

CONDICIONES SOCIO-HISTÓRICAS DE PRODUCCIÓN PARA UNA LITERATURA AFROPERUANA.

El caso de Nicomedes Santa Cruz y de Mónica Carrillo

SOCIO-HISTORICAL CONDITIONS OF PRODUCTION FOR AN AFROPERUVIAN LITERATURE.

The Case of Nicomedes Santa Cruz and Mónica Carrillo

Natalia Storino*

Resumen

El trabajo se centra en dos autores afroperuanos: Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925, La Victoria-Lima – 1992, Madrid-España) y Mónica Carrillo Zegarra (1978, Lima) cuyas producciones están fuertemente marcadas por las coyunturas locales, nacionales y transcontinentales contemporáneas a sus creaciones. Por ello, este artículo expone un marco de lectura para sus textos literarios que tiene en cuenta los procesos socio-históricos que se fueron desarrollando –ya como modos de visibilización y reivindicación identitaria y cultural, ya como avances, progresiones y logros de un determinado espacio de luchas por los derechos de los afrodescendientes–; las trayectorias de los autores; la manera en que esos aspectos atravesaron sus textos. El foco estará centrado en los elementos que permiten reconocer un diálogo entre una y otra producción.

Palabras clave: literatura afroperuana- Nicomedes Santa Cruz- Mónica Carrillo

Abstract

This work is focused in two afroperuvian authors: Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925, La Victoria-Lima – 1992, Madrid-

* Licenciada en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba. Doctoranda en Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

España) and Mónica Carrillo Zegarra (1978, Lima), which productions are strongly marked by the local, national and transcontinental junctures, that are contemporaries to their creations. Therefore, this article presents a lecture framework for their reading literary texts that takes into account the socio-historical processes which were developed - as modes of visualization and a recovery of identity and culture, and as advances, progressions and achievements of a given space of fights for the rights of the african descent people -; the paths of the authors; the way these aspects went through their texts. The focus will be centred in the elements that allow recognize a dialogue between one and another production.

Key words: afroperuvian literature / Nicomedes Santa Cruz / Mónica Carrillo

Dos autores serán los focos del presente trabajo: Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925, La Victoria-Lima - 1992, Madrid-España) y Mónica Carrillo Zegarra (1978, Lima). Sus producciones están fuertemente marcadas por las coyunturas locales, nacionales y transcontinentales contemporáneas a sus respectivas creaciones. Ese aspecto exige un abordaje que considere los acontecimientos significativos que atraviesan sus obras. Desarrollaré un marco de lectura para estos autores teniendo en cuenta los procesos socio-históricos que se fueron desarrollando -ya como modos de visibilización y reivindicación identitaria y cultural, ya como avances, progresiones y logros de un determinado espacio de luchas por los derechos de los afrodescendientes-; las trayectorias de los autores y la manera en que esos aspectos atravesaron sus textos¹. Como excede las posibilidades de este trabajo exponer -y detallar- la vastedad de condiciones correlativas a la literatura de estos autores, me centraré en aquellas que permiten reconocer un diálogo entre una y otra producción.

¹ Este aspecto será referido por sin poder profundizar en el análisis literario.

Nicomedes Santa Cruz: trayectoria de una militancia de la cultura y una lucha anticolonial. Semilla en el proceso de institucionalización de una identidad cultural

Aunque Nicomedes Santa Cruz transitó numerosos espacios² desde donde realizó un intenso trabajo de rescate, difusión y revaloración de la cultura criolla y afroperuana, es posible reconocer en su obra varios núcleos problemáticos que se articulan entre sí y que intentaré resumir. Entre la década del cincuenta y del sesenta sus textos se manifiestan con mayor énfasis sobre lo particular afroperuano así como sobre la dimensión local y nacional ya que resignifican y actualizan el conjunto de representaciones negativas sobre el «negro» en el Perú; recuperan, crean y redefinen las tradiciones folklóricas -danzarias y musicales- de la costa peruana. Los referentes de sus textos también trascienden la región costeña -y capitalina- para representar un *Perú total* que abarca las regiones de la sierra, la selva -e incluso la región marítima³- y tienen en cuenta la variedad de sujetos, culturas y las problemáticas propias de cada una. El *yo* y el *nosotros* se presentan desde un locus peruano frente a un *otro* -más *otro* que las alteridades del interior-: el extranjero (europeo -España-, primero, y norteamericano en el siglo XX).

Las condiciones geohistóricas y geopolíticas a partir de la década del sesenta hasta el ochenta atraviesan sus textos haciendo ingresar otros discursos. La dimensión transnacional -continental e internacional- cobra mayor relevancia y se vincula a una conciencia de las varias herencias coloniales e imperiales comunes a los diversos pueblos del continente y del África. El énfasis se desplaza de lo folklórico y cultural hacia lo político, articulado a un ideal de justicia y autodeterminación de los pueblos que luchan en sus procesos revolucionarios y descoloniales.

El foco, en este caso, estará colocado en el proceso desarrollado desde el inicio de su trayectoria cultural hasta las décadas del sesenta-setenta para puntualizar en algunos aspectos que tienen que ver con el modo en que se fue visibilizando, primero, y constituyendo, después, la idea de una identidad afroperuana⁴. Por ese motivo,

² Fue periodista, difusor radial y televisivo de la cultura, dramaturgo, músico, decimista y poeta, investigador y viajero incansable.

³ Como lo ejemplifica «200 millas» (1972).

⁴ No abordaré de lleno, en ese sentido, los aspectos relativos a su recepción

tendré en cuenta asimismo el campo artístico-cultural general que excedió puntualmente su producción ya que fue allí donde se consolidó e institucionalizó dicha identidad⁵.

Nicomedes nació en una Lima que preservaba tradiciones de origen africano pero que iniciaba una mutación cultural. Los modos en que dicha ciudad se fue configurando y reconfigurando en lo demográfico, en lo cultural, en lo económico y en el imaginario de nación influyeron su producción. Lima fue una ciudad eminentemente mulata hasta el primer cuarto del siglo XX. La acumulación de africanos esclavizados en áreas específicas generó el desarrollo de zonas de gran densidad poblacional «negra» principalmente en la costa⁶. Lima «...concentró una proporción importante de población esclava y negra libre, al punto de terminar identificada, en la percepción de muchos testigos, como una ciudad mayoritariamente ´negra`»⁷ a diferencia de la idea generalizada de un Perú exclusivamente andino. Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX el proceso modernizador en la capital generó una primera ola migratoria desde las ciudades costeñas lo cual produjo un aumento de la población «negra» y mulata que fue concentrada en barrios como La Victoria⁸.

A pesar de su innegable proporción e importancia, a lo largo de siglos el «negro» peruano fue invisibilizado e inferiorizado hasta, al menos, mediados del siglo XX. Un ejemplo de esa negatividad lo representa José Carlos Mariátegui quien, a pesar de haber bregado por la inclusión de un *otro* también marginado –el «indio»– – sos-

de los ideales social-revolucionarios asociados a la Revolución Cubana, al velazquismo peruano y la reforma agraria, a la descolonización africana, entre otros aspectos centrales en su obra que no serán ampliados en este trabajo.

⁵ En alguna medida, y entre otros componentes, la obra de Mónica Carrillo discute con la imagen promovida desde la década del '70 sobre el sujeto afroperuano, centrándose especialmente en la mujer.

⁶ En ciudades como Lima, Trujillo, Lambayeque y zonas rurales que rodeaban los valles agrícolas de Jequetepeque, Santa, Cañete, Pisco, entre otros.

⁷ AGUIRRE, Carlos (2005), *Breve historia de la esclavitud en el Perú*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, p. 22.

⁸ MATHEWS, Daniel (2008), «Alianza Lima en la formación de una conciencia negra en el Perú», en N'GOM, M'Bare, «Escribir» *La identidad: creación cultural y negritud en el Perú*, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Lima, p. 146.

tuvo una concepción negativa sobre el «negro». Su proyecto de *peruanizar* al Perú tuvo como base el pasado incaico. El «negro» era asociado al período colonial y considerado como factor corrosivo incapaz de sementar las bases de la «auténtica» identidad de la Nación peruana. Los siguientes fragmentos de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui ilustran esta concepción:

...una reivindicación de lo autóctono no puede confundir al 'zambo' o al mulato con el indio. El negro, el mulato, el 'zambo' representan, en nuestro pasado, elementos coloniales.

El profesor Javier Prado (...) dice (...) 'el esclavo es improductivo en el trabajo (...) y es en el organismo social un cáncer que va corrompiendo los sentimientos y los ideales nacionales'⁹

Contra visiones como éstas batalló Nicomedes Santa Cruz. Muchos de sus textos buscaron revertir el conjunto de representaciones negativas perpetuadas sobre ese sujeto; combatir los modos de racismo y segregación y los criterios de inferiorización del *otro*; luchar contra los modos de autodesvalorización y contra las tendencias de blanqueamiento ejercidas desde los propios afroperuanos. Algunas décimas de Nicomedes ejemplifican lo mencionado: «De ser como soy me alegro» (1949), «Cómo has cambiado pelona» (1959), «Desde la negra retinta» (1959). Cito un fragmento de esta última: «En cuanto a lo que me toca, / de ser como soy me alegro: / Ojos pardos, cutis negro, / rizo el pelo y gruesa boca. / El ser así no me apoca / ni me vuelve mentecato. / Sólo una cosa combato: / Racismo negroide ¡no!»¹⁰.

Como se ve, esta reivindicación de la negritud peruana se dio hacia mediados del siglo XX. A diferencia de otras regiones del continente como el Caribe donde se desarrolló un negrismo¹¹ que comenzó a visibilizar el legado africano en América y a beber de él

⁹ MARIÁTEGUI, José C. (2005), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, El Andariego, Buenos Aires, pp. 224; 44.

¹⁰ SANTA CRUZ, Nicomedes (1971) *Décimas. Poemas y Antología*, Lima, Campodónico, p. 64.

¹¹ SCHWARTZ, Jorge (2002), «Negrismo y negritud», *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México.

como fuente de inspiración para sus creaciones artísticas desde las primeras décadas del siglo XX –con autores como Luis Palés Matos, Nicolás Guillén o Emilio Ballagas con frecuencia articulados a las expresiones de las vanguardias artísticas o con propuestas para una identidad nacional–, en el Perú la fuerte impronta andina, las migraciones desde el interior hacia Lima y la idea de una identidad criolla que aún negaba su raíz africana, entre otros factores, contribuyó a que los afrodescendientes continuaran siendo soslayados durante años en aquel país.

Hacia las décadas del cuarenta-cincuenta se produjo una ola migratoria desde las provincias con la cual Lima se vio transformada en varios aspectos. Según Santa Cruz, en ese momento «Lima se aserrana»¹². Es interesante mencionar la percepción de otras voces que diagnosticaron (por fortuna erróneamente) la declinación y futura desaparición del folklore «negro». Salazar Bondy en 1964 afirmó que el «sentimiento de *negritud*» estaba presente en «...la música popular afro-peruana, hoy en irremediable proceso de desaparición»¹³. Y Alegría, en un artículo del año 1960 reconoció que «la décima ha estado despidiéndose»¹⁴. Resulta comprensible, entonces, que estas prácticas tradicionales fueran para Nicomedes el refugio de una identidad cultural que era necesario «conservar». Es en este panorama donde se inserta su primer trabajo periodístico «Ensayo sobre la Marinera» publicado en el año 1958 en *El Comercio* –con el que dio comienzo a una carrera definida por la difusión cultural a través de la prensa escrita, el periodismo radial y la conducción televisiva–. Según el autor, ese artículo coincide, en el marco de la gran afluencia de provincianos y serranos, con el deseo de los capitalinos por defender la «tradicción cultural limeña» ante el riesgo de ser neutralizada por el folklore andino. En relación a esto, varias de sus décimas reivindican el componente afro del criollismo limeño y discuten contra quienes lo niegan haciendo sólo visible el ascendente español. Algunos ejemplos son «Guitarra llama a cajón» (1958) y «Cajón» (1962). En esta última décima dice:

¹² MARÍÑEZ, Pablo A. (2000), *Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista afroperuano*, Municipalidad Metropolitana de Lima, p. 18.

¹³ SALAZAR BONDY, Sebastián, «Nicomedes ante su enigma», *El Comercio*, Lima, 24 de mayo de 1964.

¹⁴ ALEGRÍA, Ciro, «El canto del pueblo», *El Comercio*, Lima, 22 de julio de 1960.

Buscan a España en el cajón / las 'Perricholi' sin Amat / y
'Felipillos' del folklore¹⁵ / niéganle al negro del galpón / su
tucum-pá, tucutum-pá. / Negar lo negro es cosa vana: / tan
sólo un negro tocará / mi marinera afroperuana / al negro
ritmo de jarana: / tucutum-pá, / tucutum-pá¹⁶.

Me interesa mencionar que, según Chalena Vásquez, aunque en primera instancia lo llamado «afroperuano» estaría contemplado dentro de lo «criollo», el proceso de una creciente autoconciencia «negra» provocó su diferenciación. Según esta investigadora:

En la actualidad debemos considerar el estudio de las manifestaciones llamadas afroperuanas y su situación socioartística tanto en la capital como en las provincias costeras, ya que durante los últimos 30 años, a raíz de la presencia de los grupos profesionales de 'folklore afroperuano', al parecer se ha logrado configurar un concepto de lo afroperuano que se expresa en la mayoría de las formas musicales costeñas dejando lo llamado 'criollo' en los márgenes del vals y la polca.

Sin embargo, sostenemos la tesis de que toda la cultura costeña, tanto la denominada 'afro' como la 'criolla', son cualitativamente criollas¹⁷.

Aunque no se trata de dos campos ajenos entre sí:

La reivindicación de los afrodescendientes - y diferentes formas de discriminación y segregación - han hecho que se en-

¹⁵ Con «Perricholi sin Amat» hace referencia a la actriz peruana de teatro María Michaela Villegas y Hurtado (1748-1819) que fue conocida como «La Perricholi». Fue amante del virrey Don Manuel Amat y Juniet. Esta mujer representa a la criolla peruana con lo cual el poeta interpela a las voces femeninas del criollismo limeño de entonces. Con «Felipillos del Folklore» se refiere a los criollistas limeños como Felipe Pinglo Alva (1899-1936) quien fue considerado como un padre de la música criolla peruana, compositor de importantes piezas como el vals «El Plebeyo».

¹⁶ SANTA CRUZ, Nicomedes (2004) *Obras Completas I. Poesía (1949-1989)*, LibrosEnRed, (compilada por Pedro Santa Cruz Castillo), p. 82.

¹⁷ VÁSQUEZ, Rosa Elena «Chalena» (1991) [en línea], *Costa. La presencia africana en la costa peruana. Relación de géneros, danzas e instrumentos musicales*, <http://www.chalenasvasquez.com> [28 de diciembre del 2011], p. 24.

faticen los géneros como festejo, landó, alcatraz, ingá... etc. como lo afroperuano.¹⁸

También Feldman confirma este proceso de diferenciación entre uno y otro campo: «Los líderes del renacimiento afroperuano ´excavaron` los ritmos olvidados del Perú negro, invocando vínculos del pasado recientemente imaginados y buscando separar la *negritud*¹⁹ de la cultura criolla más vasta»²⁰.

A la inmigración serrana y provinciana como motivo para defender la propia identidad cultural, se sumó la creciente penetración globalizada de la cultura extranjera. Ese aspecto fue un tópico central en varios de sus textos en los que reivindicó las tradiciones locales y la soberanía nacional ante el avance cultural, lingüístico, musical y económico norteamericano. Como ejemplo menciono: «Esos niños con ´blue jean`» (1958), «Al compás del criollismo» (1962), «Radioemisoras» (1962), «Juan Bemba» (1962).

Aunque Nicomedes ya había absorbido de los cantos de su madre o de los familiares y amigos del barrio de La Victoria, quien lo introdujo en el mundo del folklore criollo y afroperuano y en la tradición decimista fue Don Porfirio Vásquez Aparicio (1902-1971) a partir del año 1945. Sin embargo, Nicomedes retomó esta tradición pero para redefinirla:

Ellos estaban encuadrados en una temática y en una actividad totalmente rural, en lo humano y en lo divino, y yo veía una serie de acontecimientos distintos. Me empecé a dar cuenta de cómo se había escamoteado sistemáticamente la presencia del negro en la cultura peruana. (...) Todo esto va creando en mí un odio, primero, ante estos escamoteos y, luego, una toma de conciencia del deber por cumplir, que a lo mejor se podía hacer en la misma poesía como denuncia²¹.

¹⁸ Chalena Vásquez, en comunicación personal.

¹⁹ Subrayado en el original. Sugiero consultar el interesante trabajo de H. C. Feldman en donde profundiza estos aspectos para ampliar la información aquí brevemente referida.

²⁰ FELDMAN, Heidi Carolyn [2006] (2009), *Ritmos Negros del Perú: Reconstruyendo la herencia cultural africana*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, p. 5.

²¹ En MARIÑEZ, Pablo A. (2000), *Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista afroperuano*, Municipalidad Metropolitana de Lima, p. 60.

Esta nueva conciencia se produce luego de regresar de un viaje²² que emprendió en 1956 «en busca de su destino». En 1957 incurrió en la *Compañía Pancho Fierro* (luego llamada *Ritmos Negros del Perú*) como glosador de las estampas coloniales y de las tradiciones. Allí compuso su primera décima para el público, «Ritmos negros del Perú» (1957), en la que dio cuenta del ancestro africano esclavizado: «Del África llegó mi abuela / vestida con caracoles / la trajeron lo españoles / en un barco carabela / la marcaron con candelita...»²³. A partir de allí todo lo que compone «...tiene una mirada totalmente folklórica, pero también de negritud»²⁴. Luego de su experiencia en aquellos grupos teatrales formó la compañía *Cumanana*²⁵ en 1959.

Estas agrupaciones dan cuenta de un proceso de creciente visibilización y reivindicación de la cultura afroperuana. Aunque a mediados del siglo XX algunos investigadores ya habían comenzado a realizar algunos acercamientos a la herencia africana en el Perú (como José Durand Flores y Fernando Romero, entre otros), fue hacia las décadas del sesenta y del setenta que se desarrolló un verdadero «renacimiento negro» -uno de cuyos líderes fue Nicomedes Santa Cruz- (Feldman) y una progresiva institucionalización de la identidad cultural afroperuana. Según Milagros Carazas en el Perú el *movimiento de la nègritude* «...tuvo cierta acogida en las décadas de 1960 y 1970 cuando los grupos folclóricos ´afroperuanos` intentaron recuperar danzas y músicas perdidas»²⁶. A las agrupaciones ya men-

²² En aquel viaje, en donde llegó hasta la frontera con Ecuador, trabó contacto con algunas de las zonas de explotación petrolífera. Ese hecho poco después desembocaría en material poético de tono nacionalista y antinorteamericano en, por ejemplo, «Talara, no digas ´yes`» (1959).

²³ SANTA CRUZ, Nicomedes (2004) *Obras Completas I, op. cit.* p. 35.

²⁴ MARÍÑEZ, Pablo A., *op. cit.* p. 60.

²⁵ «Cumanana» es un tipo de canto repentista practicado en la zona de Piura. Su décima «A todo canto de monte» (1959) tiene como referente este tipo de composición.

²⁶ CARAZAS, Milagros (2008) [en línea], «Problemas y posibilidades de la literatura afroperuana», p. 4, <http://milagroscazazas.blogspot.com/2008/10/problemas-y-posibilidades-de-la.html> [22 de diciembre del 2011]. Un ejemplo, entre otros, de ese trabajo de rescate de tradiciones casi extintas del legado «negro» en el Perú fue la recuperación del Toro Mata, hoy una de las canciones más populares del Perú -difundido como landó- y que originalmente habría sido un género desarrollado por los esclavos en el

cionadas -*Pancho Fierro* (1956), *Ritmos Negros del Perú* (1957), *Cumanana* (1959)- se sumó *Perú Negro* (1969) y, tiempo después, *Perú Negro* (1998). En este marco fue importante la creación del Ballet Folklórico Nacional en la década del setenta. Estos conjuntos realizaron una labor decisiva en la recuperación y recreación del folclore danzario y musical afroperuano, proceso acompañado de la recopilación de motivos populares y de la creación de nuevas canciones que, en su conjunto, son representativas de dicha cultura y del género musical afroperuano.

En relación a ese proceso, y desde una visión crítica con respecto a sus consecuencias, Mónica Rojas afirmó que: «Al ser llevados a un nivel comercial, este arte ha contribuido a la propagación e institucionalización de la imagen colonial que hoy representa a los afroperuanos en la mentalidad popular»²⁷.

Y agrega:

La promoción nacional, institucional y comercial del arte afroperuano ha contribuido a la estandarización de ciertos bailes, coreografías y vestuarios, los cuales han propagado ciertos estereotipos negativos. En la mentalidad popular peruana, el afrodescendiente es aún percibido como esclavo y se le caracteriza como un personaje sin educación, escandaloso, jacarandoso, pícaro, rítmico y muy sexual²⁸.

Citando a Chaleña Vásquez, afirma la autora que esos artistas muchas veces «venden su color a la sociedad» por necesidad económica y porque «eso es lo que se espera de ellos»²⁹. Es decir, hay una demanda y un precepto identitario que alimenta ese tipo de manifestación.

valle de Cañete. Una de las recopilaciones más famosas fue realizada por Carlos Soto de la Colina («Caitro» Soto 1934-2004) en el año 1973. Caitro reconoce la existencia de una recopilación anterior a la suya realizada por la señora Rosa Mercedes Ayarza de Morales (SOTO DE LA COLINA, Carlos («Caitro») (1995), *De cajón. El duende en la música afroperuana*, El Comercio, Lima, p. 81).

²⁷ ROJAS, Mónica (2008), «El teatro popular: un arma de reflexión sobre la identidad afroperuana», en N´GOM, M´Bare, «Escribir» *La identidad: creación cultural y negritud en el Perú*, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Lima, p. 112.

²⁸ *Ibid.*, p. 119.

²⁹ *Ibid.*, p. 225.

Mencionaré algunos hechos que dan cuenta de la progresiva consolidación de un campo y de la afirmación de una idea de identidad afroperuana articulada al aspecto folklórico y artístico que se fue institucionalizando e internacionalizándose cada vez más. En 1970 el ballet *Perú Negro* obtuvo *El Gran Premio del Festival Hispanoamericano de La Danza y La Canción* de Buenos Aires-Argentina. En agosto de 1971 se inauguró el *Festival de Arte Negro* en Perú³⁰ que se convirtió en el certamen más antiguo de danzas afroperuanas celebrado anualmente en la ciudad San Vicente de Cañete. En 1973 Victoria Santa Cruz inició la organización del *Conjunto Nacional de Folklore* que comprendía las expresiones folklóricas de las tres regiones del Perú -Costa, Sierra y Selva- y que en 1974 inició una gira de dos meses por diversos países de Europa y Centroamérica. En 1975 se realizó el *Primer Festival de la Canción Negroide* en San Vicente de Cañete promovido por autoridades ediles y auspiciado por el Instituto Nacional de Cultura del Perú. Este festival fue oficializado recién en 1992, año del fallecimiento de Nicomedes Santa Cruz.

En cuanto al marco político, es necesario mencionar que el gobierno de Velasco Alvarado (1968-1975) favoreció y promovió el desarrollo de la cultura afroperuana:

En el plano cultural, el gobierno de Velasco Alvarado incorporó el quechua como segunda lengua oficial y creó un presupuesto considerable para el avance y el rescate de la cultura indígena. (...) frecuentemente se olvida que durante aquellos años también se creó un espacio para la expresión de la cultura afroperuana. En esas décadas se formó el Ballet Folklórico Nacional financiado por el gobierno y dirigido por Martha Hilderbrant quien tuvo a jefa de grupo a Victoria Santa Cruz, hermana de Nicomedes Santa Cruz. Es significativo que el ballet folklórico «Perú Negro» también empezaba sus actividades durante estos años bajo la dirección de Ronaldo Campos. El gobierno militar populista creó un ambiente propicio para la investigación y el estudio de las culturas hasta entonces marginadas y desdeñadas en el Perú. (...) permitió una mayor atención al tema afroperuano³¹.

³⁰ Es interesante mencionar que, en una dimensión internacional, en 1970 se creó el *Primer Festival de Arte Negro* en Dakar.

³¹ OJEDA, Martha (2003), *Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en Perú*, Tamesis, Gran Bretaña, p. 4.

Como mencioné, el contexto referido excede al propio Nicomedes quien muchas veces discordó de las posiciones y estéticas de los grupos folklóricos e, incluso, con respecto a su propia hermana³² con quien trabajó en *Cumanana*. Su propuesta tuvo una base descolonizadora en el sentido de defender la cultura frente al avance occidental. Así explicitó su noción:

...el folklore para mí significa parte de esta lucha por lograr una identidad cultural, porque definitivamente nuestra América tiene en la cultura popular su más alta representatividad, su verdadera cultura. Y cuando hemos hecho estas disecciones entre cultura popular y culta, lo que estamos haciendo es marginar las bases, las fuentes de la cultura viva, oponiéndolas a las referencias europeas, que incluso en Europa nacieron de las fuentes populares y nosotros no queremos admitir eso³³.

Reivindicó el folklore en tanto lucha por una identidad cultural «...llámese folklórica, popular, política, sociológica, parta de donde parta»³⁴. Para él, si se desconocían las propias tradiciones culturales sólo quedaría seguir aceptando lo que desde Estados Unidos fuera enviado: «desde el chicle hasta la Coca Cola».

Hasta este punto, desarrollé un panorama general en el que quedaron sin mencionar algunas condiciones socio-históricas que fueron decisivas en la trayectoria y producción³⁵ de nuestro autor.

³² A grandes rasgos se podría afirmar que Nicomedes pretendía mostrar al «negro» tal como -él consideraba que- era o que había sido en el Perú (con lo problemática que puede resultar una idea de «autenticidad» como ésta) y Victoria buscaba estilizarlo al sumar en su escenificación componentes de otras latitudes o al tornar lírico el espectáculo de base popular.

³³ MARÍÑEZ, op. cit, p. 97.

³⁴ *Ibid.*, p. 101.

³⁵ Tal es el caso de su intensa participación en el campo de la nueva canción o canción de protesta que emergió hacia la década del '60 desde varios focos (como Argentina, Cuba y Chile) pero que tuvo su mayor acogida en el Perú a partir del setenta; el triunfo de la Revolución Cubana (1959) que marcó su producción directa e indirectamente ya que fue asimismo un antecedente fundamental de algunos de los proyectos populistas de Velasco Alvarado -como la Reforma Agraria apoyada desde varios de los textos de Santa Cruz-; su viaje a Cuba encontró una «tremenda motivación

Hacia la década del setenta su labor literaria fue cada vez más escasa dado el marco político desfavorable en el Perú. En agosto de 1975 se produjo un golpe interno en las Fuerzas Armadas y quienes apoyaban el régimen de Velasco Alvarado fueron desplazados de sus funciones. Nicomedes vio cerradas, entre otras, las puertas al periodismo. Tales condiciones políticas y el advenimiento de la empresa privada hizo cada vez más difícil su participación en la radio, la televisión y el periodismo. Según Mariñez, de ese modo «Nicomedes no podía vivir. El era, ante todo, un gran comunicólogo, y esos canales le eran imprescindibles para su labor de difusión cultural»³⁶. En 1980 se exilió a Madrid donde vivió el resto de sus días. En 1992, a la edad de 67, después de algunos años de padecer cáncer de pulmón, falleció el 5 de febrero.

Mónica Carrillo: trayectoria de un arte combativo y un activismo poético. Deconstrucción del estereotipo cultural y mediación por los derechos afroperuanos en el escenario internacional

La producción de Mónica Carrillo se inserta en un espacio resultante de un largo proceso pero, a su vez, se posiciona frente a éste con una nueva voz y desde una nueva visión.

Luego de un período marcado por la búsqueda de hacer visible, revalorar y constituir una identidad afroperuana, hacia finales de la década del ochenta del siglo XX comienzan a perfilarse nuevas condiciones de producción para la literatura afroperuana. En ese sentido, debe mencionarse el surgimiento de organizaciones para la lucha por los derechos de este sector. Un antecedente fundamental fue la creación del Movimiento Nacional Afroperuano Francisco Congo (MNAFC) hacia el ochenta acerca del cual Verástegui Ollé menciona lo siguiente:

política», es decir, «...una realidad de lo que para América Latina había sido únicamente una teoría de la posibilidad de un nuevo mundo de justicia y de equidad» (MARÍÑEZ, *op. cit.*, p. 72). Ese año compuso el ensayo «Mariátegui y su preconcepción del negro» donde, desde una óptica marxista, combatió los argumentos negativos sobre el «negro» peruano.

³⁶ MARÍÑEZ, *op. cit.*, p. 38.

El trabajo de concientización iniciado por el movimiento negro Francisco Congo consistió en trabajar el tema de la identidad y la autoestima en una población negra que constituye en el Perú un total de 2 millones 500 mil personas, asentada en las provincias de toda la costa peruana: Piura, Morropón, Chiclayo, Lima, Cañete, Chincha, Pisco, Nazca Ica, Caravelí y Tacna³⁷.

Este fenómeno local/nacional tuvo su correlato e impulso internacional³⁸. En ese sentido, la misma autora afirma que fue luego de la *Conferencia Mundial contra el Racismo y la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia* realizada en Durban-Sudáfrica en el año 2001 que:

...se gesta en el Perú el movimiento afroperuano, conformado por diversas organizaciones y activistas registrados como ONG: ASONEDH, Cimarrones, CEDET- Centro de Desarrollo Étnico, Movimiento Negro Francisco Congo -MNFC (antes movimiento de base en 1996 y ahora ONG), Mujer Negra y Desarrollo, Asociación Negra de Defensa y Desarrollo de la Mujer y Juventud Chinchana MARGARITA, Ciudadanos Negros del Perú, GRUPO NEGRO MAMAINÉ, LUNDU-Centro de Estudios y Promoción Afroperuano, Asociación Cultural y Promoción de Desarrollo (ACULPROD)- Todas las Sangres, APEIDO- Asociación Pluriétnica Impulsora de Desarrollo Comunal y Social, ODIR- Organización para el

³⁷ VERÁSTEGUI OLLÉ, Vanesa (2008), «Recuperando los ancestros africanos: ¿Orgullo, utopía o estrategia de lucha?», *Basta de Racismo*, Mesa de Trabajo contra el Racismo, Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, Lima.

³⁸ Sugiero ampliar la información sobre este marco con: BECERRA, María José (2008), Estrategias de visibilización de la diáspora africana en América Latina y el Caribe durante el nuevo milenio», *Ciencia Política* N° 5, enero/junio; LAO-MONTES, Agustín (2009), «Cartografías del campo político afrodescendiente en América Latina», *Universitas Humanística*, N° 68, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, y BECERRA, María José, *et. al.*, «Implementación de los pactos y convenios internacionales relacionados con los derechos civiles, culturales, económicos, políticos y sociales de la población afrodescendiente de Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay», en: (2010) *Derechos de la población afrodescendiente de América Latina*, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Panamá.

Desarrollo e Identidad, ODACH- Organización para el Desarrollo de los Afros Chalacos- Chilombo, Asociación Orgullo Afroperuano, Movimiento Nacional Afroperuano F. C - MNAFC. Además existen otros espacios como Mesa de la Mujer Afroperuana (Mimdes), Mesa Técnica de Diálogo y Trabajo Permanente del Pueblo Afroperuano (antes de la CONAPA- Ahora funciona independientemente del INDEPA), Centro de Desarrollo de la Mujer Negra Peruana- CEDEMUNEP, entre otros.³⁹

Lo mencionado da cuenta de una progresiva institucionalización de las luchas por los derechos de los afroperuanos desde diversidad de organizaciones entre las cuales LUNDU -institución fundada en el año 2001 y presidida por Mónica Carrillo- forma parte. Esto da pie para introducir a esta escritora cuya producción literaria es relativamente reciente.

Mónica estudió Comunicación Social en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), en Lima; se especializó en Derecho Internacional de los Derechos Humanos, en la Universidad de Oxford, y concluyó un diplomado de Análisis Cultural. En el año 2001 participó en el Encuentro Mundial Contra el Racismo realizado en Durban-Sudáfrica. A través de LUNDU (Centro de Estudios y Promoción Afroperuano) llevó adelante diversos propósitos como la formación de la Red de Jóvenes Afroperuanos en el 2002, y el proyecto artístico «Estética en negro» iniciado en el 2005 y destinado al trabajo con los niños de las zonas más desfavorecidas. Con respecto a ese proyecto dijo que estaba destinado a los «...niños de las zonas más estereotipadas y lumpenescas, como los Barracones, Marco Polo, Barrio Cinco. La idea es explorar otras formas de entender el arte que no sean tocar cajón y bailar...»⁴⁰. Recordando las palabras de Mónica Rojas arriba citadas, es interesante la conciencia de Carrillo acerca de un proceso que estereotipó al afroperuano en su folklore danzario y musical. Su idea es poder ir más allá de esos preceptos identitarios que, aunque posibilitaron la visibilización y reivindicación de un sector del Perú, también generaron algunos límites como la tipificación de una idea de «auténtica» identidad afro-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ HIDALGO VEGA, David, «Con la voz de los ancestros», *El Comercio*, Lima, 23 de abril del 2007.

peruana basada en el ritmo y el baile, articulada al pasado colonial-esclavista y a la corporalidad.

Por otro lado, fue coordinadora de redes nacionales e internacionales de lucha contra el racismo –como el Grupo Impulsor contra el Racismo y la Red de Jóvenes Afrodescendientes de América del Sur– y trabajó en DEMUS (Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer) como productora de comunicaciones donde desarrolló diversas investigaciones sobre la violencia de género.

Recibió diversos reconocimientos por su trayectoria. En el 2001 la organización D' Perú, la premió por su activismo en la lucha contra el racismo. En el 2003 la organización feminista peruana *Manuela Ramos* la galardonó con la «Manuela de Plata». En el 2006 fue premiada por la organización MADRE, con sede en Nueva York, con el «Tributo a Mujeres Jóvenes que luchan por el futuro». Por otro lado, el canal *MTV Europa* (en «Element's one») realizó el documental «Message from Mónica» inspirado en su trabajo a favor de los niños en zonas marginales. Este documental ganó un premio –entregado en Nueva York– de las Naciones Unidas destinado a líderes mundiales que contribuyen a conseguir las metas del milenio⁴¹. En agosto del 2007 publicó su poemario *Unicroma*.

El breve marco socio-histórico presentado en este último apartado y la trayectoria de la autora da cuenta de un panorama diferenciado respecto de aquel que caracterizó a la producción de Nicomedes. A grandes rasgos puedo mencionar algunos de los núcleos centrales manifestados en su poemario. *Unicroma* presenta una voz anteriormente silenciada⁴²: la de la mujer –»ancestras» (esclavizadas) y afrodescendientes contemporáneas⁴³– la cual denuncia la conti-

⁴¹ En el año 2000 los países de la ONU fijaron las Metas del Milenio a cumplirse antes del 2015. Indefectiblemente esto constituye una importante condición para la producción de algunas de las nuevas voces en el siglo XXI. Aunque ninguna de las metas se refiere específicamente a la población afrodescendiente indirectamente estaría contemplada por ser una de las más vulneradas. Por otro lado, la meta que se refiere directamente a la cuestión de género: «Promover la igualdad entre los géneros y la autonomía de la mujer», atañe a la producción de Mónica Carrillo impregnada de la voz femenina.

⁴² Es sintomático reconocer que el canon o corpus representativo de la literatura afroamericana, en general, y afroperuana, en particular, fue constituido principalmente por voces masculinas.

⁴³ En ese sentido, también los procesos de reivindicación de la mujer y de

nuidad de los modos de colonialidad del poder como la racialización y la sexización sobre la mujer. En ese sentido, en sus poemas presenta a la cimarrona que huye hacia el palenque en busca de su libertad («Carrera de una cimarrona»), a la africana esclavizada que es cosificada como capital reproductivo para la hacienda a través de su fecundación por el semental⁴⁴ («Recuerdo»), la niña que es violada por el amo «blanco» y que es considerada una mera «hembra» atractiva por su «exotismo» («Tocata»), aquella que tuvo que trabajar para otros y le fue quitada la felicidad de criar a sus hijos quienes le eran arrancados («Juguemos en la jungla»). En su poemario está muy presente la búsqueda por trascender el estigma racial y sexual y por ir más allá de los preceptos identitarios. En ese sentido, en «Interseccional» la enunciadora abre el poema preguntándose lo siguiente:

¿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?⁴⁵

Finalmente, me interesa señalar que los textos de Carrillo dan cuenta de la organización global de la distribución de poderes y, en relación a eso, las diversas posiciones ocupadas por la voz que enuncia: tanto desde las zonas marginalizadas de la costa peruana como

institucionalización de sus derechos constituyen, directa e indirectamente, condiciones significativas para la producción de Mónica Carrillo. Algunos de esos procesos fueron: la Declaración sobre la eliminación de la discriminación contra la mujer (CEDAW) adoptada por la Asamblea General de Naciones Unidas en 1967; la proclamación en 1975 como el Año Internacional de la Mujer y la primera Conferencia Mundial de la Mujer en México realizada ese año; desarrollada en 1980 en Copenhague, en 1985 en Nairobi y en 1995 en Beijing.

⁴⁴ El esclavizado cuya función era la de fecundar a las mujeres para aumentar el número.

⁴⁵ CARRILLO, Mónica (2007), *Unicroma*, Ediciones el Santo Oficio, Lima, p. 19.

desde los espacios de mediación en la escena internacional. En «Dos» (de «Ghetto rap») la enunciadora (cuyo localismo es el de los barrios desfavorecidos del Perú: los Barracones, Renovación, Piñonate, 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)...»⁴⁶. Hay una fuerte crítica a la naturalización y esencialización de ciertas condiciones sociales cuyas causas es posible reconstruir desde los diseños nacionales y globales de la distribución histórica y desigual del poder.

En esta línea, la enunciadora de «Estratégicos aliados» se solidariza con los habitantes del Chocó-Colombia que se encontraban en una situación vulnerable en relación a sus tierras. Teniendo en cuenta las políticas globales, dirá: «...en mi gira europelada / hablaré sobre tu vida interrumpida / (...) Están eructando África / aún no digieren América del Sur / es mejor que me adelante / y facture sus conciencias...»⁴⁷. La enunciadora, que en este caso representa a la activista social, intercede como vocera en las mesas internacionales donde expresa una denuncia por la eterna postergación de los pueblos más desfavorecidos (y más golpeados por la historia): África y América.

«Ciudadana del mundo» encarna a la activista social transnacionalizada y a la mujer que dice: «trasciendo el estigma cimarrón»⁴⁸. Ese «trascender el estigma» implica salir de la posición que le es asignada socialmente desde el prejuicio. Así lo define la enunciadora: «Qué importa si me dicen cortesana / estoy moviéndome / cada vez mejor / palenqueo / baleteo / palanqueo / los brazos y las piernas hacia arriba...»⁴⁹. La ascensión es ir llegando a los espacios que, mundialmente, tienen mayor peso en la toma de decisiones y aplicaciones de las políticas públicas globales. Es también ocupar roles históricamente negados a ciertos sectores. En este caso, la mujer afroperuana llega a la escena internacional donde la audiencia la escucha «speakear» sobre sus «500 años ancestrales». Sin embargo, el poema finaliza con una crítica implícita a ese auditorio que oye su «verborrea», «vibran retorcidos» y «aplauden el speech» pero no

⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁹ *Ibidem.*

concretan una verdadera política social sobre los grupos implicados. Frente al no-hacer sobre «...los millones de desplazados...» exige un mínimo reclamo: «Que incluyan los impuestos de salida»⁵⁰.

Las condiciones de producción de *Unicroma* se diferencian de las que marcaron las producciones de mediados y fines del siglo XX. Si aquella agenda estuvo signada por la reivindicación de la negritud frente a su invisibilización histórica, por la revaloración de «lo propio» frente a la negación de la cultura afroperuana, por la «recuperación» de las prácticas folklóricas –danzarias y musicales– o de ciertas tradiciones como la décima, los pregones, entre otras manifestaciones de la «afroperuanidad»; la coyuntura en la que se inserta este poemario tiene que ver con una respuesta a ese pasado reciente y, en lo más inmediato, con un marco transnacionalizado, es decir, con los procesos desarrollados desde los ochenta en el Perú y en el plano internacional. Más precisamente, la participación de Mónica Carrillo en Durban, en el 2001 (período que coincide con la fundación de LUNDU) –y el modo en que esos acontecimientos ingresan en sus textos– es signo de las condiciones socio-históricas de producción que deben constituir su marco de lectura: tanto el proceso identitario desarrollado a lo largo del siglo XX como el marco más reciente relacionado con la institucionalización de las protestas, demandas y aplicaciones de los derechos –y sus políticas– de los afrodescendientes en el Perú y en América Latina.

Identidad de un sujeto político y cultural. Tendencias diferenciadas de una literatura afroperuana

En síntesis, a lo largo del trabajo he trazado un panorama general sobre algunos hechos que constituyeron las condiciones fundamentales de producción de los dos autores. Los sucesos mencionados van desde lo local/nacional a lo internacional, del pasado colonial al presente imperialista y transnacionalizado, de la incipiente emergencia de formaciones artísticas a la relativa oficialización de una idea de identidad afroperuana, del proceso de luchas y reivindicaciones a la progresiva institucionalización de las protestas y políticas de sectores como el colectivo de afrodescendientes y de las

⁵⁰ *Ibidem.*

mujeres. Algunos de esos hechos afectaron, diferenciadamente, la producción de Nicomedes Santa Cruz, primero, y la de Mónica Carrillo, después.

Me interesa retomar para este cierre, a grandes rasgos, el proceso que recorrió la literatura y los discursos sobre lo afroperuano. Recordemos que hasta la primera mitad del siglo XX la visión que primaba era la de, por ejemplo, un Mariátegui cuyo proyecto proponía una ampliación de la *peruanidad* con la inclusión del «indio» pero con la exclusión del «negro» peruano. Búsquedas como la de Santa Cruz, entre otros investigadores y artistas, generaron una progresiva visualización y revaloración del legado africano en el Perú. Avanzando el siglo XX, hacia la década del '60 pero especialmente en la década del setenta, el éxito de los grupos teatrales y musicales afroperuanos tanto en el país como en el extranjero promovió una imagen –ciertamente estereotipada– del sujeto afroperuano y una búsqueda, desde las zonas costeñas de mayor población afrodescendiente, por reproducir ese modelo cultural. Según Rojas: «...la creación de Chíncha como área turística por propio interés de algunos locales⁵¹ ha hecho que jóvenes artistas de dicha región imiten lo que el medio promueve como su propia tradición...»⁵² (118). En ese sentido considero que las visiones críticas de Mónica Rojas, «Chaleña» Vásquez y Heidi Carolyn Feldman son iluminadoras ya que contribuyen a alertar sobre un proceso que así como permitió la reivindicación cultural también generó algunos estereotipos culturales que podrían ser -riesgosamente- interpretados como «auténticos» y unívocos modelos de identidad cultural⁵³.

Frente a ello, la obra de Mónica Carrillo se presenta como una alternativa diferenciada con respecto al pasado. Sus textos señalan una consciencia con respecto a aquellos lugares «identitarios» que es necesario deconstruir, revertir, ampliar, redefinir. Tanto aquellos

⁵¹ FELDMAN, Heidi Carolyn [2006] (2009), *Ritmos Negros del Perú...*, *op. cit.*, p. 355.

⁵² *Ibid.* p. 118, Para profundizar este aspecto sugiero consultar «La leyenda de Chíncha» en la misma obra de Feldman, pp. 203-253.

⁵³ Feldman analiza el proceso de construcción de la identidad afroperuana. Cita a Peter Wade para quien «...los negros y los nativos americanos que participan en los `nuevos` movimientos sociales (es decir, movimientos enfocados en políticas de identidad) a menudo se organizan alrededor de perspectivas esencialistas de su propia identidad e historia», (*op. cit.*, p. 7).

tipificados con frecuencia desde afuera (como la exotización y sexización de la mujer afroperuana⁵⁴) como aquellos generados desde el propio colectivo afroperuano o desde un mercado que compra dicha «identidad» (como el sujeto caracterizado por su danza y su música). También expresan la consciencia de estar en una escena diferente con respecto al pasado: la enunciadora que encarna a la activista social mediadora por los derechos de los afrodescendientes en la mesa internacional da cuenta de eso pero también la voz de los propios sujetos locales conscientes de que su condición socio-económica no es producto de un destino («divino» o «natural») sino de una causa histórica.

Quizás al finalizar este recorrido queden algunos interrogantes para reflexionar. ¿Cómo conciliar la necesidad por afirmar y hacer valer los particularismos de una identidad diferenciada por un pasado histórico determinado (determinante) sin a la vez caer en algunos estereotipos culturales? ¿Cómo dar cuenta de que esa identidad particular es también parte del colectivo de la Nación sin sumir las diferencias en igualdades homogeneizadoras que eliminan la heterogeneidad? Con palabras de Peter Wade podríamos afirmar:

La pregunta central es '¿Somos ciudadanos?' o '¿Somos negros?' (...) ¿por qué no podemos ser 'ciudadanos negros'? (...) los términos implican filosofías políticas distintas y aún opuestas.

'Ciudadano' implica homogeneidad e igualdad de derechos, dentro del modelo republicano francés; implica universalismo. Representa una meta importante para muchas luchas contra la opresión, pero finalmente no importa la identidad étnica, racial, de género, etc.; se busca la ceguera racial, el daltonismo. 'Negro' implica diferenciación, discriminación, diferencia, significa que una identidad particular tiene que ver con el estatus social, el trato, los derechos, la imagen de la persona⁵⁵.

⁵⁴ Una interesante referencia de la experiencia vivida por la propia mujer afroperuana frente a los mecanismos de discriminación se puede leer en CARRILLO, Mónica (2009), «Una crónica real de arte, resistencia, feminismo y poder», *Las mujeres afrodescendientes y la cultura latinoamericana: identidad y desarrollo*, Proyecto regional «Población Afrodescendiente de América Latina», Montevideo-Uruguay, pp. 31-35.

⁵⁵ WADE, Peter (2008), «Población negra y la cuestión identitaria en América Latina», *Universitas Humanística*, Colombia, N° 65, enero-julio, p. 121.

La respuesta de este antropólogo colombiano es que las identidades «negras» son definidas por una tensión fundamental: para ser ciudadanos hay que nombrar la diferencia. Por otro lado, Césaire reconoció con respecto a la *nègritude* que se trató de un movimiento emergente desde una necesidad histórica en un momento dado: «...en aquella época, el negro en Francia vivía una especie de asimilación disimulada en nombre del universalismo (...) estábamos amenazados a una terrible despersonalización»⁵⁶ por lo cual afirmó el martiniqueño: «Puesto que nos echaban a la cara la palabra 'negro' como una injuria, la hemos recogido con orgullo, como un desafío»⁵⁷. Estas palabras contribuyen a advertir la necesidad de comprender la cultura, la literatura y la identidad afroperuanas como un proceso. En ese sentido, considero que historizar sus manifestaciones ayuda a entender que si en un momento fue necesario tomar la palabra «negro» para revertirla y reivindicarla y «reinventar una memoria»⁵⁸ cuya creencia en el pasado constituyó la identidad de los afroperuanos en otro momento también se trató de ir más allá de los preceptos generados sobre la identidad afroperuana y poder ser, como expresa Carrillo en sus poemas, mucho más que eso. Sin embargo, esta joven poetisa y activista social manifestó su preocupación preguntándose: ¿Es posible trascender el discurso contra el racismo?⁵⁹. Y afirmó:

El explorar las dimensiones racionales y subjetivas no sólo permite encontrar explicaciones, sino también realizar propuestas, desarrollar la resiliencia y elaborar respuestas verbales o políticas o resistencia silenciosa ante el racismo, ya que la confrontación directa muchas veces expone a las mujeres afros al riesgo de recibir una mayor agresión, incluso física. El martirio psicológico que implica detenerse cada cinco minutos para discutir con el agresor es tan demoledor como el seguir de largo, esperando que la parte de la vida militante y organizativa pueda alcanzar a la otra vida que

⁵⁶ CÉSAIRE, Aimé, «Algunas declaraciones», en AAVV, (1998) *Poesía Negra. Palabra Terrestre*, Leviatan, Buenos Aires, p. 106.

⁵⁷ Ibid., p. 107.

⁵⁸ FELDMAN, *op. cit.*, p. 317.

⁵⁹ CARRILLO, Mónica (2009) 2009), «Una crónica real de arte, resistencia, feminismo y poder», *op. cit.*, p. 34.

discurre diariamente después de la jornada de trabajo. También, nos obliga a politizar todos los aspectos de nuestra cotidianidad, hasta en los más íntimos momentos en los que queremos bajar la guardia y ser tan sólo seres humanos⁶⁰.

En este sentido, considero que estas literaturas, tanto la de Mónica como la de Nicomedes, están marcadas indefectiblemente por una experiencia profundamente vital: la de ser afrodescendiente y tener que batallar contra las tendencias negativas perpetradas por la colonialidad del poder como lo son el racismo y el sexismo (esta última en el caso de Carrillo) tan arraigados aún en nuestras sociedades. El tema está, en cada momento, en cómo se autoafirma la identidad. Considero necesario reconocer las coyunturas que exigieron, en cierta medida, determinados discursos para no caer ni en un entusiasmo cultural acrítico ni en una crítica vacía.

Bibliografía

- AGUIRRE, Carlos (2005), *Breve historia de la esclavitud en el Perú*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- ALEGRÍA, Ciro, «El canto del pueblo», *El Comercio*, Lima, 22 de julio de 1960.
- BECERRA, María José (2008), «Estrategias de visibilización de la diáspora africana en América Latina y el Caribe durante el nuevo milenio», *Ciencia Política* N° 5, enero/junio, pp. 73-88.
- BECERRA, María José, Diego Buffa, Dora Celton, Enrique Peláez, Florencia Molinatti, Juan José Vagni y Paula Schaller, «Implementación de los pactos y convenios internacionales relacionados con los derechos civiles, culturales, económicos, políticos y sociales de la población afrodescendiente de Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay», en: (2010) *Derechos de la población afrodescendiente de América Latina*, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Panamá.
- BOURDIEU, Pierre (1989-1990), «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, La Habana, enero/diciembre, N° 25-28, pp. 20-42.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

- CARAZAS, Milagros (2008) [en línea], «Problemas y posibilidades de la literatura afroperuana», <http://milagroscarazas.blogspot.com/2008/10/problemas-y-posibilidades-de-la.html> [22 de diciembre del 2011]
- CARRILLO, Mónica (2007), *Unicroma*, Ediciones el Santo Oficio, Lima.
- CARRILLO, Mónica (2009), «Una crónica real de arte, resistencia, feminismo y poder», *Las mujeres afrodescendientes y la cultura latinoamericana: identidad y desarrollo*, Proyecto regional «Población Afrodescendiente de América Latina», Montevideo-Uruguay, pp. 31-35.
- CÉSAIRE, Aimé (1998), «Algunas declaraciones», en AAVV, *Poesía Negra. Palabra Terrestre*, Leviatan, Buenos Aires.
- FELDMAN, Heidi Carolyn [2006] (2009), *Ritmos Negros del Perú: Reconstruyendo la herencia cultural africana*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- HIDALGO VEGA, David, «Con la voz de los ancestros», *El Comercio*, Lima, 23 de abril del 2007.
- LAO-MONTES, Agustín (2009), «Cartografías del campo político afrodescendiente en América Latina», *Universitas Humanística*, N° 68, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- MARIÁTEGUI, José C. (2005), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, El Andariego, Buenos Aires.
- MARÍÑEZ, Pablo A. (2000), *Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista afroperuano*, Municipalidad Metropolitana de Lima.
- MATHEWS, Daniel (2008), «Alianza Lima en la formación de una conciencia negra en el Perú», en N'GOM, M'Bare, «Escribir» *La identidad: creación cultural y negritud en el Perú*, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Lima, pp. 141-160.
- 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*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 55-85.
- OJEDA, Martha (2003), *Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en Perú*, Tamesis, Gran Bretaña.

- OLLÉ, Carmen (2007), «Prólogo. Un poemario producto de la fusión», en: CARRILLO, Mónica, *Unicroma*, Ediciones el Santo Oficio, Lima.
- QUIJANO, Aníbal (2003), «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en: LANDER, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 201-246.
- ROJAS, Mónica (2008), «El teatro popular: un arma de reflexión sobre la identidad afroperuana», en N´GOM, M´Bare, «Escribir» *La identidad: creación cultural y negritud en el Perú*, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Lima, pp. 107-140.
- SALAZAR BONDY, Sebastián, «Nicomedes ante su enigma», *El Comercio*, Lima, 24 de mayo de 1964.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1967), «Mariátegui y su preconcepción del negro», en: (2004) *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*, LibrosEnRed, (compilada por Pedro Santa Cruz Castillo), pp. 144-159.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1971) *Décimas. Poemas y Antología*, Lima, Campodónico.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1982), *La Décima en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (2004) *Obras Completas I. Poesía (1949-1989)*, LibrosEnRed, (compilada por Pedro Santa Cruz Castillo).
- SCHWARTZ, Jorge (2002), «Negrismo y negritud», *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México, pp. 659-689.
- SOTO DE LA COLINA, Carlos («Caitro») (1995), *De cajón. El duende en la música afroperuana*, El Comercio, Lima.
- VÁSQUEZ, Rosa Elena «Chalena» (1991) [en línea], *Costa. La presencia africana en la costa peruana. Relación de géneros, danzas e instrumentos musicales*, <http://www.chalenasquez.com> [28 de diciembre del 2011]
- VERÁSTEGUI OLLÉ, Vanesa (2008), «Recuperando los ancestros africanos: ¿Orgullo, utopía o estrategia de lucha?», *Basta de*

Racismo, Mesa de Trabajo contra el Racismo, Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, Lima.

WADE, Peter (2008), «Población negra y la cuestión identitaria en América Latina», *Universitas Humanística*, Colombia, N° 65, enero-julio, pp. 117-137.

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