recogidos durante el trabajo de campo. Utiliza entrevistas llevadas a cabo realizadas a 60 personas durante los meses de noviembre del 2012 a enero del 2013, personas de diferentes generaciones y con una variedad de antecedentes sociales y educativos. El estudio concluyó que los informantes más ancianos y menos educados podían hablar un dialecto que presenta diferencias significativas del español costero estándar. Aunque señala que varios informantes no hablaban la lengua vernácula tradicional, casi todos tenían cierta familiaridad con él. Sin embargo, señala el autor que las generaciones más jóvenes procuran hablar un español más estándar y prestigioso, y se evitan el dialecto chinchano. Por esta razón, Sessarego pronostica que en una o dos generaciones es probable que se pierda este dialecto.

Finalmente, queremos señalar que una de las propuestas del autor para continuar con los

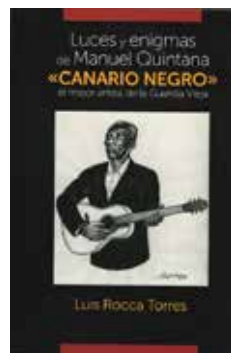
estudios lingüísticos del habla de los afroperuanos es pasar de un enfoque rural a un enfoque urbano, analizar cómo hablan las comunidades urbanas. Es aquí donde vamos a identificar que los factores a tener en cuenta son diferentes. Son factores de clases sociales, de educación, de género, de muchos otros factores distintos que en las aldeas rurales. ¿Cuánto del habla tradicional se preserva en las comunidades urbanas? ¿Cómo ha evolucionado? ¿Ha desaparecido? Son algunas de las preguntas que se deben plantear.

ROSA DORIVAL

Rocca Torres, Luis

Luces y enigmas de Manuel Quintana “Canario Negro”, el mejor artista de la Guardia Vieja

Lima: Museo Afroperuano de Zaña, 2016, 191 pp.



Ángel Rama, al hablarnos de la “ciudad letrada”, se refiere a otro circuito paralelo, integrado por “la plebe formada de criollos, ibéricos, desclasados, extranjeros, libertos, mulatos, zambos y todas las variadas castas derivadas de cruces étnicos”. La plebe urbana colonial también tenía sus formas de expresión. Ricardo Palma nos cuenta que esta expresión era mayoritariamente improvisada. A quien no sabía improvisar, el pueblo no lo consideraba poeta. Hubo algunos como El Ciego de la Merced, quien se ganaban la limosna ofreciendo poemas improvisados. Además, la mayoría seguía ritmos ya conocidos para competir sobre su capacidad creadora o su repertorio de versos recogidos.

De una de estas competencias nace la marinera. Traída de las Palmas Canarias con coplas hispanas que hacen recordar a alguna hermosa “palmerita”. Se aclimató fácilmente a nuestra plebe. No sé si trajo desde allá las complicadas normas de competencia o se fueron armando en lenta evolución. Lo cierto es que, como ya ha

estudiado José Durand, es un ritmo “hermoso y difícil”; sobre todo, cuando se hacía en competencia, a la que llamaban “jarana”.

La jarana ha ido perdiéndose al punto que hoy solo se practica en dos o tres casas de Lima; entre ellas, la de Wendor Salgado, “La Catedral del Criollismo”. Sin embargo, tuvo su momento de esplendor en los años 50, época en la que destacó Manuel Quintana, el “Canario Negro”. Según la voz autorizada de Nicomedes Santa Cruz, fue “el más grande cantor de marinera que hemos conocido”. Es necesario precisar que no solo tuvo como repertorio la marinera, sino toda nuestra música popular: vales, festejos, panalivios, yaravies, polkas, cumananas, tonderos y cumbias. Ligado, ya sea por nacimiento o por herencia, a la zona de Lambayeque, fue el primero que trajo a nuestra capital la Saña.

Sobre el lugar de nacimiento del “Canario Negro”, hay algunas dudas. Luis Rocca maneja por lo menos dos hipótesis todavía no del todo comprobadas: Lima y Lambayeque. Sus padres Juan Quintana y Transito Olivares si son comprobablemente de esa provincia norteña. El “Canario Negro” tuvo muchos viajes para allá, y trajo a Lima la canción tradicional de Zaña. Además de cantarla, él mismo la enseñó a otros; sobre todo, a Alicia Maguiña.

Eso es lo que ha motivado a Luis Rocca Torres, chalaco de nacimiento pero zañero por decisión propia, a investigar la vida de nuestro cantante. Como no puede ser de otra manera, en estas instancias, Rocca ha tenido que bucear entre periódicos viejos; sobre todo, el suplemento de los viernes de *La República* y *VSD*, en los que escribía otro cantor de marineras: Augusto Ascuez. Alguna vez dije que los periodistas, desde Abelardo Gamarra hasta nuestros días, somos un puente entre la ciudad letrada y la canción popular. Rocca también ha recogido los escritos de Nicomedes Santa Cruz, José Durand Reyes y las entrevistas a Alicia Maguiña. Sobre todo, ha conversado con quienes tienen memoria: Sabina Febres, Manuel Acosta Ojeda y Wendor Salgado. José Durand le ha hecho llegar varios documentos hasta ahora inéditos. En fin, todo un trabajo de investigación que hay que valorar.

Lo que despierta el interés del lector en el libro son las diversas versiones de “Saña”. Las de Manuel Quintana, Nicomedes Santa Cruz y Alicia Maguiña son distintas entre sí. Eso nos permite recordar que la canción popular tradicional “vive en las variantes”, como diría Menéndez Pidal. En efecto, al no tener autor conocido ni ser

registrada por escrito, lo popular tradicional va variando con cada intérprete, algo que ya no pasará con el vals, por ejemplo, que nace en un momento en que los autores se van individualizando y registran sus letras por escrito.

Debo señalar, sin embargo, una discrepancia con Rocca. No creo que debamos considerar la marinera un ritmo afroperuano. Es, sí, un ritmo plebeyo y panperuano. En primer lugar, porque es de coplas hispanas y ritmo canario. La propia letra de la marinera más conocida, “Palmero sube a la palma”, lo dice. No podemos suponer que es un árbol, sino una bella mujer de las islas canarias la que recibe la serenata y se asoma a la ventana. En segundo lugar, aunque la mayor parte de la plebe costeña (incluida Lima) es, efectivamente, afroperuana, la marinera no se circunscribe a Lima ni a la costa. La marinera arequipeña, ayacuchana, amazónica, no tiene nada de negra.

Después de la caída de la Unión Soviética, muchos aceptaron “el fin de la historia”, y les parece mejor hablar en términos étnicos que de clase. Pero la historia no tiene fin. La creatividad popular tampoco. Lo mejor de esa creatividad popular es su carácter inclusivo. Si en una tarde de estadio vemos la barra “grone” de Alianza Lima, podremos observar cómo llegan desde los conos limeños indígenas con la cara de Túpac Amaru en su banderola. En la Tribuna Norte, simplemente serían rechazados. Ya hemos visto, al comenzar esta reseña, toda la heterogeneidad que Rama describe al hablar de la plebe, heterogeneidad a la que hay que agregar, en el caso de Lima, algunos años después, al panadero italiano y al “chino de la esquina”.

En fin, es un tema de largo debate que no pretendo agotar en estas páginas. Como documento biográfico, el libro de Rocca es valioso, más allá de algunas debilidades teóricas.

DANIEL MATHEWS CARMELINO

COLABORADORES

Juan Manuel Olaya Rocha (Lima, Perú)

Estudió literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Su quehacer académico está orientado a la investigación de la literatura afroperuana. Es fundador y director de la revista *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, la primera revista especializada en literatura afroperuana. Ha publicado algunos artículos y reseñas; entre ellos, “La narrativa afroperuana de José “Cheche” Campos: recuperación de la memoria histórica en *Las negras noches del dolor*” (2016) y “Lucía Charún-Illescas, la primera novelista afroperuana” (2015). Ha sido ponente en el JALLA-E de Arequipa (2013) y Santiago de Chile (2014). En el 2012 fue Presidente del “1er Simposio Interdisciplinario de Estudios Afroperuanos” en la UNFV y en el 2014 fue Presidente del “VI Coloquio Anual de Estudiantes de Literatura” (CAELIT) de la Escuela Profesional de Lingüística y Literatura de la UNFV..

Natalia Storino (Córdoba, Argentina)

Es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, en donde se ha especializado en literatura afroamericana. Su Trabajo Final, *Nicomedes Santa Cruz más allá de su negritud*, se encuentra en vías de publicación. Participó en congresos sobre literatura latinoamericana y afroamericana. Desde el año 2013, está adscrita al Programa de Estudios Africanos radicado en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

Judith M. Paredes Morales (Lima, Perú)

Es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Licenciada en Educación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal. Fundadora y Subdirectora del Grupo de Estudios Literarios Latinoamericanos Antonio Cándido (Gellac). Ha publicado el libro *Sucesos de escritura* donde analiza dos novelas de Mario Bellatín. Ha egresado del Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En la actualidad, labora como profesora en la Escuela de Literatura y Lingüística de la Universidad Nacional Federico Villarreal.

Shirley Campbell Barr (Costa Rica)

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

Roger Paredes Flores (Chiclayo, Perú)

Docente y periodista cultural. Dirigió el fanzine literario *Suburbia*. Su poemario *Sueño de nubes* formó parte del libro colectivo *Como las músicas humildes*, editado por el Círculo Literario Horfandía, del cual formó parte en 2009.

Franklin Saturno Cabezudo (Lima, Perú)

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad San Martín de Porres. Ha organizado conversatorios y conferencias propagando la filosofía de Marcus Garvey en Perú. El presente año publicó el libro bilingüe *Marcus Garvey y su obra poética* (2017). franklin021@gmail.com

Segundo Agustín Huertas Montalbán (Morropón, Piura - Perú)

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

Rosa Dorival Córdova (Lima, Perú)

Licenciada en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú con estudios de Maestría en Bibliotecología y Ciencias de la Información. Ha dedicado su vida profesional a la recopilación y difusión de las publicaciones sobre afroperuanos, y cuenta con algunas publicaciones sobre el tema. Participó en los inicios del Movimiento Negro Francisco Congo. Recibió el reconocimiento de “Personalidad Meritoria de la Cultura” el año 2016, otorgado por el Ministerio de Cultura.

José Campos Dávila (Lima, Perú)

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

César A. Espino León (Lima, Perú)

César Augusto Espino León es egresado de la especialidad de Literatura de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha participado como invitado en la tertulia literaria “Aullidos” (2011) realizada en la ciudad de Trujillo. Colabora en el blog virtual “Textura Artefacto”, en la *Revista Peruana de Literatura*. Ha publicado artículos en la Revista *Studium Veritatis* n.º 18 de la Universidad Sedes Sapientiae, en la revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea n.º 1 de la Universidad Iberoamericana de México y en la revista *D’Palenque. Literatura y afrodescendencia* n.º 1. Se ha desempeñado como ponente en el CAELIT 2013 (UNFV) y en el III, IV y V Coloquio Internacional de Literaturas Amazónicas (CILA), además de ser miembro organizador de dicho evento.

Daniel Mathews Carmelino (Lima, Perú)

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

Milagros Carazas Salcedo (Lima, Perú)

Investigadora de la tradición oral y especialista en literatura afroperuana. Es Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Es docente de la Unidad de Postgrado y del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de

San Marcos. Ha sido organizadora del Primer y Segundo Congreso Internacional en homenaje a Nicomedes Santa Cruz: Identidad y literatura peruana, en 2005 y 2015, respectivamente. Es autora del libro de ensayo *La orgía lingüística y Gregorio Martínez* (1998/2009) y *Tradición oral de Chíncha* (2002), una recopilación de textos orales de una comunidad afroperuana. Ha publicado artículos en revistas y en diarios del medio y del extranjero. En 2007 se le concedió el Premio “Heroína Nacional María Elena Moyano”, en reconocimiento a su investigación sobre el sujeto afroperuano en la literatura. Ha publicado el libro *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas* en 2011. El Ministerio de Cultura le otorgó el reconocimiento como Personalidad Meritoria de la Cultura en 2015.

Milena Carranza Valcárcel (Lima, Perú)

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

María C. Zielina (Cuba – EE. UU)

Profesora en la Universidad Estatal de California, Monterey Bay. Posee un registro de alta productividad en el área de Africanía. Es autora de dos libros: *La africanía en el espacio socio-cultural e histórico de las Américas* (2006) y *La africanía en el cuento cubano y puertorriqueño* (1992). Ha publicado más de 40 artículos y poemas en revistas especializadas de investigación, dentro y fuera de los Estados Unidos, relacionados con la narrativa hispánica y la literatura escrita por autoras latinoamericanas y caribeñas. Ha organizado paneles y ha hecho presentaciones profesionales en múltiples congresos y universidades en varios países. Recipiente de varias becas; entre ellas, el Fulbright Scholar Grant para el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Varsovia, donde ha sido nombrada Colaboradora Permanente para dicho Centro desde 2004. Invitada a la Casa Blanca, Washington, para participar en los seminarios “Briefings on Afro-Latinos” en 1999.

