

— Monografías —

NICOMEDES
SANTA CRUZ
ECOS DE ÁFRICA
EN PERÚ

Martha Ojeda



PQ 8498.
29.
A5. Z5

OJE



QUEEN MARY

AND WESTFIELD COLLEGE
UNIVERSITY OF LONDON

THE LIBRARY

Q 8498.29 A5.25

DJE

QM Library



23 1220038 3

MAIN LIBRARY
QUEEN MARY, UNIVERSITY OF LONDON
Mile End Road, London E1 4NS
DATE DUE FOR RETURN.

--	--	--

WITHDRAWN
FROM STOCK
QMUL LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Colección Támesis

SERIE A: MONOGRAFÍAS, 191

NICOMEDES SANTA CRUZ

ECOS DE ÁFRICA EN PERÚ

Nicomedes Santa Cruz (1925–1992) tuvo un papel protagónico en el rescate y la reivindicación del legado africano en el Perú y es el poeta más importante de la literatura afroperuana. Éste es el primer libro que estudia la obra poética de Nicomedes Santa Cruz en su totalidad dentro del contexto socio-histórico y político de la cultura peruana en general y la afroperuana en particular.

MARTHA OJEDA es profesora de español y francés en Transylvania University, Lexington, Kentucky donde se le otorgó el Bingham Award for Excellence in Teaching en 2002. Recibió su doctorado de la Universidad de Kentucky en 1998.

MARTHA OJEDA

NICOMEDES SANTA CRUZ

ECOS DE ÁFRICA EN PERÚ

TAMESIS

© Martha Ojeda 2003

All Rights Reserved. Except as permitted under current legislation no part of this work may be photocopied, stored in a retrieval system, published, performed in public, adapted, broadcast, transmitted, recorded or reproduced in any form or by any means, without the prior permission of the copyright owner

First published 2003
by Tamesis, Woodbridge

ISBN 1 85566 085 7

QM LIBRARY
(MILE END)

Tamesis is an imprint of Boydell & Brewer Ltd
PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK
and of Boydell & Brewer Inc.
PO Box 41026, Rochester, NY 14604-4126, USA
website: www.boydell.co.uk

A catalogue record for this book is available
from the British Library

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Ojeda, Martha, 1967-

Nicomedes Santa Cruz : ecos de África en Perú / Martha Ojeda.
p. cm. - (Colección Tamesis. Serie A, Monografías ; 191)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 1-85566-085-7 (hc. : alk. paper)

1. Santa Cruz, Nicomedes, 1925 - Criticism and interpretation.
2. Santa Cruz, Nicomedes, 1925 - Political and social views.
3. Peru - Civilization - African influences. I. Title.

PQ8498.29.A5Z83 2003

863'.62 - dc21

2002044391

This publication is printed on acid-free paper

Printed in Great Britain

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	vii
Introducción	1
1 El rescate de la tradición decimista	10
2 Poesía comprometida	29
3 Legitimación y proyección de la cultura afroperuana	57
4 La sátira, el humor y la ironía: reivindicación de lo afroperuano	99
Conclusión.	118
Bibliografía	121
Índice	133

Para Dominique y Francesco

AGRADECIMIENTOS

La preparación y publicación de este libro, basado en parte en mi tesis doctoral, no habría sido posible sin el apoyo, orientación e inspiración de profesores y colegas. Agradezco a Edward Stanton y a Stephen M. Hart, miembros de mi comité doctoral, por leer y revisar este manuscrito en su etapa inicial. Un especial reconocimiento a Stephen por animarme a continuar y hacer realidad la publicación de este libro. A mi colega y amigo, Moses Panford Jr. por las numerosas horas dedicadas a la lectura del manuscrito, sus valiosos comentarios y sugerencias. Gracias a su trabajo editorial tienen un libro más claro y completo. A mi madre, la Sra. Fibiana Quispe Salazar por su ayuda en la investigación y las caminatas por las librerías de Lima.

La familia Santa Cruz, Pedro, Victoria, Octavio y Rafael, también merece un especial reconocimiento por su apoyo y su amistad a lo largo de este proceso. Gracias a la excelente página web creada por Pedro Santa Cruz, con una completa base de datos, fue posible completar secciones de este libro.

Agradezco también a los siguientes colegas que me ayudaron con lecturas y revisiones del manuscrito y/o me facilitaron materiales en diversas etapas de la preparación: José Campos Dávila, Marvin Lewis, Edward Mullen, Michael Handelsman, Yolanda Ferrero, Hermes Palma, Jorge Ramírez Reyna y Nieves Cajal.

A mi esposo Dominique por su paciencia y comprensión y por hacer de padre y de madre durante los interminables meses dedicados a la escritura. A Francesco por permitirme postergar los juegos y las lecturas.

Agradezco a la Universidad de Transylvania por apoyarme con fondos del David and Betty Jones Faculty Program y del Kenan Fund for Faculty and Student Enrichment que me permitieron concluir mis investigaciones sobre la cultura afroperuana y el legado de Nicomedes Santa Cruz en el Perú. Dichos programas también facilitaron la publicación de este manuscrito.

Finalmente, mi agradecimiento a Elspeth Ferguson de Tamesis Books, por su ayuda en la preparación final del manuscrito.

Los editores agradecen a Transylvania University por su apoyo
financiero en la publicación de este libro.

INTRODUCCIÓN

La proliferación de estudios sobre la literatura afrohispana y la creación de un canon afro-hispanoamericano en los últimos treinta años ha permitido el estudio de muchos autores muy poco, o nunca antes, estudiados. Entre éstos se encuentra Nicomedes Santa Cruz (1925–1992), poeta, cuentista, musicólogo y periodista afroperuano. Aunque su presencia en los años '60 y '70 fue predominante en el Perú y en Latinoamérica, la crítica se ha limitado a contados estudios serios como la tesis de Otis Handy, el libro de Teresa Salas y Henry Richards, así como numerosos artículos críticos publicados principalmente en Estados Unidos.¹ La crítica en el Perú no ha acogido la obra de Santa Cruz con entusiasmo salvo dos o tres estudiosos de la talla de Ciro Alegría, Estuardo Núñez y Salazar Bondy quienes elogiaron la labor artística del decimista peruano.² Sin embargo, las nuevas teorías literarias y enfoques críticos como los estudios culturales están dando más importancia a escritores no canónicos y a manifestaciones artísticas ignoradas por la crítica literaria tradicional. En los años '90, las obras de Santa Cruz han llamado la atención de varios críticos, se le incluye en antologías, y su obra es tema de congresos. Por ejemplo, el *Peru Reader* así como el estudio de Ingrid Miller, *Afro-Hispanic Literature*, incluyen sus poemas.³ César Montalvo Toro dedica el cuarto volumen de su *Historia de la literatura peruana* a la 'literatura

¹ Otis Handy, 'The Spanish American Décima and Nicomedes Santa Cruz' (Universidad de California Berkeley, 1979); Teresa Cajiao Salas y Henry Richards, *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz* (Quito: Editora Andina, 1982).

² Para mayor información, véanse: Estuardo Núñez, 'La literatura peruana de la negritud', *Hispanoamérica*, 10/xxviii (1981), 19–28; Sebastián Salazar Bondy, 'Nicomedes Santa Cruz ante su enigma', *El Comercio* [Lima], 24 de mayo de 1964; y Ciro Alegría, 'El canto del pueblo', en Santa Cruz, *Décimas* (Lima: Librería Studium, 1966), págs. 9–13.

³ *The Peru Reader: History, Culture and Politics*, ed. Orin Starn, Carlos Iván Degregori y Robin Kirk (Durham, NC: Duke University Press, 1995); Ingrid Miller, *Afro-Hispanic Literature: An Anthology of Hispanic Writers of African Ancestry*, Colección Ébano y Canela (Miami, FL: Ediciones Universal, 1991).

negra en el Perú⁴ y, recientemente, Pablo Maríñez ha publicado su estudio *Nicomedes Santa Cruz*.

Nicomedes Santa Cruz: ecos de África en Perú consta de cuatro capítulos que, pese a su unidad como un conjunto, pueden ser leídos independientemente, razón por la cual se hace necesaria cierta repetición. Se espera que el libro funcione como un texto introductorio para dar a conocer la obra del poeta afroperuano y despertar el interés de estudiosos de la literatura afrohispana. No pretende ser un estudio comprensivo ya que sería imposible abarcar la vastedad de su labor como poeta, periodista, musicólogo y representante cultural. Este trabajo se concentra en su obra poética sin adentrarse en su labor periodística ni musical.⁵

Para mejor abordar la obra poética de Nicomedes Santa Cruz, es conveniente utilizar como marco teórico los estudios culturales (teoría que se ocupa de las producciones literarias no tradicionales, como veremos más adelante) en lugar de, por ejemplo, un enfoque crítico que se atenga únicamente al texto prescindiendo del autor y del contexto (los dos ejemplos más importantes de este enfoque son el formalismo ruso y la 'nueva crítica'). Sin embargo, la teoría de estudios culturales permite ahondar y considerar el trasfondo histórico y sociopolítico que las otras teorías ignoran u optan por dejar de lado. Agger comenta sobre la metodología de los estudios culturales:

[It] broadens interpretive focus to include extra-textual aspects of a work's context . . . It does so dialectically, eschewing both the objectivism of the New Criticism and other pristine methodologies of close reading, on the one hand, and economist reductionism, on the other.⁶

Entonces, la metodología de este enfoque tiene como objetivo emplear diversas formas de investigación, métodos y técnicas de múltiples disciplinas como entrevistas, encuestas, y explicaciones de texto sin prescindir del

⁴ César Montalvo Toro, *Historia de la literatura peruana*, 13 tomos (Lima: AFA Editores, 1991–1996); Pablo Maríñez, *Nicomedes Santa Cruz: decimista, poeta y folklorista* (San Luis Potosí: Instituto de Cultura de San Luis Potosí, 2000). Pero ya en 1973, Stanley Cyrus había incorporado un cuento de Santa Cruz en la colección *El cuento negrista latinoamericano: antología* (Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana). El estudio de César Toro es uno de los primeros en dedicar un volumen a la poesía afroperuana. Sin embargo, su único mérito es haber reconocido la existencia de esta literatura y recopilado las diversas manifestaciones culturales afroperuanas. Lamentablemente, el editor cita una serie de comentarios racistas que divulgaron algunos críticos y sociólogos sobre el africano y su supuesto barbarismo y salvajismo sin cuestionarlos, o peor aún perpetúa los mismos estereotipos.

⁵ La excelente tesis doctoral de Heidi Feldman, 'Black Rhythms of Peru: Staging Cultural Memory through Music and Dance, 1956–2000' (Universidad de California, 2001), dedica el capítulo 3 a la obra musical de Nicomedes Santa Cruz.

⁶ Ben Agger, *Cultural Studies as Critical Theory* (Londres y Washington, DC: The Falmer Press, 1992), pág. 14.

contexto histórico y sociopolítico. El enfoque de estudios culturales para la obra de Santa Cruz es uno de los más adecuados porque la manifestación de su poesía, en las últimas décadas del siglo veinte, tiene fuertes implicaciones sociopolíticas y culturales; de manera que concentrarse solamente en el aspecto textual resultaría en un estudio muy superficial de su obra. Su poesía surge de un largo proceso histórico de recuperación del legado africano que ha venido gestándose desde años atrás y no sólo se limita al Perú. En otras palabras, la labor poética de Santa Cruz representa la culminación en Latinoamérica de la reivindicación de la cultura afrohispanica, movimiento cuyas raíces se las puede buscar tanto en el 'negrismo' caribeño como en el 'Harlem Renaissance' estadounidense. Para poder aplicar el enfoque de estudios culturales a la obra de Nicomedes Santa Cruz, es imprescindible trazar algunas líneas, aunque fueran esquemáticas, sobre el trasfondo sociopolítico e histórico en el cual se forjó su obra.

Trasfondo sociopolítico e histórico

La creación poética de Nicomedes Santa Cruz en el Perú abarca los años '50, '60, y '70, alcanzando su máximo apogeo durante los últimos dos decenios. Los años '60 y '70 se caracterizan por un proceso de revalorización de las culturas indígenas y africanas en el Perú, así como una inesperada transformación sociopolítica. El gobierno de Manuel Odría (1948-56)⁷ domina los años '50, y se caracteriza por el limitado acceso que permite a las clases trabajadoras a formar parte de la cultura oficial y participar plenamente en los procesos políticos de la sociedad.⁸ Durante estos años empiezan las olas migratorias del interior del país hacia Lima como consecuencia de la falta de apoyo gubernamental así como la baja en la producción agrícola causada por desastres naturales. Este fenómeno propulsa, en Lima, la formación de una clase trabajadora y urbana compuesta por peruanos provenientes de diversas partes del país; en especial, de la Sierra. Al transformarse la estructura social de la capital, las demandas de los ciudadanos por un mejor nivel de vida y trabajos se intensifican, creando así un ambiente de descontento en el país.

⁷ Este gobierno apoya los intereses de las familias que favorecen a los capitalistas extranjeros. Andrew Rudman señala, en *The Peruvian Revolution in Retrospect: Twenty Years Later: Rapporteur's Report* (Washington, DC: The Woodrow Wilson Center for Scholars, 1989), pág. 6, que una de las ideologías del gobierno de Velasco Alvarado (presidente militar de los años 1968-1975) era luchar contra la oligarquía, definida como 'those Peruvian families who supported international capitalists'.

⁸ Su gobierno emuló en parte, la política de Perón en Argentina, creando el voto femenino, dándoles acceso a la educación y creando unidades escolares. Estos son logros claves y dignos de mérito pero su gobierno se queda muy lejos de crear espacios de participación para los grupos subalternos.

Fernando Belaúnde Terry, en su primer gobierno (1962–68) trata de apaciguar las demandas del pueblo y mitigar las exigencias políticas del partido aprista (Alianza Popular Revolucionaria Americana), organización que exige mayor participación de todos los sectores de la sociedad en el gobierno de turno. Sin embargo el gobierno de Belaúnde Terry favorece los intereses de la oligarquía y de las empresas transnacionales, sometiendo a la clase trabajadora a un estado de opresión. Estos años dan inicio a una campaña antiimperialista que tiene como portavoz el periódico *El Comercio* en donde, a través de múltiples artículos, se reclama la nacionalización de algunas industrias y, ante todo, la promoción de los intereses nacionales. El control económico del país estaba en manos de un número limitado de familias que invertían sus rentas en el extranjero, dejando la economía nacional en un estado precario. Estos factores económicos, sociales y políticos causan el golpe de estado de Velasco Alvarado en 1968.

La próxima fase política de los años 1968–75 está representada por el gobierno militar ‘populista’ de Velasco Alvarado quien, por primera vez en muchos años, dio prioridad a los intereses nacionales y creó un espacio sociocultural para las clases marginadas, permitiéndoles la participación activa en la transformación del país. La reforma agraria, uno de los cambios capitales de este gobierno, permitió poner las tierras en manos de campesinos siguiendo el lema: ‘La tierra es de quien la trabaja’. Eliminó la concentración del capital de manos de contados capitalistas para crear un grupo económico más diverso. Según Rudman, Velasco Alvarado ignoraba la situación vigente de la organización agrícola. Afirma que el sistema del feudalismo ya estaba en sus últimas etapas y que la reforma agraria no logró transformar la situación de los campesinos.⁹ Otra crítica dirigida a su gobierno fue que no tenía un plan concreto para reformar la infraestructura del país. Sin embargo, en el plano social durante este gobierno, se logra la incorporación y formación de sindicatos como la CGTP,¹⁰ la nacionalización de empresas anteriormente controladas por las compañías estadounidenses y la apertura de relaciones comerciales con Cuba y las naciones soviéticas y asiáticas. En general, el gobierno de Velasco Alvarado tuvo el apoyo unánime de las clases populares y algunos países europeos. Estados Unidos denunció su política de nacionalización pero optó por permanecer al margen de estos cambios y el

⁹ Rudman, *The Peruvian Revolution*, explica que el sistema feudal del cacicazgo ya no estaba en marcha cuando se puso en efecto la Reforma Agraria. Por lo tanto, esta reforma no trajo ningún cambio radical. Por otra parte, critica al gobierno de no haber tenido un mejor conocimiento de la situación del país. Se debe tener en cuenta que aunque las intenciones fueron buenas, los medios de implementación no fueron los más apropiados.

¹⁰ La CGTP (Confederación General de Trabajadores del Perú) era una organización compuesta por la nueva clase media urbana: profesores, abogados y oficinistas.

Perú logró mantener una relación distanciada pero amistosa con el ‘Hermano del Norte’.

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. Por lo general, se le recuerda al gobierno de Velasco Alvarado como el régimen que promovió la apreciación de la cultura indígena y 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 como jefa de grupo a Victoria Santa Cruz, hermana de Nicomedes Santa Cruz. Es significativo que el ballet folklórico afroperuano ‘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. En esas décadas se publicaron numerosos artículos sobre diferentes aspectos de la cultura afroperuana y su aporte a la cultura nacional. Algunos autores como Fernando Romero ya habían incursionado en este campo por los años ’30; pero el ambiente político del gobierno de Velasco Alvarado permitió una mayor atención al tema afroperuano.¹¹

Consideraciones históricas del negro en el Perú

La presencia del africano en el Perú data de la época de la conquista ya que algunos de ellos formaron parte de las tropas invasoras del nuevo imperio. Burkholder y Johnson señalan la importancia económica del negro: ‘so important was black manpower and skill that Pizarro secured permission to import fifty slaves to Peru as part of his pre-conquest agreement with the Crown’. Debe señalarse que muchos de los esclavos transportados a América ya habían vivido muchos años en España y se habían asimilado a la cultura dominante. Con respecto al proceso de asimilación, Burkholder y Johnson apuntan que muchos de los negros que llegaron inicialmente ‘spoke Spanish, were baptized as Christians, and generally operated within the culture and technology of Europe’.¹² La población indígena fue diezmada por el trabajo forzado en las minas y las enfermedades traídas por los conquistadores.

¹¹ En una conversación con Alejandro Sánchez-Aizcorbe, novelista peruano y presidente del PEN Club en Lima, me comentó que el gobierno de Velasco dispuso de un capital considerable para el fomento de la cultura popular peruana.

¹² Mark A. Burkholder y Lyman L. Johnson, *Colonial Latin America*, 2ª edición (Oxford: Oxford University Press, 1994). Según ellos, ‘hispanized blacks joined the Spanish conquistadores and settlers in imposing Europe’s political domination and transmitting its culture’ (pág. 117). La participación del negro en la conquista americana hizo que los indios los identificaran como ‘black white men’.

Mientras tanto la demanda por los minerales y el azúcar crecía en los mercados europeos y con el auge de las plantaciones de caña en las colonias hispanas se hizo urgente la importación de esclavos africanos. Las rutas de transporte de esclavos fueron múltiples como consecuencia de los cambios de dominio de la trata esclavista que pasó de manos de portugueses a holandeses, franceses y, finalmente, ingleses. Según Castillo Mathieu, la mayoría de los negros llegaron por rutas legales como las Islas Canarias y el puerto del Río de la Plata, Argentina. Bowser y Romero indican que los negros peruanos fueron traídos de las regiones del Congo y Angola; sin embargo, había muchos que llegaron de otras partes del África y, como fueron traídos ilegalmente, no existen documentos oficiales que señalen sus orígenes exactos.¹³ La mayoría de los esclavos traídos al Perú permanecieron en la zona costera, supuestamente, debido a las adversas condiciones climáticas en la sierra.¹⁴ Como resultado, muchos de los esclavos trabajaban en servicios domésticos y algunos en las haciendas agropecuarias de la costa. Bowser señala que, en el siglo XVII, la población de raíces africanas en la ciudad de Lima abarcaba más del 50 por ciento de la población total (*The African Slave*, pág. 341). Actualmente, el afroperuano es una pequeña minoría y se ha aglomerado en ciertas ciudades costeras: Chíncha, Chimbote, Ica, El Callao.¹⁵ Los censos de los años '70 tienden a reducir el número real de pobladores de raíces africanas porque algunos de éstos no admiten su africanidad. Además, los censos de los últimos años excluyen la categoría racial para reflejar los discursos oficiales de

¹³ Nicolás Castillo Mathieu, *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1982), págs. 64-5; Frederick P. Bowser, *The African Slave in Colonial Peru 1524-1560* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1974), págs. 80-5; Raúl Romero, 'Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions', en *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and Musical Identity*, ed. Gerard H. Béhague (Coral Gables, FL: North-South Center Press, The University of Miami, 1994), págs. 307-30.

¹⁴ No obstante, recientes estudios como *Historia general del Perú*, ed. José Antonio del Busto Duthurburu (Lima: Librería Studium, 1970), demuestran que, en realidad, la idea de que el negro no pudiera adaptarse a las sierras tuvo como base cuestiones económicas. 'La razón de que la mano de obra esclava fuese empleada en reducida escala en las minas no es como se considera su aclimatación sino motivos económicos, pues el trabajo masivo de los negros esclavos no era rentable en relación con su costo en inversión, esto se refiere al trabajo en las minas de plata, no así en los lavaderos de oro' (pág. 311). Además, Jean-Pierre Tardieu, *El negro en el Cusco* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998), nos enseña que, aunque pequeña, sí existió una comunidad afroperuana en el mundo andino.

¹⁵ Con respecto al uso de la locución 'afroperuano' hay varias posturas. Algunos prefieren decir 'negro peruano' o, más recientemente, 'afrodescendientes'. Personalmente considero aún necesario el uso de 'afroperuano', como rótulo inicial para subrayar lo cultural, opuesto a lo fenotípico, porque los peruanos no hemos logrado reivindicar el legado cultural africano ni existen espacios claves que lleven a la incorporación plena en los procesos políticos del país.

‘peruanidad’. El Brasil es un buen ejemplo de esta táctica que en años recientes ha eliminado la clasificación racial y cultural en aras de una supuesta integración.¹⁶ Este proceso contribuye a que las minorías étnicas pierdan su importancia dentro de la cultura dominante.

Nicomedes Santa Cruz y Fernando Romero, entre otros, son estudiosos peruanos que han trazado los orígenes del negro peruano y han dado a conocer sus aportes a la cultura peruana. Es importante notar que la cultura afroperuana ha contribuido enormemente a todos los aspectos culturales del país. Se pueden encontrar rastros de dicha cultura en el habla, la música, la religión y el arte culinario. Existen limitados estudios que resalten las obras y vidas de los afroperuanos que se destacaron en la sociedad peruana en diferentes épocas. Por ejemplo, José Manuel Valdés (1767–1844) tuvo una distinguida carrera médica y literaria. En el siglo XX, aparte de Agustín Vallegos que se distinguió por encabezar la unión de trabajadores en las plantaciones de azúcar, Nicomedes Santa Cruz es considerado el afroperuano más prominente.¹⁷

Es imprescindible subrayar la falta de estudios sobre el aporte de la cultura africana en el Perú, en parte, como resultado de la discriminación y el desdén por lo africano. Bowser comenta que ‘it is not surprising that the post-abolition attitude of national intellectuals toward Afro-Peruvians has been largely hostile’ (*The African Slave*, pág. 223). En 1928, por ejemplo, José Carlos Mariátegui escribió sobre la formación de una cultura y un espíritu nacionales, anulando la contribución del afroperuano, tachándole de exótico y primitivo:

¹⁶ Thomas W. Merrick, ‘The Population of Latin America, 1930–1990’, en *The Cambridge History of Latin America*, ed. Leslie Bethell, 11 tomos (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 6/i. 3–64, indica que ‘reporting of race is equally problematic in Latin American censuses . . . Since race is self-declared, the categories are very ambiguous. Brazilian Portuguese has a plethora of terms to describe the variety of racial mixes in its population, and there is a complex relationship between race and status in Brazilian society. Brazilian census authorities abandoned race as a census category in 1970, but reinstated it in 1980, when only 6 per cent responded as Black and 38 per cent as Parda’ (pág. 29).

¹⁷ Según Leslie Rout, *The African Experience in Spanish America, 1503 to the Present Day*, Cambridge Latin American Studies 23 (Nueva York: Cambridge University Press, 1976), págs. 224–5. ‘Peruvian history reveals no renowned military or political figure of African or part-African origin. In the cultural realm, there is José Manuel Valdés, a person whose distinguished medical and literary careers spanned both the late colonial and the independence epochs, but no African of similar stature has emerged since Valdés’ death in 1844.’ Por otra parte, Richard Jackson, *The Black Image in Latin American Literature* (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1976), subraya que, aunque José Manuel Valdés menospreció su herencia africana, ‘[he] was aware of his color and made some allusion to it in his poetry’ (págs. 94–5).

El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie.¹⁸

Este comentario revela el desdén por la cultura africana en el Perú y perpetúa las opiniones racistas y estereotipadas.¹⁹ Mariátegui pretende ser el defensor de la reivindicación del indio peruano; sin embargo cae en la misma falta de aquellos que desdennan lo indígena. Es de notar que el desdén hacia la población afroperuana también se manifiesta en los escritos de otros pensadores tales como César Antonio Ugarte y Francisco García Calderón, quienes comparten la opinión de que el negro es bárbaro:

Alejandro O. Destua portrayed the Afro-Peruvian as shiftless, lazy and vice-ridden, an opinion shared by César Antonio Ugarte. Most acerbic of all these thinkers was Francisco García Calderón, who wrote that 'in South America, civilization depends upon the . . . triumph of the white man over the mulatto, the Negro and the Indian'.

(Rout, *The African Experience*, pág. 222)

No obstante, en años recientes, algunos investigadores como Luis Millones, Edgar Montiel, José Luciano, y Fernando Romero han versado objetivamente sobre la situación del negro, presentando el ambiente de desventaja en el que han vivido y condenando las raíces de la animosidad y la actitud negativa hacia los afroperuanos. Es decir que relacionan el origen de los conceptos negativos a factores económicos y políticos de la época de la esclavitud.

El renacimiento de la cultura afroperuana se remonta a los años '50 y '60 cuando se empieza un proceso de concientización iniciado por el ballet folklórico afroperuano Perú Negro.²⁰ Entre los artistas que rescataron el legado africano se encuentran Nicomedes Santa Cruz y su hermana Victoria (n. 1922). El poeta peruano reivindicó el legado cultural africano a través de las danzas, la periodística y sus poemas escritos para el pueblo y transmitidos

¹⁸ Véase su *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, América Nuestra (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1955), pág. 257.

¹⁹ Es de notar que J.C. Mariátegui, así como su predecesor Bartolomé de las Casas, no está libre de los discursos racistas del momento.

²⁰ 'Si otros ayudaron a resucitar la música afroperuana, "Perú Negro" puso este movimiento a sus pies. No obstante su fama por encender la locura por el baile afroperuano durante los politizados años 70, "Peru Negro" tiene también reputación por su autenticidad en la reconstrucción de canciones y bailes tradicionales'; Gregorio Martínez y Fietta Jarque, 'Program and Biographical Notes', en el CD *The Soul of Black Peru: Afro-Peruvian Classics*, ed. David Byrne y Yale Evelev (Burbank, CA: Luaka Bop/Warner Bros, 1995).

oralmente. Nicomedes Santa Cruz, después de explorar y dar a conocer el legado africano en diversas expresiones culturales, pasó a considerar y privilegiar la cultura popular híbrida. Destacó los elementos étnicos que conforman la cultura nacional y, sobre todo criolla, sin dar prioridad a ninguna en particular.

En los años '60, en la producción literaria en general, y en la poesía en particular, se produce un fenómeno sin precedentes. Se forma el grupo poético Hora Cero integrado por poetas no limeños.²¹ Por vez primera, los escritores provenientes de otras partes del Perú logran expresar su voz a través de su creación artística, así describiendo las otras realidades peruanas. Estos poemas se caracterizan por tratar una temática de alienación; transmiten el enajenamiento del alma provinciana en un ambiente inhospitalario. Los temas sociales son característicos de esta época. Dentro de esta manifestación cultural sin precedentes, Nicomedes Santa Cruz fue un fenómeno aislado ya que él no formó parte de ningún grupo poético. El hecho de no pertenecer a ningún grupo también atestigua el ambiente de discriminación en el que se encontraba el decimista.²² No obstante, su obra tuvo un impacto notable en diversas capas sociales. Sus poemas se propagaron por múltiples medios de comunicación como revistas, periódicos, transmisiones radiales, programas televisivos, y recitales. Durante los años '60, la labor artística de Santa Cruz fue digna de algunas reseñas periodísticas en el Perú, mientras que en los años '70 y '80 su obra recibió mayor atención, particularmente en el extranjero.

²¹ Un grupo poético que se encuentra unido sobre todo por el elemento geográfico y no por una predominancia de técnicas ni credos. Para una descripción más detallada de este grupo poético véase Antonio Cornejo Polar y Mario Montalbetti, *Literatura y sociedad en el Perú*, Hueso Húmero Ediciones (Lima: Mosca Azul Editores, 1982), pág. 83. José Miguel Oviedo, *Estos 13* (Lima: Mosca Azul Editores, 1973), pág. 181, transcribe el manifiesto del grupo.

²² Santa Cruz, en su entrevista con Mariñez, indica que existían rivalidades y celos de parte de algunos poetas del grupo Hora Cero por cuestiones de popularidad y número de poemarios publicados. Incluso algunos se hicieron 'amigo' de él; Santa Cruz agrega: 'de pronto un día descubro que todo no había sido más que una trampa, que era investigar cómo es que yo era popular, como si eso se pudiera oler o copiar'; Pablo A. Mariñez, 'Entrevista con Nicomedes Santa Cruz, poeta afroamericano', *Cuadernos Americanos*, 7 (1993), 110-24 (120).

Capítulo 1

EL RESCATE DE LA TRADICIÓN DECIMISTA

Este capítulo estudia la labor literaria de Nicomedes Santa Cruz y se propone clasificar al decimista peruano como poeta popular en un sentido muy específico; un poeta que escribe sobre el pueblo y para el pueblo.¹ La meta primordial del gran escritor peruano fue impartir un mensaje de liberación dirigido a la población afroperuana, la clase obrera y marginada. La crítica ha señalado que Nicomedes Santa Cruz es un poeta autodidacto y muy informado no sólo en lo que concierne a la literatura de su país sino también a la literatura universal, lo cual se evidencia en sus diversas ponencias y artículos de crítica.² Ciro Alegría resalta la erudición de Santa Cruz: 'Mas he aquí que ha surgido un excelente compositor de décimas . . . Y por cierto el autor sabe que está componiendo en espinelas, dicho en reconocimiento de sus lecturas, pues Santa Cruz las tiene' y continúa con su elogio de la siguiente manera: 'la diversidad de temas, la entonación popular y los toques individuales, califican a Santa Cruz como un artista de vigorosa raigambre y singularmente bien dotado'.³ Nuestro poeta no cabe dentro de las divisiones polares de poeta culto *versus* popular, porque cultiva estrofas cultas (décimas, sonetos) al mismo tiempo que escribe para el pueblo con plenitud de conciencia.⁴ Lo que sí hay que subrayar es la relación osmótica que existe entre la producción 'culto' de Santa Cruz (poesías publicadas en

¹ Aquí se rechaza la clasificación como poeta popular en su sentido de falto de conocimiento y de lecturas.

² En su tesis de doctorado, Otis Handy, 'Nicomedes Santa Cruz and the Spanish American Décima' (Universidad de California, 1979), apunta que Santa Cruz creció en un ambiente de fervor artístico. Su padre era dramaturgo; su hermano, torero; y su hermana Victoria Santa Cruz, coreógrafa, quien pasó muchos años en París estudiando artes teatrales (págs. 92-3). Para una información más detallada de la vida artística de la familia Santa Cruz, véase César Miró, 'La familia Santa Cruz', *El Comercio* [Lima], 27 de abril de 1961.

³ 'El canto del pueblo', en su edición de la *Décimas*, págs. 11 y 13.

⁴ En una entrevista hecha por Marvin Lewis en 1979, que todavía no se ha publicado, Santa Cruz hablando de su público señala que 'el mercado al que va dirigido es el pueblo, el pueblo que desconoce a Vallejo y sobre todo el pueblo que desconoce a Rilke, a Rimbaud, a Pound, a Hugo. En fin, el pueblo que no conoce a estos elementos claves está al margen de la literatura. Entonces quedan descalificados para la crítica mi poesía y mis lectores, y fueron parte de algo que pudieron ellos llamar folklore, costumbrismo o tradición.'

libros, por ejemplo) y su producción ‘popular’ (participación en los medios masivos).

Entre los años '60 y '70 Santa Cruz publica cuatro poemarios, cuentos y una antología: *Décimas* (1960),⁵ *Cumanana* (1964), *Canto a mi Perú* (1966), *Ritmos negros del Perú* (1971), *Antología: décimas y poemas* (1971) y *Rimactampu: rimas al Rimac* (1972).⁶ Asimismo participa en programas radiales y televisivos en los cuales, a través de la música y de recitales, destaca la influencia de la cultura africana en el suelo peruano. Durante estos años también graba numerosos álbumes musicales; uno de los más famosos es *Cumanana*.⁷ Martínez y Jarque escriben sobre la contribución de Santa Cruz al renacimiento de la música:

Uno de los pilares indiscutibles de la resurrección de la música afroperuana fue el poeta, compositor y musicólogo Nicomedes Santa Cruz. En los años '50 comenzó a compilar y rejuvenecer formas culturales afroperuanas; más tarde, como estudioso y defensor del movimiento Conciencia Negra, usó la radio y la televisión como foros por medio de los cuales llevó a la atención del público a muchos músicos afroperuanos desconocidos. (pág. 6)

Por otro lado, debe señalarse que Nicomedes Santa Cruz asume una labor periodística notable, y presenta conferencias en universidades de su país y en el extranjero; la mejor prueba de su erudición, claro está, se encuentra en su creación artística y su infatigable trabajo por rescatar y preservar la cultura afroperuana. En sus artículos periodísticos, así como en su obra poética, su objetivo principal es recuperar y reivindicar la herencia africana por medio de un estudio minucioso de las manifestaciones culturales en el baile, la música, la religión, el arte culinario y otros aspectos de la vida cotidiana. Estos artículos fueron publicados en revistas y periódicos como *Caretas*, *El Comercio*,

⁵ En 1959 sale una edición no venal de *Décimas* (Lima: Editorial Juan Mejía Baca) y en 1966 se publica la segunda edición (Lima: Editorial Juan Mejía Baca). Asimismo, en 1973, Santa Cruz publica una segunda edición, corregida y aumentada, de *Ritmos negros del Perú*, 2ª edición, ed. Jorge Lafforgue, Poetas de Ayer y de Hoy (Buenos Aires: Editorial Losada).

⁶ Estas ediciones de 3,000 a 10,000 tiradas se agotan rápidamente: Pablo A. Maríñez, *Nicomedes Santa Cruz: decimista, poeta y folklorista afroperuano* (San Luis Potosí: Instituto de Cultura San Luis de Potosí, 2000), pág. 140.

⁷ El título *Cumanana* también corresponde a su segundo poemario *Cumanana: décimas de pie forzado y poemas* (Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1964) y, según Teresa Cajiao Salas y Henry Richards, *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz* (Quito: Salas & Richards, 1982), págs. 12-13, también ‘se refiere a la palabra que en la tradición folklórica peruana designa la práctica de cantar coplas improvisadas en desafío, con acompañamiento de arpa o guitarra, a la manera tradicional de los negros de Piura [norte del Perú]’. Los mismos críticos explican que la expresión ‘en desafío’ alude a ‘la estrategia empleada en las contiendas tradicionales de los cantores de antaño, en las que uno de los participantes empezaba la contienda en desafío a su adversario, quien debía emularlo en la respuesta’.

La crónica y Expreso; siendo este último uno de los periódicos de mayor circulación entre las clases populares. En 1982, publicó su obra seminal, *La décima en el Perú*, resultado de un largo proceso de investigación en el que recopiló y trazó la historia de la tradición decimista en el Perú.

Labor de recopilación de décimas

Nicomedes Santa Cruz es uno de los exponentes más importantes del legado africano en el Perú; y su aporte de mayor impacto ha sido el rescate de la tradición decimista por medio de un largo y riguroso proyecto de investigación sobre los orígenes y características de esta tradición en el Perú. En *La décima en el Perú* hace un estudio detallado de los orígenes de la décima y señala que era un verso popular en España durante el siglo XVI. Esta forma fue importada al Perú por medio de los clérigos y los soldados durante la conquista del Perú y circuló por toda América Latina. Con respecto a la presencia de la décima en el pueblo peruano, Santa Cruz observa que:

Uno de los enigmas que intriga al investigador peruano de las décimas en el Perú es hallar glosas cuyo argumento demanda una cultura que quizás estuviera fuera del alcance de nuestros poetas populares, regularmente campesinos analfabetos y artesanos semianalfabetos, por ser la fuente escrita la única manera de adquirirlos.

Además, el poeta intuye que la temprana catequización del pueblo indio y negro, el adoctrinamiento a cargo de religiosos, la difusión del teatro popular de los 'moros y cristianos' y el 'cancionero dramático' pueden ser las causas de la popularización de la décima (*La décima*, págs. 72–73).

Estas presentaciones orales públicas permitieron al pueblo ponerse en contacto con dicha tradición poética que, más tarde, le sirvió al poeta de modelo para crear sus propias composiciones. Por otra parte, Santa Cruz insinúa que la décima, originalmente, pudo haber sido forma poética típica del pueblo:

Parece que el mérito de Vicente Espinel (1550–1624) se reduce a haber eliminado definitivamente el pie quebrado, haciendo toda la estrofa octosilaba imponiendo la rima que ya había ensayado Torres Naharro, que hasta hoy se conserva. Se dice también que no fue Espinel quien introdujo este arreglo, sino que sencillamente lo tomó de los pastores y aldeanos extremeños y andaluces que acostumbraban celebrar sus fiestas con villancicos compuestos en décimas. (pág. 32)

El decimista peruano hace una observación plausible ya que, de acuerdo con Wardropper, siempre ha existido un punto de convergencia entre el arte

‘culto’ y el arte ‘popular’. Parte de la producción poética del Siglo de Oro español ejemplifica este fenómeno de mutuas influencias, lo que Ángel Rama llamaría una ‘transculturación’.⁸

En el Perú, durante la época colonial se empleó la décima para catequizar a los indígenas y a los negros y como propaganda política. Además, era un tipo de poesía épica y trovadoresca empleada para elogiar al rey de España y la colonia. Más tarde, durante las guerras de revolución, las décimas sirvieron para criticar al régimen injusto y opresivo del virreinato. Así, esta tradición se convirtió casi exclusivamente en ‘canto popular’ después de la Guerra de Independencia, es decir, en el Perú republicano. Los decimistas, entonces, eran una suerte de memoria colectiva del pueblo, al estilo de ‘los *griots* del Senegal’ o ‘los *okyeame* de Ghana’ (*La décima*, pág. 69).⁹

De acuerdo con Santa Cruz, la décima de pie forzado floreció en el Perú durante la última mitad del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX en el que casi desapareció con la muerte de uno de los más valiosos decimistas: Porfirio Vásquez (1902–1971). La décima peruana representa el sincretismo de la cultura española, la africana y la peruana-indígena ya que incorpora las tradiciones indígenas por medio de glosas que provienen de *harawies* (canto propio del indígena), así como elementos africanos como el léxico, la mitología y el acompañamiento musical con instrumentos como la vihuela. De esta forma, la décima se convierte en la expresión de las vivencias populares, y describe los problemas sociales, políticos y económicos de las clases marginadas. Es evidente que los decimistas desempeñaban funciones de tipo periodístico porque se encargaban de comentar y juzgar lo que ocurría en la sociedad.

Labor creadora/artística

Santa Cruz no sólo recopiló y fijó las décimas que circulaban oralmente sino que también escribió poemas en cantidades significativas. En 1959 publicó su primera colección de décimas, y en la introducción a su *Antología*:

⁸ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Crítica Literaria (México, DF: Siglo XXI, 1982). Muchos poetas como Lope de Vega y Góngora elaboraron temas y formas netamente populares. Incluso los poetas místicos como San Juan de la Cruz retomaron temas amorosos que luego volvieron a escribir ‘a lo divino’. En su antología *Spanish Poetry of the Golden Age* (Nueva York: Irvington, 1971, reimpr. 1983), Bruce W. Wardropper señala la relación entre la poesía de tipo tradicional y los poetas ‘cultos’, señalando que ‘[it] is sometimes also impossible to determine whether a particular song appearing in print under the name, for example, of Lope de Vega was written by him or merely reproduced by him from a performance he had heard by a peasant or a servant’ (pág. 243).

⁹ Según *Micro Robert: Dictionnaire de la langue française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1989), *griot*, en África, es el pregonero ambulante, a quien a veces se le atribuye poderes mágicos.

décimas y poemas (1971), comenta (pág. 11): ‘Mis primeras décimas datan de mediados del año 1949 (frisaba yo los 24 años de edad). De niño mi madre me arrullaba cantándome décimas en socabón. Mis amigos de infancia – en mi barrio natal de La Victoria – fueron hijos o nietos de decimistas.’¹⁰

Santa Cruz continúa la tradición decimista en el Perú y, a través de ella, presenta la condición del negro y del indio peruano, condena el racismo y hace un llamado a la alianza entre razas. Además sus décimas socavan los estereotipos tradicionales sobre el negro para luego presentar una imagen más fidedigna del afroperuano y su contribución a la cultura peruana. El poeta afroperuano tiene un vasto repertorio temático; cultiva diversas formas estróficas aunque sólo se le conoce como decimista.¹¹

El poeta indica que las décimas se clasifican por temas, y los más predominantes son: ‘a lo divino’ y ‘a lo humano’. Según Handy, ‘Santa Cruz also follows the customary Spanish American separation of themes into religious and worldly topics’ (‘Nicodemes’, pág. 110). Estas divisiones son análogas a las clasificaciones entre mester de clerecía y mester de juglaría medievales (Santa Cruz, *La décima*, pág. 85).¹² Es importante reiterar que en el Perú la décima, originalmente parte de la tradición española, se nutre de elementos africanos y peruanos, así dando origen a una forma nacional. El tipo de décima que Nicomedes Santa Cruz cultiva es el de *pie forzado*: forma que tiene una glosa de cuatro versos que luego sirven de pie o de refrán en el décimo verso. La décima ‘Al compás del socabón’, además de ilustrar la estructura formal, resume claramente la historia de la tradición decimista en el Perú:¹³

Al compás del socabón
con Décimas del Perú,

¹⁰ Nació en la calle Sebastián Barranca N° 435, La Victoria, barrio de conflictos sociales y del paradigma más significativo para los negros. El club deportivo Alianza Lima, al cual el autor le dedica varias producciones.

¹¹ La mayoría de sus poemas están compuestas en glosas (1 cuarteta introductoria y 4 décimas) o, como él mismo las llama, ‘décimas de pie quebrado’.

¹² En este aspecto de su argumento, Santa Cruz sigue la fórmula propuesta por los tratadistas de la poesía española. ‘Estos quizá sean los más lejanos antecedentes del canto “a lo humano” y “a lo divino”, dicotomía temática tan común en el repertorio de los repentistas [es decir, decimeros] hispanoamericanos’; Santa Cruz, *La décima en el Perú* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982), pág. 85. Es de notar que, a diferencia de sus predecesores, Nicomedes tiene un fuerte sentido de conciencia social y racial. De ahí que sus décimas denuncian las injusticias y las discriminaciones vividas por el afroperuano.

¹³ Nicomedes Santa Cruz apunta que el socabón es un ‘canto de las décimas y melopea en la guitarra para acompañar dicho canto, a la manera tradicional de la costa peruana’; *Ritmos negros del Perú* (Buenos Aires: Editorial Losada SA, 1971), pág. 107.

conserva la tradición
Nicomedes Santa Cruz.

I

Durante el siglo pasado
y comienzos del presente
era cosa muy frecuente
un cantar improvisado:
Décimas de Pie Forzado
le llamaba la afición,
y sólo en nuestra nación
la Décima o Espinela¹⁴
se acompañó con la vihuela
al compás del socabón.

II

Una *glosa* la interpretan
cuatro décimas o *pies*,
el verso número diez
es uno de la cuarteta;
y sin ser un gran poeta
sin nacer con tal virtud,
con gusto y solicitud
en esas noches de invierno
puede llenarse un cuaderno
con Décimas del Perú. (Ritmos, págs. 30–31)

Santa Cruz con este poema salvaguarda la tradición decimista pero al mismo tiempo fija el aporte africano, al inscribir su nombre en el poema. Este hecho es notorio porque el poeta toma la palabra y se auto-inscribe en el espacio artístico y cultural creado, el cual se le había negado hasta ahora.¹⁵ Hay que recordar que Mariátegui, en uno de sus ensayos, negó la contribución del afroperuano a la formación de una cultura nacional.¹⁶ Además de señalar el origen de la décima, también ilustra su proceso de composición artística y su peruanización. Muy irónicamente sugiere que ‘sin ser un gran poeta | sin nacer con tal virtud’ uno puede llenar un cuaderno de

¹⁴ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, 2ª edición (Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1966), señala que la invención ‘se atribuyó a Vicente Espinel, quien presentó esta estrofa en varias de las composiciones de su libro *Diversas Rimas* (1591)’ (pág. 250).

¹⁵ Véase la entrevista con Mariñez, donde Santa Cruz afirma que su padre, Don Nicomedes Santa Cruz Aparicio (1871–1957), a pesar de ser dramaturgo importante, no figura en ninguna de las antologías de literatura peruana de Luis Alberto Sánchez. ‘Me empecé a dar cuenta de cómo se había escamoteado sistemáticamente la presencia del negro en la cultura peruana . . . Mi padre era un hombre que había tenido un éxito tremendo en el teatro peruano’ (Mariñez, ‘Entrevista’, pág. 113).

¹⁶ Véanse las páginas 7–8 de la Introducción.

décimas. Es evidente que esta composición y transmisión oral requiere gran talento e ingenio.¹⁷ Cabe resaltar este don artístico de Nicomedes quien tenía la capacidad de declamar hasta veinte poemas de continuo además de improvisar nuevas décimas en el instante. En esto seguía la tradición popular del contrapunteo y su admirable memoria le permitía conservar un vasto repertorio.¹⁸

Artículos periodísticos

Si bien es cierto que Santa Cruz tuvo una labor artística notable, no se puede pasar por alto su trabajo periodístico. Publicó un centenar de artículos en los cuales presentó al público peruano las influencias de la cultura africana en las costumbres populares, la historia, la filosofía, los deportes, la educación, el lenguaje, el arte culinario, el baile y la religión. Entre sus trabajos periodísticos se destacan: 'Ensayo sobre la marinera' (1958), 'La décima en el Perú' (1961), 'Cumanana' (1964), 'El festejo' (1964), 'El negro en el Perú' (1965), 'Racismo en el Perú' (1967), 'Canción del hombre nuevo' (1967), 'De Senegal y Malambo' (1973) y 'El negro en Iberoamérica' (1988).¹⁹ Los títulos muestran que estos artículos no se limitaron sólo a la recuperación de la herencia africana sino que también sirvieron de vía de concientización de la situación social del negro en el Perú y en las Américas. Por medio de sus artículos continuó impartiendo su mensaje de denuncia del racismo y la opresión de las clases y los grupos étnicos marginados. Por otra parte, en su artículo 'El negro en Iberoamérica', escribió la historia olvidada o poco conocida del negro y sus contribuciones al mundo hispano. Felizmente, los libros de historia actuales, como el de Burkholder y Johnson,

¹⁷ Con respecto a la estructura rigurosa de la glosa, Navarro Tomás subraya que 'dentro de su simétrica y trabajada arquitectura, tan opuesta a la silva, la forzada exégesis de la glosa fue asimismo utilizada con predilección por el barroquismo literario que exaltaba la admiración por las invenciones y artificios de la expresión verbal' (*Métrica*, pág. 256).

¹⁸ Aquí se debe notar la importancia del aspecto oral en sus décimas; recordando que Nicomedes Santa Cruz era también músico, lo cual le permitía declamar sus poemas con dramatización y un estilo muy propio. Richard Jackson comenta al respecto, 'Santa Cruz was known foremost as an oral poet who often sang and recited his poetry on radio, recordings, and on stage'; *Black Writers and the Hispanic Canon*, TWAS 867 (Nueva York y Londres: Twayne, 1997), pág. 96. Es importante escuchar sus grabaciones para un acercamiento más profundo a su poética. Actualmente, los neodecimistas peruanos, quienes también mantienen esta tradición oral, se reúnen anualmente.

¹⁹ Estos artículos fueron publicados en periódicos como *El Comercio*, *Expreso*, *La Prensa*, *Caretas* y *La Crónica*. Para más información, véanse 'Fuentes primarias', pág. 121.

ya mencionan el papel importantísimo que el negro ha desempeñado desde su llegada inicial a América con las tropas conquistadoras.

Con respecto a la labor de Santa Cruz, Raúl Romero ('Black Music', pág. 323) asevera que 'the process of reconstruction in itself did succeed, but it did not help at that time to confirm black identity in Perú'. Este crítico acierta en su comentario al señalar que la iniciativa tomada por el poeta fue el primer paso hacia el rescate de la herencia africana. Este primer paso impulsó a muchos investigadores a explorar la posición del negro y su cultura en el suelo peruano. Por ejemplo, el interés en el lenguaje, la cultura y las vivencias de los negros en el Perú y su contribución a la cultura nacional peruana, se evidencia en las siguientes obras: Fernando Romero, *El negro en el Perú* (1987) y *Quimba, fa, malambo, ñeque* (1988); Carlos Aguirre, *Agentes de su propia libertad: los esclavos de Lima* (1993); y José Antonio del Busto, *Breve historia de los negros del Perú* (2001).²⁰

Corrientes ideológicas

La poética de Santa Cruz, desde *Décimas* (1960) hasta *Ritmos negros del Perú* (1971), se puede dividir en tres corrientes ideológicas básicas: negritud (primeros poemarios), compromiso social y político (años '60 y parte del '70), e integracionismo (últimos poemarios). Dicha clasificación tiene como fin sistematizar el análisis de los temas más sobresalientes de la creación artística del poeta.²¹ En la primera etapa (de negritud) sobresale su interés por recuperar y autoafirmar la identidad y la conciencia africanas, rompiendo los estereotipos negativos impuestos por la clase dominante. En la segunda (de

²⁰ Fernando Romero, *El negro en el Perú y su transculturación lingüística* (Lima: Editorial Milla Batres, 1987); y, *Quimba, fa, malambo, ñeque: afronegrismos en el Perú*, Lengua y Sociedad 9 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988); Carlos Aguirre, *Agentes de su propia libertad: los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud 1821-1854* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993); y José Antonio del Busto Duthurburu, *Breve historia de los negros del Perú* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2001). En 2002, con motivo del décimo aniversario de la muerte de Nicomedes Santa Cruz, el Instituto Nacional de Cultura, por medio de una resolución directorial, considera a Nicomedes Santa Cruz 'Digno representante del patrimonio cultural de la nación . . . otorgándole el más alto reconocimiento póstumo por su valiosa contribución a la cultura peruana' (página web de Nicomedes). Dicho acto muestra el reconocimiento de la contribución de los afroperuanos a la cultura nacional.

²¹ La división que sugiero no es estrictamente cronológica, puesto que incluso en su primer poemario de 1960 ya se anticipan poemas con mensaje integracionista. Indico fechas específicas para la segunda corriente ideológica porque está directa y específicamente relacionada a la Revolución peruana y al sentimiento antiimperialista imperante en los años 60 y 70 en Latinoamérica. Santa Cruz mismo divide su obra en dos grandes categorías: personal y universal. Para mayor detalles de estas divisiones, veáanse Handy, 'Nicomedes Santa Cruz' y Maríñez, 'Entrevista'.

compromiso social y político) se destaca un sentimiento revolucionario y antiimperialista. Por ejemplo, en algunos poemas de esta etapa, como 'Talara, no digas "yes"' (1959), el poeta implora a sus hermanos norteños a rechazar la americanización de algunos pozos petroleros. Esta etapa se estudiará con profundidad en el Capítulo 2 porque el sentimiento anticapitalista y antiimperialista es un tema predominante en la poética santacruciana. Dicho sentimiento surge como consecuencia de la coyuntura política predominante de los años '60 y '70 en Latinoamérica. Dentro de la tercera corriente (la integracionista), sobre todo en los poemarios *Canto a mi Perú* (1966) y *Ritmos negros del Perú* (1971), sobresalen los poemas de carácter universalista que proponen la confraternidad, la solidaridad entre las razas y los grupos marginados de Latinoamérica y del mundo entero.

Ideología de la negritud

Los críticos Teresa Salas y Jeanette Kattar clasifican a Santa Cruz como un poeta de la negritud porque muchos de sus poemas transmiten un sentimiento de orgullo y aprecio por la herencia africana. Esta manifestación se encuentra matizada de un patriotismo, una burla sutil, una sátira acerba y a veces una fuerte denuncia. El movimiento de la negritud, propuesto por el martiniqueño Aimé Césaire, el senegalés Léopold S. Senghor y el guyanés Léon Damas, tuvo como meta principal revalorar la herencia africana en las Américas y Europa, sin menospreciar las otras.²² La misión del poeta afroperuano fue reivindicar la cultura africana y descartar los estereotipos negativos sobre el negro quien había sido despojado de su humanidad.²³ Santa Cruz se inscribe perfectamente dentro de esta corriente ideológica porque, en la mayoría de sus poemas rescata el legado del afroperuano desde su llegada al Perú, y construye una imagen positiva del negro como ser humano. Además, presenta su visión del mundo desde un ángulo afrocéntrico; es decir, una visión del mundo que tiene como centro la visión del africano.²⁴ Un análisis textual detallado revela la predominancia de un

²² Para un estudio más detallado de la obra de estos tres poetas, véase Lilyan Kesteloot, *Black Writers in French: A Literary History of Negritude*, trad. Ellen C. Kennedy (Washington, DC: Howard University Press, 1991).

²³ Stephen Hart, en un estudio por publicarse ('Spanish American Literature in the Age of Print'), apunta que 'it was only in the 1970s that the earlier conflictual, segregational phase of Afro-Hispanic writing was transcended in order to produce a writing which was Afrocentric in the best sense of the word. In the work of these writers an Afro-Hispanic vision is expressed which is at the farthest remove from the blatant, self-proclaiming Africanness of earlier writers.'

²⁴ Según Molefi K. Asante, 'Afrocentricity [. . .] is a systematic approach to presenting the African as subject rather than object'; *Afrocentricity*, 2ª edición, rev. (Trenton, NJ: Africa World Press, 1988), pág. 286.

sentimiento de negritud a través de toda su obra poética, aunque esta preocupación se destaca en su primera etapa.

Para comprender la importancia de la labor de Santa Cruz, es imprescindible comprender la situación a la que el negro ha sido sometido en el Perú desde la época colonial. Richard Jackson, en *Black Writers in Latin America* (1979), señala que en Latinoamérica la mulatez juega un papel crucial porque borra las distinciones binarias, a diferencia de Estados Unidos donde la tensión principal reside entre la raza blanca y la negra. Sin embargo, en los países hispanos la discriminación adquiere una complejidad dictada por la intensidad de pigmentación de la piel. Este fenómeno rige los mecanismos de interacción social basados en la 'pigmentocracia'. La población negra en muchos países latinos es una minoría, aunque, en el Perú durante el siglo XVII, los habitantes de raíces africanas en la ciudad de Lima pasaban del 50 por ciento.²⁵ Actualmente, debido al mestizaje y otros factores político-económicos la población negra en el Perú es una minoría y los discursos oficiales ignoran la diversidad étnica, privilegiando el discurso nacionalista y el concepto de peruanidad.²⁶ Este hecho aparentemente positivo permitiría la armonía de razas; sin embargo, la arraigada idea de la superioridad del blanco lleva al negro a despreciar su propia raza y su cultura. El autodesdén conduce al deseo de blanqueamiento biológico y cultural, un fenómeno que se evidencia en la expresión popular 'hay que mejorar la raza', común sobre todo en países caribeños en donde predomina la población de raíces africanas. Jackson califica al proceso del mestizaje como un 'ethnic lynching' porque aniquila la cultura africana en Latinoamérica.²⁷ El problema del autodesdén ha sido tratado por autores como Frantz Fanon.²⁸ Fanon se concentra en el tema del blanqueamiento con óptica psicológica, dando un detalle pormenorizado de los conflictos internos del negro dentro de una sociedad regida por la superioridad del blanco. Asimismo, el costarricense Quince Duncan, en su obra maestra *Los cuatro espejos* (1973),

²⁵ Henry Dobyns y Paul Doughty afirman que el descenso de la población negra se debe al mestizaje y las guerras: 'Some Mulattos surely passed into the Mestizo social category . . . Many Blacks enlisted under the separatist banners to achieve freedom, but battle casualties and diseases in camps sharply reduced the free Black population'; *Peru: A Cultural History*, Latin American Histories (Nueva York: Oxford University Press, 1976), pág. 154.

²⁶ Un fenómeno similar ocurre en el Ecuador. Para mayor información, véase Michael Handelsman, *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*, Romance Monographs 54 (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1999).

²⁷ Según Jackson (*The Black Image*, pág. 2), la expresión 'ethnic lynching' fue usada por el dramaturgo brasileño Abdias do Nascimento.

²⁸ Frantz Fanon estudia las relaciones interraciales y las consecuencias psicológicas y concluye que el negro vive con un constante deseo de blanqueamiento: *Black Skin, White Masks*, trad. Charles Lam Markmann, Grove Press 390 (Nueva York: Grove Press).

analiza los traumas psicológicos con los que el negro tiene que enfrentarse en una sociedad opresora.²⁹

Entonces, Nicomedes Santa Cruz se enfrenta con actitudes y estereotipos arraigados tanto en las mentes de la población dominante (blanca) como en las de los negros, indios y otras minorías étnicas. Por esta razón, existe un predominio de poemas con tono didáctico que se proponen resquebrajar estos estereotipos y enseñarles a los afroperuanos a aceptar y respetar sus raíces africanas.³⁰ Un ejemplo concreto es el poema 'Cómo has cambiado, pelona', de la colección *Décimas* (1960): aquí el poeta critica con cierto humor a una negra que desdeña a los suyos y opta por las costumbres de su ama; es decir, de las mujeres blancas:

Te cambiaste las chancletas
por zapatos taco aguja,
y tu cabeza de bruja
la amarraste con peinetas.
Por no engordar sigues dietas
y estás flaca y hocicona.
Imitando a tu patrona
has aprendido a fumar.
¡Hasta en el modo de andar
Cómo has cambiado, pelona! . . . (*Décimas*, 2ª edición, pág. 43)

La crítica continúa en la siguiente estrofa:

Te pintaste hasta el meñique
porque un blanco te miró.
'¡Francica, botá frifró
que son comé veranique! . . .'
Perdona que te critique,
y si me río, perdona. (pág. 44)

El verbo *perdona* muestra la humanidad y la compasión del poeta quien está consciente de las presiones sociales que llevan a esta afroperuana a adaptarse a las normas dominantes. La incorporación en el poema del dicho popular 'Francica, botá frifró | que son comé veranique' (Francisca bota el frijol, que hoy comeremos venado) funciona como una crítica dirigida a aquellas

²⁹ *Los cuatro espejos: novela* (San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1973). Para una discusión más pormenorizada de la obra de Duncan, véase el análisis de Jackson en *Black Writers*, págs. 171-9.

³⁰ Las organizaciones como Movimiento Negro Francisco Congo, CEDET y ASONEDH coinciden en señalar que la contribución santacruciana de mayor impacto en la comunidad afroperuana ha sido la toma de conciencia de la africanidad, el llamado a la autoestima y la valorización de las raíces africanas.

personas que desdennan su cultura y que tratan de imitar las costumbres de los blancos.³¹ Su llamado a apreciar la cultura propia y el legado africano alcanza dimensiones más íntimas con la incorporación del dicho porque Santa Cruz dirige su mensaje a un oyente específico: una afroperuana. La lección se pierde fuera del contexto afroperuano, de manera que, aquí, presenciamos una llamada de atención en voz baja, al oído. La décima concluye con un llamado explícito a retomar las costumbres propias: ‘Deja ese estilo bellaco. Vuelve a ser la misma de antes. . . . Vuelve con tu negro flaco | que te adora todavía’. La repetición del imperativo ‘vuelve’ acentúa la insistencia y urgencia en el pedido del amado. Luego su tono cambia a una burla acerba: ‘Y si no, la policía | te va a llevar de la [j]eta | por dártela de coqueta’. Estos versos se refieren a los labios abultados de la mujer negra y son un recordatorio, para la ‘pelona’, de su herencia africana. Son versos hirientes y muestran la crueldad con la que el poeta condena a los suyos. No obstante, teniendo en cuenta el contexto reivindicatorio en la que Nicomedes Santa Cruz elabora sus poemas vemos que su meta principal es despertar la conciencia de la afroperuana.³² Por otra parte, el tono irónico y burlón es marca característica de gran parte de su poética.

En otros poemas como ‘Fue mucho el tejemaneje’ de la colección *Canto a mi Perú* (1966), su crítica ya no se limita a sus hermanos negros sino que se extiende a todos los miembros de la sociedad peruana. Esta composición surge como reacción a un congreso sobre el mestizaje realizado en el Perú en 1965.³³ Aquí se critica el vano orgullo de aquel que tiene unas gotas de sangre blanca:

Porque en este mal crisol
quien tenga blanco un octavo
infla el buche como pavo,
y por encima del hombro
mira al negro con asombro
y al cholo con menoscabo. (pág. 28)

El verso ‘infla el buche como pavo’ critica a los miles de mestizos que privilegian su herencia española y menosprecian a los indios y negros.

³¹ Este dicho se basa en una historia que circula oralmente en la tradición afroperuana. Nicomedes Santa Cruz explica el origen de este dicho en su cuento ‘Francisca botó frifró’ publicado en la antología de Cyrus, *El cuento negrista*. El dicho se basa en una moraleja que condena a aquéllos que menosprecian lo que tienen por querer algo mejor y al final terminan perdiendo ambas cosas.

³² Vale la pena notar que algunos miembros de la comunidad afroperuana denunciaron la crítica que Nicomedes hacía a su propia gente. Véase la nota 33 del capítulo 4.

³³ Santa Cruz indica en el epígrafe que esta décima fue compuesta, ‘al margen del Congreso sobre el mestizaje realizado en Lima, del 14 al 20 de Septiembre de 1965’; *Canto a mi Perú* (Lima: Librería Studium, 1966), pág. 27.

Después de condenar las actitudes discriminatorias prevalentes contra estos grupos étnicos, Santa Cruz pasa a revalorizar a su raza. Los poemas 'De ser como soy, me alegro' y 'Soy un negro sabrosón', también del poemario *Canto a mi Perú*, ejemplifican esta postura:

*De ser como soy, me alegro,
ignorante es quien critica.
Que mi color sea negro
eso a nadie perjudica. (Décimas, 2ª edición, pág. 41)*

Estos versos evidencian la autoafirmación y el reconocimiento de su propio valor como persona. Más adelante en los versos finales de esta décima, el poeta afirma que el color de la piel no determina ni la dignidad del hombre ni los valores humanos:

Ni el color ni la estatura
determinan el sentir,
yo he visto blancos mentir
cual menguada y vil criatura.
Por esto, mi conjetura
no es dogma que se complica,
muy claramente se explica
que – viviendo con honor –
nacer de cualquier color
eso a nadie perjudica. (pág. 42)

Es más, hace constar que los blancos no están exentos de vicios y que las virtudes no son monopolio de una raza. La afirmación 'no es dogma que se complica' subraya la facilidad con que debiera ser notado que la personalidad no es determinada por el grado de la pigmentación de la piel. Por eso, Santa Cruz califica de ignorante a aquel que no comprende esta realidad: 'ignorante es quien critica'. El poeta ataca las actitudes racistas sin reservas y sus versos 'y entre los negros más negros | soy un negro sabrosón' cobran un significado especial porque transmiten la convicción de su autoestima y su valor como persona. El poeta afroperuano no se conforma sólo con romper estereotipos, condenar el *statu quo*, revalorar su raza y su herencia africana. Su meta final es la unión y solidaridad racial. De esta manera, su ideología evoluciona de lo personal a lo universal e integracionista, multiétnica.

Ideología integracionista

La crítica (fuera del Perú) consagra a Santa Cruz por impartir un mensaje integracionista sin dejar de ser negro; es decir, su poesía no sufre un blanqueamiento al proponer la armonía de razas. Nuestro poeta no se limita a

recuperar el mestizaje cultural y biológico sino que, al mismo tiempo que reclama el aprecio por el legado africano, hace un llamado a la integración y armonía multiétnica y multinacional. Los poemas 'Sanos deseos' e 'Indio', por ejemplo, manifiestan su lucha por todos los oprimidos. El afán integracionista es un fenómeno clave en las letras afrohispanas, que surge como consecuencia de las diferentes realidades sociopolíticas y culturales en Latinoamérica y la necesidad de encontrar puntos de convergencia.

Este sentimiento de solidaridad impele a Nicomedes Santa Cruz a expresar las realidades de los indios y los negros dentro de una sociedad opresora. La décima 'Ritmos negros del Perú' es la que mejor ilustra la evolución del poeta hacia un sentimiento integracionista.³⁴ El poema empieza con la toma de conciencia de los orígenes africanos:

*Ritmos de la esclavitud
contra amarguras y penas.
Al compás de las cadenas
ritmos negros del Perú.*

y dice así:

De África llegó mi abuela
vestida con caracoles,
la trajeron lo' españoles
en un barco carabela.
La marcaron con candela,
la carimba fue su cruz.
Y en América del Sur
al golpe de sus dolores
dieron los negros tambores
ritmos de la esclavitud. (Ritmos, pág. 13)

En la primera décima el poeta alude al origen de sus antepasados, describe su condición de esclavos y las circunstancias en las que vivían. Las palabras *marcaron* y *golpe* acentúan la experiencia violenta que pretendía arrancar a los africanos de sus raíces culturales:

Por una moneda sola
la revendieron en Lima
y en la Hacienda 'La Molina'
sirvió a la gente española.
Con otros negros de Angola
ganaron por sus faenas

³⁴ Este poema fue compuesto en 1957 para presentar al grupo teatral 'Pancho Fierro' (más tarde llamado 'Ritmos negros del Perú') en tour por Chile (Maríñez, 'Entrevista', pág. 116).

zancudos para sus venas
 para dormir duro suelo
 y naíta'e consuelo
contra amarguras y penas. (Ritmos, pág. 14)

A medida que el poema se desarrolla, la imagen dominante es el sufrimiento del africano porque hasta la naturaleza está en contra de ellos. Los versos 'zancudos para sus venas' y 'duro suelo' acentúan la temerosa situación del esclavo quien ni al final del día lograba consuelo.

De esta forma, la poética de Santa Cruz está marcada por una progresión de su autoconciencia como negro peruano hacia un sentido de identidad multicultural, a saber, africana, española e indígena – como queda demostrado en la estrofa siguiente:

En la plantación de caña
 nació el triste socabón
 en el trapiche de ron
 el negro cantó la zaña.
 El machete y la guadaña
 curtió sus manos morenas;
 y los indios con sus quenás
 y el negro con tamborete
 cantaron su triste suerte
al compás de las cadenas.

Estas décimas también evidencian el sufrimiento del negro. Esta vez el suplicio se convierte en creación artística, y así nace el *triste socabón* y el *panalivio*. Estas fueron canciones que entonaban los negros durante sus faenas en el campo.³⁵ Por otra parte, el poema introduce también la pena de los indios cuando dice: 'y los indios con sus quenás | y el negro con tamborete | cantaron su triste suerte'. El verbo *cantaron* es capital porque indica la igualdad entre las dos razas que sufren de la misma manera. Es de notar que el poeta no presenta a su raza como la más oprimida sino que ambas sufren igual maltrato:

Murieron los negros viejos
 pero entre la caña seca
 se escucha su zamacueca
 y el panalivio muy lejos.
 Y se escuchan los festejos
 que cantó en su juventud.
 De cañete a Tombuctú,
 de Chancay a Mozambique

³⁵ Para mayor detalles sobre estos cantos, véase el glosario en la antología *Ritmos negros del Perú*.

llevan sus claros repiques
ritmos negros del Perú. (Ritmos, pág. 14)

El poema alcanza su máxima expresión de solidaridad cuando el poeta evoca los espacios geográficos de ‘De Cañete a Tombuctú, | de Chancay a Mozambique’. Al mencionar estos lugares el poeta muy hábilmente une dos continentes (Perú y África) y dos culturas con las que el negro peruano se identifica.³⁶ Aquí el elemento español no es mencionado porque simbólicamente, España aún es el opresor. Por otra parte, los verbos *escucha*, *cantó* y *repiques* marcan el elemento auditivo y los ecos que resuenan en el alma de los negros. Aunque los negros viejos se hayan muerto, un eco perpetuo une a África con el Perú. La décima ‘Ritmos negros del Perú’ es la más significativa en este sentido: mientras rescata el pasado africano, busca la solidaridad con otros grupos étnicos.

Este deseo de extender los brazos a las otras minorías y, más tarde, a todos los marginados, también se evidencia en los poemas ‘Estaba el serrano rano’ e ‘Indio’. La primera décima traza la gloriosa historia de los indios antes de la llegada de los españoles:

*Estaba el serrano rano
 sentado en su piedra piedra,
 mirando su pasto pasto
 chacchando su hierba hierba.* (Anónimo)

Pasaba por el gran momento
 el Imperio de los Incas:
 Templos, fortalezas, fincas
 nos hablan de tal portento . . .
 Antes del Descubrimiento,
 mucho antes del yugo hispano,
 de cuerpo fuerte y lozano,
 comunitaria conciencia,
 muy feliz de su existencia
estaba el serrano rano. (Ritmos, pág. 69)³⁷

³⁶ En la entrevista con Pablo Mariñez, Santa Cruz comenta al respecto: ‘cuando yo digo “De Cañete a Tombuctú, de Chancay a Mozambique”, la gente no sabe qué es Mozambique ni qué es Tombuctú, sin embargo yo no lo tomo por una geografía. Recuerdo que cuando niño escuchaba canciones de mis padres que hablaban de los negros de Katanga, y también se hablaba mucho de que el negro más tonto era el de Ambanga. O sea, que había una africanía y un mundo africano en nuestra cultura’ (Mariñez, ‘Entrevista’, pág. 114).

³⁷ Handy indica que la cuarteta pertenece a una copla que circula oralmente pero que Santa Cruz, ‘more than any of the others . . . uses folklore with a sense of social consciousness’ (‘Nicomedes Santa Cruz’, pág. 127).

Aquí el decimista se empeña en rescatar la historia del indio. La primera parte del poema presenta ese regreso a los orígenes mediante un recurso retórico que, de modo indirecto, recuerda el tópico medieval de *ubi sunt?* La décima continúa describiendo las fechorías de los conquistadores y expone la triste realidad del indígena actual, quien se encuentra despojado de sus tierras y sus costumbres.

En 'Indio', de la colección *Cumanana* (1966), se puede apreciar mejor la identificación del poeta con el sufrimiento del indio. Este acto de solidaridad lo lleva a desear 'al fin, morir abrazado | a tu corazón inmenso' (pág. 56). El poeta muestra su empatía por el sufrimiento y la desconfianza del nativo:

Comprendo tu desconfianza
Y en verdad no te censuro,
hay en tu pasado oscuro
varios siglos de asechanza: (pág. 55)

La alusión a la desconfianza del indio se basa en realidades históricas. Los españoles trataron de provocar resentimientos entre negros e indios con el fin de evitar uniones y sublevaciones. Vemos que practicaban una suerte de política de 'apartheid' incluso con los propios negros. Estos versos manifiestan la comprensión, la conciencia histórica y la tolerancia del poeta hacia sus hermanos marginados. Su solidaridad llega a tal punto que quiere prestar su voz al inca para gritar su queja:

¿Indio? No: ¡Inca! o ¡Peruano!
Voy hacia tu muda queja,
acerca a mi voz tu oreja
que no hablaremos en vano:
¡Yo, tu hermano; tú, mi hermano,
frutos de un dolor intenso! . . . (pág. 56)³⁸

Los puntos de exclamación marcan la intensidad y la convicción de su mensaje. Además, se niega a emplear el nombre impuesto por los opresores, y dice: '¿Indio? No: ¡Inca! o ¡Peruano!' empleando su propia definición o clasificación que es más inclusiva y menos discriminatoria. Al usar el vocablo *peruano*, en vez de *indio*, Santa Cruz, simbólicamente, saca a este grupo oprimido de una celda racista y lo libera de todas las connotaciones negativas asociadas a dicha palabra. Entonces esta reapropiación del vocablo se convierte en un proceso de liberación.

En la próxima estrofa su deseo se intensifica, y se convierte en grito:

³⁸ Estos versos, inevitablemente, recuerdan al poema de Pablo Neruda, 'A las Alturas del Machu Picchu', en el que también, de manera similar, el poeta se ofrece como portavoz del dolor de los obreros.

¡Quiero luchar por lo tuyo
 como que si mío fuera!
 ¡Déjame gritar, siquiera,
 tus tristezas en mi canto! (pág. 56)

Aquí el poeta hace suya la causa del indio. El imperativo '¡Déjame gritar!' es una demanda, una orden donde el poeta, casi de forma violenta, se apodera de la causa del hermano indio para denunciar abiertamente su sufrimiento. Él trasmite un mensaje que recuerda a la población afroperuana y a la indígena que ambas han corrido la misma suerte y que el mutuo apoyo es necesario para lograr la solidaridad. Como lo evidencian los poemas arriba citados, sus décimas generalmente expresan la añoranza por un mundo de justicia e igualdad.

Su anhelo por una sociedad multicultural inclusiva sobresale en la antología *Ritmos negros del Perú* (1971), especialmente en el poema 'América Latina' (pág. 103). Según Salas y Richards, este poema representa una nueva etapa en la poética del decimista y resalta el aspecto universal de su poética: 'la última composición poética contenida en *Cumanana* le fue inspirada por Feira de Santana, un tranquilo pueblo de Bahía, Brasil. Santa Cruz la tituló "América Latina" y la considera como la expresión de su nueva "proyección continental e integracionista"' (*Asedios*, pág. 13). Dicha proyección no sólo se evidencia en la temática tratada sino también en el uso de artificios lingüísticos por medio de los cuales destaca el proceso de influencias recíprocas de las culturas coexistentes en el Perú. Por lo tanto, es importante el análisis del lenguaje y la técnica como recursos estilísticos para transmitir el mensaje de integración y armonía. Por ejemplo, en el poema 'América Latina' sincretiza la realidad cultural del Perú y, por extensión, la de Latinoamérica, incorporando neologismos como los siguientes:

Las mismas caras latinoamericanas
 de cualquier punto de América Latina:

Indoblanquinegros
 Blanquinegrindios
 y negrindioblancos

Rubias bembonas
 Indios barbudos
 y negros lacios. (*Ritmos*, págs. 103-4)

La curiosa amalgama de palabras en *indoblanquinegros* alude a la mezcla de razas que coexisten en el suelo peruano. Nicomedes Santa Cruz resalta la presencia de la cultura africana sin elevarla al primer plano sino más bien enfatiza la triple herencia (indígena, española y africana) con las que él se identifica. Es así como Santa Cruz deja de ser sólo afroperuano y abraza una visión continental:

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. (*Ritmos*, pág. 104)

En los versos citados arriba, se confirma su deseo de unidad continental que lo llevan a identificarse con todos los latinoamericanos. 'América Latina' empieza dirigiéndose a sus hermanos íntimamente: 'Mi cuate | Mi socio | Mi hermano', estableciendo el tono solidario en el poema. Después de hacer hincapié en el carácter multicultural del continente concluye con esta poderosa imagen de confraternidad:

Poso la frente sobre el Río Bravo
 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. (*Ritmos*, pág. 105)

Estos versos pintan mejor que cualquiera el espíritu integracionista que caracterizará sus futuras creaciones artísticas.

Es evidente que el poeta peruano cumplió una labor sin igual al recuperar y perpetuar la tradición decimista por medio de su producción artística. En sus primeros poemarios rescató la historia perdida de su pueblo, mientras que en los últimos transmitió un fuerte sentimiento integracionista, una marcada conciencia política y una preocupación por los pueblos africanos que luchaban por librarse del yugo colonial.

Capítulo 2

POESIA COMPROMETIDA

El compromiso político y social es aspecto de suma importancia en la poética santacruciana porque el poeta considera su arte como instrumento de cambio social. Aquí se analizarán los poemas con marcado tono militante y contestatario que tratan la temática de la liberación nacional y/o personal, así como la anti-imperialista. No obstante, Santa Cruz, en su afán de reivindicar al afroperuano, no se limita a la ideología de la negritud sino que difunde un mensaje de solidaridad. Según Richard Jackson:

Many black writers in Latin America have cleared the initial hurdle of recognizing their self-worth and have moved into protest literature that not only focuses on the mistreatment of blacks but also goes beyond race in an effort to achieve, if not an antiracist society of universal brotherhood, at least the solidarity of all oppressed peoples regardless of color.

(*The Black Image*, pág. 92)

Los temas sobresalientes en su producción poética de los años '60 son la dominación estadounidense en las Américas, el colonialismo africano, la precaria situación del negro y la clase marginada en la sociedad limeña y el mundo entero. Su poesía comprometida tiene como objetivo condenar el imperialismo y la opresión económica, y reivindicar al afroperuano, a los indios y al obrero. De acuerdo con John Roberts, los primeros decenios del siglo XX están marcados por la masiva intervención estadounidense en la vida política de los países latinoamericanos.¹ Esta política intervencionista de los Estados Unidos contribuyó al surgimiento de un sentimiento 'anti-yanqui' en muchos latinoamericanos.

Con la poesía contestataria, Santa Cruz se inscribe dentro de la tradición poética latinoamericana de los años '60 y '70 en que muchos poetas como Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, entre otros, cultivaron la poesía comprometida.² Fanon puntualiza que la actitud

¹ John M. Roberts, *The Pelican History of the World* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1976, reimpr. 80), pág. 960.

² La actitud contestataria de los años 60 no se limitó a Latinoamérica o a países bajo dominio colonial. Michael Bibby, en su estudio *Hearts and Minds: Bodies, Poetry, and Resistance in the Vietnam Era*, Perspectives on the Sixties (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996), demuestra que este tipo de poesía también

contestataria es inherente a los pueblos colonizados e incluso cree que la violencia es la única vía para obtener la independencia política, cultural e intelectual. Durante muchos siglos los colonizadores habían forjado una imagen negativa de la población que colonizaban; entonces, la tarea del artista es resquebrajar los estereotipos negativos y restaurar el valor cultural y humano de sus pueblos. Fanon critica el proceso de devaluación del pasado precolonial:

Colonialism is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native's brain of all form and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures, and destroys it.³

Santa Cruz escribe un número considerable de poemas que tienen como meta principal socavar los estereotipos creados por la clase dominante, y luego reconstruir una imagen positiva y verosímil. Además revisa y reescribe la historia olvidada del afroperuano.

Panorama histórico de los años '60 y '70

Para una comprensión más adecuada de la poesía comprometida de Nicomedes Santa Cruz, es imprescindible delinear brevemente la situación política mundial de los años '60 y '70, en especial la peruana. Primero hay que tener en cuenta la influencia indeleble que tuvo la Revolución Cubana de 1959 en toda Latinoamérica. Por vez primera, un país latinoamericano logró poner fin a la dominación política y económica estadounidenses, acto que diseminó un espíritu de rebeldía comúnmente conocido como el sentimiento 'antiyanqui' en muchos países de Latinoamérica. El término 'fidelismo' (en referencia al líder cubano Fidel Castro) pasó a ser sinónimo de los focos revolucionarios que se solidarizaron con Castro y apoyaron la Revolución Cubana. Además, el 'fidelismo' y el miedo a la expansión del comunismo provocaron una serie de dictaduras militares represivas apoyadas por el gobierno estadounidense. Estos gobiernos tradicionalmente oligárquicos temían la repetición de la revolución fidelista en sus países.⁴ En el Perú, la

floreció en los Estados Unidos como protesta contra la guerra en Vietnam y como reclamo de los derechos civiles de los afro-estadounidenses, las mujeres y los homosexuales. Además señala que 'domestic cultural resistance during the '60s must be seen as interrelated to the uprisings of the Third World Liberation movements and U.S. War in Vietnam' (pág. 27).

³ *The Wretched of the Earth*, trad. Constance Farrington, prefacio Jean-Paul Sartre (Nueva York: Grove Press, 1967), pág. 210.

⁴ Los gobiernos militares, tradicionalmente, protegían los intereses de la oligarquía y las compañías transnacionales. Para mayor información, véase Thomas C. Wright, *Latin America in the Era of the Cuban Revolution* (Nueva York: Praeger Publishers, 1991).

influencia de la Revolución Cubana se concretizó en el gobierno militar del General Velasco Alvarado, que, a su vez, tuvo un profundo impacto transformador en la historia militar latinoamericana.⁵ Otros eventos mundiales claves que sobresalieron durante los años '60 y '70 son los movimientos por los derechos civiles, en Estados Unidos, la lucha por la independencia de varias colonias africanas y las transformaciones culturales producidas por la Revolución Cultural china.⁶ Fueron años de efervescencia política y social en los que las manifestaciones y reclamos de los grupos marginados se agudizaron. La revolución de mayo de 1968 en París es un ejemplo concreto del activismo político en el cual estudiantes universitarios y trabajadores se solidarizan para reclamar mejoras en la estructura universitaria y pedir el cese de prácticas corruptas e injustas del gobierno. Esta revuelta produjo una ola de represiones en muchos países del continente americano; la más conocida de las cuales fue la matanza de estudiantes y obreros en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, México, el 2 de octubre de 1968.⁷

El proceso de descolonización en África sumado a los eventos sociopolíticos que ocurrían en Latinoamérica despertó el interés de eruditos peruanos en explorar y valorizar el legado cultural africano.⁸ Santa Cruz se da cuenta de que estas colonias africanas están luchando por los mismos derechos de libertad nacional que los países latinoamericanos; y este reconocimiento le impele a apoyar la causa africana. Dedicó su poema 'Congo libre' al activista político congolés Patricio Lumumba y, a la manera de Nicolás Guillén, ataca a George Wallace (gobernador de Alabama) por las agresiones raciales cometidas contra los negros. Santa Cruz logra combinar dos tareas reivindicativas: la del negro y la del oprimido en general. Su postura política muestra que es un poeta de su tiempo ya que participa

⁵ Muchos críticos han calificado el gobierno del General Alvarado como un gobierno sin precedentes ya que nunca antes un gobierno militar había llevado a cabo una transformación social y política de tal magnitud. Wright (*Latin America*, pág. 131) asevera que los Estados Unidos habría concertado un golpe de estado si un gobierno civil hubiera intentado implementar la Reforma Agraria y la expropiación de las empresas controladas por los Estados Unidos. Otros críticos que evalúan y estudian el periodo de 1968–1975 son Andrew Rudman, *The Cuban Revolution*, y César Jiménez, *Los movimientos populares en el Perú: cambios radicales* (Lima: Instituto de Estudios Latinoamericanos, 1984).

⁶ Una revolución que transformó la ideología china desde sus raíces y que tuvo repercusiones de gran magnitud en el mundo entero (Roberts, *Pelican History*), pág. 960.

⁷ Esta matanza fue registrada por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (México, DF: Imprenta Madero, 1972), donde indicó que 'murieron más de 300 personas. Miles y miles más yacían heridos.' Pero la prensa sólo reportó 20 muertos, 75 heridos y 400 presos (págs. 164–72).

⁸ Para una descripción detallada de los eventos sociopolíticos claves con profundas implicaciones para el Perú, véase Mariñez, *Nicomedes Santa Cruz*.

activamente en difundir el anticolonialismo y antiimperialismo en estos años politizados.⁹ El poeta sudafricano Keorapetse Kgositsile afirma que: '[in] a situation of oppression, there are no choices beyond didactic writing; either you are a tool of oppression or an instrument of liberation'.¹⁰ Nicomedes Santa Cruz, en esta etapa de su labor artística, opta por hacer de su poesía un instrumento de liberación, lo cual se evidencia en los poemarios *Cumanana* y *Canto a mi Perú*.¹¹ Por otra parte, Fanon señala que la última fase del desarrollo del escritor nativo dentro de una situación opresora es:

the third phase, which is called the fighting phase, the native, after having tried to lose himself in the people and with the people, will on the contrary shake the people. Instead of according the people's lethargy an honored place in his esteem, he turns himself into an awakener of the people; hence comes a fighting literature, a revolutionary literature, and a national literature. (*The Wretched*, págs. 222-3)¹²

El impacto de la efervescencia política y cultural se refleja en la producción literaria de los años '60 y '70, momento en que empieza a delinearse un corpus poético de protesta, contestatario, o de resistencia como lo llama Ghassan Kanafani. Este tipo de literatura responde a la omnipotente

⁹ Habría que recordar que muchos escritores se aliaron con la Revolución Cubana en su primera etapa. Entre estos se encuentran Vargas Llosa y Julio Cortázar. La revista *Casa de las Américas* fue otro de los medios que promovieron la solidaridad de los escritores y pensadores latinoamericanos. Véase el estudio de Judith A. Weiss, *Casa de las Américas: An Intellectual Review in the Cuban Revolution*, Estudios de Hispanófila 44 (Madrid: Castalia, 1977), en donde traza la actividad intelectual/cultural de los artistas latinoamericanos durante la revolución. Finalmente, es preciso notar que el compromiso de Santa Cruz trasciende de la especificidad histórica. Se constata que, en 1959, mucho antes de la revolución peruana, escribe su poema 'Talara no digas, "yes"'. En los poemas inéditos, 'África, vuelvo a ti' y 'Guinea Ecuatorial', escritos en 1984, y 'Nicaragua, patria de Sandino', escrito en 1985, también atestiguan su perpetuo compromiso socio-político. Estos poemas fueron localizados por la autora gracias a la ayuda de Pedro Santa Cruz.

¹⁰ Citado en Jacques Álvarez-Pereyre, *The Poetry of Commitment in South Africa*, trad. Clive Wake (Londres y Portsmouth, NH: Heinemann, 1984), pág. 2.

¹¹ Es de notar que, a principios de los años '50, Santa Cruz puso sus décimas al servicio de la oligarquía como lo atestiguan sus producciones de tipo circunstancial dedicadas a dignatarios y a la Miss Perú Gladys Zender. Santa Cruz mismo admite el aspecto circunstancial de algunos de sus poemas en una entrevista con Pablo Maríñez. No obstante, hay que considerar que dichas composiciones le permitieron apropiarse del espacio creado por la élite para afianzar su popularidad y luego tomar la oportunidad de introducir temas serios y controversiales.

¹² Esta división corresponde a aquella trazada por J.C. Mariátegui quien también propone una manera distinta de clasificar la literatura de los países colonizados (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, América Nuestra (Santiago de Chile: Editorial Universitaria SA, 1955).

dominación económica y al imperialismo cultural del oeste. Barbara Harlow escribe:

This literature, like the resistance and national liberation movements which it reflects and in which it can be said to participate, not only demands recognition of its independent status and existence as literary production, but as such also presents a serious challenge to the codes and canons of both the theory and the practice of literature and its criticism as these have been developed in the West.¹³

En el Perú, la amenaza del imperialismo estadounidense y, finalmente, el impacto de la Revolución Cubana en 1959 son los factores políticos que contribuyeron a la producción de poesía contestataria. Sin embargo, Elena De Costa remonta el origen de este tipo de poesía en Latinoamérica a fines del siglo XIX, y lo asocia con 'the songs and poetry of the various Independence movements. Although the ideologies have changed over the years, many of the issues remain at the core of social ills: tyranny, exploitation, brutality, atrocities, and injustices of all sorts.'¹⁴ Es un tipo de poesía que tiene como objetivo movilizar al pueblo contra la hegemonía, educar a la población sobre la realidad social y crear un diálogo entre los diversos sectores socio-económicos con el fin de resolver los problemas de la sociedad.

El sentimiento de protesta, en el Perú, logra su máximo apogeo durante el gobierno militar populista del general Velasco Alvarado (1968-75) quien lleva a cabo la reforma agraria, oficializa el idioma quechua y, más importante aún, crea un espacio para la expresión popular. La producción literaria de Nicomedes Santa Cruz coincide con estos años impregnados de conciencia política y social. El poeta peruano está al tanto de los eventos nacionales y mundiales y por eso muchos de sus poemas evidencian su compromiso sociopolítico en el Perú y el mundo entero; sigue de cerca el proceso de independencia de las colonias africanas. Sus poemas 'Congo libre', 'Johanesburgo', y 'Sudáfrica' ilustran su preocupación por la independencia de los países bajo dominio colonial. Edward Said subraya el efecto perjudicial de los movimientos nacionalistas si no trascienden de un nacionalismo gratuito:

¹³ Barbara Harlow, *Resistance Literature* (Nueva York y Londres: Methuen, 1987), pág. xvi. Según ella, el término 'resistance' (muqāwamah) fue empleado por primera vez para describir la literatura palestina en 1966 por el escritor y crítico palestino, Ghassan Kanafani, en su libro *Palestinian Resistance Literature Under Occupation: 1948-1968* (Beirut: Institute for Arab Research, 1981), pág. 2.

¹⁴ 'Protest Literature', en *Encyclopedia of Latin American Literature*, ed. Verity Smith (Ann Arbor, MI: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997), págs. 679-81. Es necesario agregar que la literatura de protesta incluso va más allá del período colonial al que remonta De Costa; esta literatura ya aparece, en forma oral, desde el momento de la invasión europea de América.

When national consciousness becomes an end in itself, and ethnic particularity or racial particularity or some largely invented national essence [...] becomes the program of a civilization or culture or political party, you know it's the end of the human community.¹⁵

El nacionalismo velasquista y santacruciano tiene como meta la liberación nacional del neocolonialismo cultural y económico en el que se encuentra el Perú. Es decir que se extiende más allá de un nacionalismo sin metas.

Antiimperialismo económico y cultural

La repetida intervención estadounidense en los asuntos políticos y económicos de los países latinoamericanos creó un ambiente de tensión y resentimiento que se agravó después de la Revolución Cubana. Durante esta época, Estados Unidos poseía y controlaba muchas firmas en el Perú. Este dominio económico les permitió subyugar a los nativos y agotar de manera indiscriminada las materias primas del país. A finales de 1950, Estados Unidos negoció con el gobierno peruano para explotar los pozos petrolíferos del norte del Perú. En protesta contra esta invasión capitalista amenazante, Nicomedes Santa Cruz escribió su poema 'Talara, no digas "yes"' en 1959, incluido por primera vez en la edición inicial de *Décimas* (1960). En este poema exige al pueblo norteño a reemplazar su ingreso económico por otras cosechas y no dejar que se explote su petróleo hasta agotarlo:

*Talara, no digas 'yes',
mira al mundo cara a cara,
soporta tu desnudez
. . . y no digas 'yes' Talara.*

Mi raza, al igual que tú,
tiene sus zonas ajenas:
tú por petróleo en tus venas,
yo por ser como Esaú.
A veces no es el Perú
lo que está bajo tus pies.
Yo a veces cojo la mies
para que otro se la coma.
Si sólo es nuestro el idioma,
Talara no digas 'yes'. (*Décimas* (1960), pág. 145)

En esta décima el poeta compara la explotación de su raza con la explotación de la zona petrolífera. Los versos 'Yo a veces cojo la mies | para que otro se la

¹⁵ Edward Said, *The Pen and the Sword: Conversations with David Barsamian* (Monroe, ME: Common Courage Press, 1994), pág. 19.

coma' aluden a las injusticias y explotaciones cometidas contra los obreros. Al fin y al cabo, serían los trabajadores peruanos quienes estarían extrayendo el petróleo para que luego Estados Unidos se beneficiara de las ganancias. En muchos poemas como este, Santa Cruz trató de concienciar a la población peruana de la explotación capitalista y económica estadounidense de los recursos naturales peruanos. Su objetivo era despertar la conciencia político-económica y cultural.

En el poema 'Esos niños con bluyín' condena la influencia del colonialismo cultural estadounidense en la juventud del momento:

*Esos niños con 'bluyín'
que se vienen desmandando,
en el plan que están llevando
van a tener muy mal fin. (Décimas, 2ª edición, pág. 107)*

En esta cuarteta introductoria, el poeta sostiene que las costumbres ajenas copiadas por los jóvenes peruanos sólo les pueden llevar a un 'muy mal fin', lo cual significa la pérdida de la identidad nacional y el enajenamiento cultural. En únicamente cuatro versos, el poeta trasmite su desdén por la cultura estadounidense y la considera dañina a la formación moral del pueblo y la preservación de valores humanos. En la segunda décima continúa acusando, pero ahora mucho más explícitamente: 'De los yanquis imitando | vicios, gestos, y posturas | nacen estas criaturas | *que se vienen desmandando*' (Décimas, 2ª edición, pág. 108). En el poema, la palabra 'yanquis' se convierte en sinónimo de vicios.¹⁶

El reproche paternalista en esta décima concluye de la siguiente manera:

Escuchen niños modernos
de 'twist', 'surf' y 'rock and roll'
que prefieren un 'high ball'
a los libros y cuadernos:
De los consejos paternos
sólo se mofa el que es ruin . . .
Cabecitas de aserrín
háganles caso a sus viejos,
que si no escuchan consejos
van a tener muy mal fin. (pág. 108)

Es evidente que al finalizar el poema, la incorporación de la expresión 'Cabecitas de aserrín' crea un tono didáctico y la voz del poeta se transforma

¹⁶ Curiosamente, la visión de Estados Unidos como un país amoral es prevalente por todo Latinoamérica. Por supuesto, tal visión está relacionada a los estereotipos creados por Hollywood.

en la de un padre que reprende a sus hijos con cariño. Este reproche se convierte en menos amenazador porque se dirige al joven, sirviéndose de sus propios registros lingüísticos.¹⁷ La destreza del poeta en el uso del lenguaje le permite penetrarse en el mundo de los jóvenes, haciendo su mensaje más contundente.

‘Radioemisoras’, de *Canto a mi Perú*, condena la influencia cultural estadounidense y refleja el prevalente sentimiento antiyanqui en Latinoamérica. Por ejemplo, en Chile, la pugna por transformar la formación cultural del pueblo se manifestó en el resurgimiento de la ‘Nueva Canción’:

Chile’s Nueva Canción developed in the 1960s out of a process of renewed interest in the country’s traditional music. Rejection of U.S. cultural domination, which was manifested musically by the flood of U.S. and European popular music on the radio, stimulated recognition of the value of Chilean culture.¹⁸

Los representantes chilenos de la Nueva Canción fueron Violeta Parra, Víctor Jara y el grupo Inti-Illimani.¹⁹ El Perú se encontraba en condición similar en cuanto a la masiva inundación de la música estadounidense. El mensaje de ‘Radioemisoras’ evidencia una creciente actitud de rechazo de lo foráneo:

Radios que con discos viejos
de música americana
nos tiene tarde y mañana
más idiotas que conejos,
odian valsos y festejos
porque es música de acá . . .
Si tanta fobia les da
y si extranjeristas se sienten,
¡ojalá! cuando revienten
les toquen un ‘cha-cha-cha’. (*Canto*, pág. 36)

En esta décima, además de criticar la música estadounidense, Santa Cruz ridiculiza a un pueblo que desprecia lo suyo: ‘valsos’ y ‘festejos’ por la música ajena que sólo contribuye a convertir a la juventud peruana ‘más

¹⁷ La expresión, ‘mi viejo’, en Perú, es comúnmente empleado entre la juventud para referirse al padre.

¹⁸ Nancy Morris, ‘*Canto porque es necesario cantar*’: *The New Song Movement in Chile, 1973–1983* (Albuquerque, NM: Latin American Institute, University of New Mexico, 1984), pág. 3. Morris ofrece un análisis detallado de los temas predominantes (sociales, políticos) en la ‘Nueva Canción’, así como su historia evolutiva dentro de los gobiernos militares represivos.

¹⁹ Robert L. Smith, ‘Inti-Illimani’, en *Dictionary of Twentieth-Century Culture*, ed. Peter Standish y Ninotcha D. Bennahum, A Manly Inc. Book (Nueva York: Gale Research Inc., 1995), pág. 140.

idiotas que conejos'.²⁰ En otras palabras, la música foránea idiotiza al pueblo porque lo enajena de su propia tradición y, además, no contribuye a su formación nacional. Aun más, el poeta considera que las radionovelas con sus tramas melodramáticas y llenas de adulterios, son la causa de 'tanto hogar que fracasa'. El poema 'Radioemisoras' contiene un mensaje poderoso que transmite la ideología del poeta con respecto a la actividad cultural de su patria. Santa Cruz ve los síntomas y las consecuencias de lo que Jean Franco llamara la 'imaginación colonizada'. Con esta décima, afirma un compromiso nacional y cultural para rescatar lo autóctono, 'lo peruano', y evitar el neocolonialismo cultural especialmente si desplaza las formas nacionales.²¹

El poema concluye con un tono aparentemente positivo porque imagina un futuro sin la dominación cultural pero esta esperanza se pierde en el último verso cuando el poeta se percata que ha sido solamente un sueño:

Contra tan malas costumbres
que enumerar me subleva
ha nacido una voz nueva
que desde ya está en la cumbre.
Esta redentora lumbré
nos devolverá la fe.
Ayer sintonicé
de manera muy casual:
moví la aguja del dial . . .
¡y en eso me desperté! (pág. 37)

El verso 'en eso me desperté' implica que el poeta estaba soñando que había una emisora que transmitía 'una nueva voz', es decir, lo peruano. Este final es irónico si se toma en cuenta que Santa Cruz, en efecto, en 1971, dirige el programa radial 'Así canta mi Perú' en el que, como lo indica el título, se transmiten las canciones representativas del país. De esta forma, el sueño premonitorio del poeta se haría realidad años más tarde.²²

Otro aspecto importante a considerar es que Santa Cruz fue un poeta muy activo y militante tanto con su pluma como con la labor de diseminación de la cultura nacional. En eso, seguía la fórmula del escritor revolucionario expresada por uno de los intelectuales de la Revolución Cubana, Manuel Galich, quien, en 1960, en *Casa de las Américas*, sugirió dos tareas para el intelectual comprometido. Primero, los intelectuales debían dedicarse a

²⁰ El vals, el festejo, y la zamacueca son bailes criollos típicos de la costa peruana que ejemplifican el sincretismo cultural español y africano.

²¹ El esfuerzo por limitar el neocolonialismo cultural ha llevado a varios países a crear leyes para minimizar la radiodifusión de música en inglés.

²² El poema 'Radioemisoras' fue escrito en 1962 y publicado por primera vez en *Canto a mi Perú* en 1966.

compartir su educación con los trabajadores y los campesinos, despertando la conciencia de clase, oponiéndose a los valores de la burguesía con los cuales los sistemas reaccionarios tratan de impresionarlos, y, segundo, debían comprometerse a defender los valores culturales como un baluarte contra el imperialismo.²³ Santa Cruz logró la difusión del folklore nacional por medio de sus transmisiones radiales en 'Así canta mi Perú' y en 'América canta así' de la estación Radio América. Incluso luego de su llegada a España, continuó esta labor, dirigiendo la emisión 'Juglares de nuestra América' para Radio Exterior de España. La labor de Santa Cruz en recopilar y transmitir el folklore latinoamericano ha sido muy fructífera, como lo demuestra actualmente la sección 'Fonoteca' de la página web de Casa de América, que permite el acceso a la lista de sus grabaciones.²⁴

El apoyo al gobierno de Velasco se trasluce en la temática de sus composiciones. Durante los años '70 viajó a Cuba para participar en un congreso sobre la 'Canción de protesta' y representó al Perú en Senegal en un coloquio dedicado al tema de la negritud en Latinoamérica. A pesar de no querer asociarse con ningún grupo político, Santa Cruz participó activamente en la lucha por la liberación del proletariado. En el poema '¡Patria o muerte!' dio a conocer su ímpetu revolucionario:

Yo soy revolucionario
 porque habiendo quien me escucha
 pongo mi voz en la lucha
 al lado del proletario.
 No para mejor salario
 ni coto a la cesantía.
 Denuncio la plus valía
 con cartas sobre la mesa
 y ataco la libre empresa,
 ¡Hijos de la patria mía! . . . (pág. 28)

En este poema, de la sección 'Cantares campesinos' de la *Antología: décimas*

²³ Judith A. Weiss, *Casa de las Américas: An Intellectual Review in the Cuban Revolution*, Estudios de Hispanófila 44 (Madrid: Castalia, 1977), pág. 121.

²⁴ Casa de América es una organización cultural creada en 1992, en España, a raíz del quinto centenario de la conquista de América. Esta institución tiene abundante información sobre todo lo que concierne a la actividad cultural en Latinoamérica. También vale la pena mencionar que el instituto tiene un pabellón que lleva el nombre de Nicomedes Santa Cruz. La biblioteca personal del poeta fue donada a esta organización después de su muerte en 1994. Para mayor información, véase la página web <http://www.casamerica.es>. Otra valiosa fuente de información es la página web creada en 2001 por su hijo Pedro Santa Cruz, <http://www.es.geocities.com/nicomedessantacruz/>. Aparte del libro de Maríñez, *Nicomedes Santa Cruz*, esta página web es una de las fuentes de información bio-bibliográficas más completas y actualizadas sobre el poeta. Todo el trabajo realizado por Nicomedes en musicología, en los últimos 10 años de su vida en España, aún está por investigarse.

y *poemas*, Santa Cruz reafirma su postura política y social autocalificándose de 'revolucionario' y solidarizándose con el proletariado.²⁵ Santa Cruz, fiel a la ideología velasquista, que ve la necesidad de profundos cambios sociales, abogó por la alfabetización del pueblo peruano y censuró el comportamiento de la oligarquía:

Pido alfabetización
para nuestra serranía.
Maldigo esta oligarquía
que en su cínica arrogancia
medra con nuestra ignorancia. (pág. 29)

Reformar el sistema educativo y terminar con la hegemonía oligárquica fueron metas primordiales del gobierno de Velasco Alvarado. El analfabetismo y la dominación oligárquica fueron considerados instrumentos de opresión.

Incluso más adelante, en la segunda estrofa, el poeta incorporó uno de los lemas más populares de este gobierno militar:

En la hacienda millonaria
de feudal soberanía
hemos de dar hoy en día
'la tierra al que la trabaja'.

La reforma agraria fue uno de los mayores cambios que llevó a cabo el general Velasco Alvarado; los gobiernos pasados simplemente lo prometieron durante las campañas electorales y una vez en el poder no lo llevaron a cabo. Éste fue el caso del presidente Fernando Belaúnde Terry en su primer gobierno.²⁶

Acabar con la hegemonía imperialista de Estados Unidos fue otra de las metas claves del gobierno de Velasco Alvarado. El Perú, al igual que muchos países latinoamericanos, resentía la política intervencionista estadounidense y consideraba al país norteño responsable de los malestares socioeconómicos

²⁵ Para Santa Cruz, ser revolucionario significa apoyar la revolución velasquista, lo cual implica apoyar la reforma agraria. Este compromiso político le costó caro al poeta porque se le cerraron los espacios creados. Se le consideraba peligroso ya que tenía popularidad y ya no se encontraba al servicio de los grupos en poder.

²⁶ Según César Jiménez (*Los movimientos*, pág. 7), Fernando Belaúnde, durante las campañas electorales de su primer gobierno (1963-1968), se comprometió a nacionalizar el petróleo y realizar la reforma agraria pero 'bajo la presión del imperalismo y de la oligarquía no cumplió con sus promesas'.

y políticos en Latinoamérica.²⁷ Así, en esta estrofa de '¡Patria o muerte!' Santa Cruz condena la intervención estadounidense explícitamente:

Yo soy revolucionario
 porque en este pandemonium
 la International Petroleum
 no me volvió mercenario.
 Y si los ataco a diario
 es porque la patria mía
 padece la tiranía
 de los gobiernos vendidos
 a los Estados Unidos
 corrompidos por la CIA . . . (pág. 29)

Las palabras *Petroleum*, *Estados Unidos* y *CIA* crean, automáticamente, la imagen del enemigo en los años '70. Santa Cruz lo asocia con la 'tiranía y la corrupción' y, como poeta comprometido, se considera responsable de denunciar las injusticias que cometen las multinacionales extranjeras.

Cabe subrayar que Santa Cruz no privilegia el mensaje sino que mantiene la estructura tradicional de la décima y otras formas poéticas. Este acto de conciliar el mensaje revolucionario con el arte poético es de notar porque emplea anáforas, símbolos, símiles y metáforas como recursos poéticos para transmitir un mensaje más contundente. Mempo Giardinelli comenta sobre la poesía comprometida de Santa Cruz y la recepción de su obra: 'es obvio que estaba en la línea que se llamaba contestataria o "de protesta", típica de los '60/'70. En mi opinión ese encasillamiento perjudica la consideración de la calidad poética de sus composiciones.'²⁸

El comentario del escritor argentino es justificable ya que por muchos años se le ha negado calidad literaria a la poesía comprometida, acusándosela de panfletaria. Sin embargo, en años recientes, los críticos literarios han repensado los criterios tomados en cuenta para evaluar dicha poesía, descubriendo que muchas de sus críticas fueron arbitrarias y elitistas que desdeñaron toda producción que no se ajustara a sus definiciones de 'arte culto'.²⁹ Incluso Jean-Paul Sartre escribe a favor de una 'littérature engagée'

²⁷ Pablo Neruda, en sus poemas como 'La United Fruit Co.' y 'La Standard Oil Co.' del poemario *Canto general*, acusó a Estados Unidos de promover y mantener 'dictaduras de moscas'.

²⁸ En una correspondencia electrónica, Mempo Giardinelli comentó que tuvo la oportunidad de compartir con Nicomedes Santa Cruz, quien 'cantó y recitó toda la noche', en un programa radial en Argentina en 1972.

²⁹ Los poetas de lengua española que apoyaron el concepto del arte culto, entre otros, son Rubén Darío y J.J. Jiménez. Antonio Blanch, en *Poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*, BRH II: EE 250 (Madrid: Gredos, 1976), señala que 'según esos poetas [Jiménez y los del 27] debe definirse la poesía en primer lugar como un conjunto de bellas palabras esenciales' (pág. 125).

y sobre el compromiso social del escritor.³⁰ Esta obligación no sería necesariamente con un partido político sino con el deber de denunciar los males sociales. Por otra parte, los nuevos enfoques críticos como los estudios culturales también han permitido que la reevaluación de expresiones literarias antes discriminadas. De ahí, en los últimos años, se ha desencadenado una serie de estudios de textos como memorias, testimonios, la música de protesta y la producción de las llamadas subculturas que antes habían sido ignoradas por la crítica tradicional.³¹

En poemas como 'El señor feudal', 'Palo', 'Caña', 'Socabón', 'Tondero', y 'Alerta', de *Antología: décimas y poemas* (1971), se evidencia el infatigable compromiso social de Nicomedes Santa Cruz, convirtiéndose así en el portavoz de la revolución peruana así como Nicolás Guillén lo fue para la Revolución Cubana.³² Esta asociación es pertinente porque los poemas de la sección 'Cantares campesinos' de la *Antología* ponen de manifiesto la ideología revolucionaria, abogan por la reforma agraria, la derrota de la clase en poder, del oligarca y del feudal. Estos objetivos también formaban parte de la ideología velasquista. De esta forma, su mensaje se hace revolucionario y militante tanto en la reivindicación cultural y nacional como en la racial.

Liberación racial / personal

Los poemas en *Canto a mi Perú* resumen el mensaje de protesta contra la opresión racial en el Perú y el mundo entero. El poema 'Copla', dedicado al hermano negro en general, expresa la frustración del poeta:

Negro,
tu humildad me asquea,
tu conformismo me irrita.
Si te tutean ¡tutea!

³⁰ *What is Literature?*, trad. Bernard Frechtman (Nueva York: Washington Square Press Inc., 1966), pág. 14.

³¹ John Beverly, en *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*, Post-Contemporary Interventions (Durham, NC: Duke University Press, 1999) estudia la problemática de la representación del subalterno y la complicidad del mundo académico en la creación de la 'otredad'. En *Latin American Cultural Criticism: Re-Interpreting A Continent* (Nueva York: The Edwin Mellen Press Ltd., 2000), Patricia D'Allemand estudia la contribución de críticos latinoamericanos como Antonio Cornejo Polar, Beatriz Sarlo, Ángel Rama y Alejandro Losada quienes han estudiado la producción cultural no-oficial o marginalizada.

³² Para Santa Cruz, la reivindicación cultural artística iba de mano con el compromiso político. La cronología preparada por Marínez evidencia su interés en la política: '[Nicomedes Santa Cruz] incursiona en la política, a través de un partido, el que abandona al año siguiente' (*Nicomedes Santa Cruz*, pág. 140).

Si te alzan la voz ¡tú grita!
 Hasta la mula cocea . . .
 ¡Medita negro . . . medita! (pág. 94)

El poeta exhorta al negro a tomar un papel activo en el proceso de su liberación y a poner fin a la opresión. Con el verso ‘tu conformismo me irrita’ le empuja al negro a la acción y le recuerda que hasta ‘la mula’, animal irracional, se resiste a ser víctima de la opresión. Santa Cruz no aboga por una revolución gratuita y destructiva sino más bien incita a tomar conciencia de la situación nefasta en que vive el afroperuano. Es decir, es necesario, primero, darse cuenta del ambiente de opresión en que vive el negro para luego poder actuar y empezar el proceso de liberación personal.

En el poema ‘De igual a igual’ dedicado a ‘Mr. George C. Wallace, “rey del racismo” y gobernador de Alabama’, el yo poético se despoja de su bagaje cultural presente para retroceder hasta épocas primigenias, con el fin de igualarse a Wallace (n. 1919):

Para pelear de igual a igual con George C. Wallace
 retrocedí mil años:
 Me despojé de la europea ropa,
 me anarré a la cintura unos plátanos. (*Cumanana*, pág. 89)³³

El poema concluye cuando el poeta se convierte en *zulú*, *masai*, en *yoruba* pero en este proceso regresivo: ‘tan solamente descendí a salvaje, | ¡ nunca a racista norteamericano !’ Con estos versos cargados de desprecio, el poeta acusa a Wallace de ser no sólo racista, sino peor que un ‘salvaje’. El diccionario Larousse define este vocablo de la siguiente manera: ‘cruel, bárbaro, inhumano’. Entonces el rótulo ‘racista norteamericano’ adquiere connotaciones mucho peores al adjetivo ‘salvaje’. Al emplear un vocablo peor que ‘salvaje’, que es una palabra con peso negativo, que muchas veces ha sido asociada con los pueblos bajo dominio colonial, Santa Cruz crea una imagen completamente negativa y despreciable del gobernador de Alabama. El poeta se apropia de la misma palabra (salvaje) que ha servido de instrumento de opresión y de abuso para luego invertirlo y usarlo como arma contra el opresor.

Tal apropiación hace eco al ensayo de 1972 de Fernández Retamar, *Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América*, donde trabaja la

³³ George Corley Wallace en las elecciones gubernamentales de 1962 transformó su ideología sociopolítica para asegurar su éxito en las elecciones. Cuando ganó las elecciones éstas fueron sus palabras durante su inauguración: ‘Segregation now! Segregation tomorrow! Segregation forever!’ Para mayor información con respecto a las atrocidades cometidas por este gobernador contra la población negra de Alabama, véase Wayne Greenhaw, *Watch Out for George Wallace* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1976).

metáfora del opresor/oprimido, analizando la famosa obra de Shakespeare, *The Tempest* (1623). En el primer acto, escena 2, Calibán se apropia del lenguaje que le enseñó Próspero para luego maldecirlo:

You taught me language, and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language!³⁴

Como en el caso de Calibán, Santa Cruz emplea metafóricamente la misma herramienta que le oprime, el lenguaje, como instrumento de liberación.

Anticolonialismo y liberación africana

Los años '60 en África fueron testigos de múltiples luchas sociales y políticas y, como en Latinoamérica, se formaron varios movimientos nacionalistas. Algunos llegaron al extremo de ser fundamentalistas e intransigentes. Edward Said explica que este fenómeno nacionalista en los países oprimidos sirvió como un instrumento de resistencia al imperialismo: 'the great culture of resistance that emerged in response to imperialism and grew into what in the twentieth century is called "nationalism"' (*The Pen*, pág. 64). En estos años, varias colonias africanas como el Congo, Angola y Argelia lucharon para emanciparse del yugo colonial. Obtuvieron sus respectivas independencias pero no sin antes ser juzgadas y criticadas por los países opresores. El compromiso político de Nicomedes Santa Cruz le conduce a adherirse a la pugna por la liberación africana. Esta solidaridad es un acto significativo con implicaciones profundas, porque evidencia su fidelidad y apoyo incondicional a la causa africana. Hasta el momento, la crítica ha estudiado principalmente la contribución del poeta al rescate de la décima y la reivindicación de la cultura afroperuana. Sin embargo, existen pocos estudios que exploren el compromiso político evidente en la mayoría de sus poemas. Nicomedes Santa Cruz fue la voz de la revolución peruana en los años '60 y '70 (años impregnados de activismo político y de cuestionamiento social) animada por la Revolución Cubana y los movimientos de derechos humanos en Estados Unidos. Por medio de su poesía contestataria, Santa Cruz participa en el proceso de liberación nacional que para él, simbólicamente, se convierte en un proceso de liberación personal.

Vale la pena analizar tres poemas de la colección *Cumanana* (1964) – 'Congo Libre', 'Johanesburgo' y 'Sudáfrica' – que ejemplifican esta preocupación. El cuarto poema a analizar, 'Canto a Angola', publicado en *Casa de las*

³⁴ *The Tempest*, en *Complete Works of Shakespeare*, ed. George L. Kittredge (Boston, MA: Ginn & Co., 1936), pág. 11.

Américas en 1976, también evidencia su concepción del papel del escritor como agente de transformación.

El poema 'Congo libre', escrito en 1960, corresponde al año de la independencia de Congo.³⁵ El primer ministro de la nueva nación, Patricio Lumumba, quien llevó a cabo este proceso de independencia, fue asesinado el año siguiente.³⁶ El poema 'Congo libre' emplea la metáfora del niño recién nacido de la madre africana para ilustrar las peripecias de esta nueva nación:

Mi madre parió un negrito
al divorciarse de su hombre,
es congo, congo, conguito,
Y Congo tiene por nombre. (*Cumanana*, pág. 81)

Al identificarse como hijo de la misma madre, el poeta crea un lazo simbólico de unión afectivo y biológico con el Congo. La cuarteta siguiente continúa describiendo la situación precaria en la que se encuentra la nueva nación:

Todos piden que camine
y lo parieron ayer.
Otros, que se le elimine
sin acabar de nacer. . .

El paralelismo establecido entre El Congo y un bebé despierta en el lector, casi instantáneamente, un instinto protector maternal. Entonces, los versos 'Otros [piden] que se le elimine | sin acabar de nacer . . .' se convierten en versos violentos, un acto repugnante digno de condena ya que se está pidiendo el homicidio de un niño inocente. En otras palabras, los ex-colonizadores desean la muerte de una nación en proceso de formación (un bebé), pero no es sólo una eliminación cualquiera; es la nueva esperanza truncada (un aborto). El dominio de las palabras en Santa Cruz es notable porque se sirve muy hábilmente de la 'palabra precisa' para hacer su mensaje más contundente. La tercera cuarteta muestra cómo este nuevo ser es visto con recelo por el mundo:

El mundo te mira absorto
por tu nacimiento obscuro.
Te consideran aborto
por tu gatear inseguro.

³⁵ A partir de 1971 se llama Zaire.

³⁶ Santa Cruz dedica 'Congo libre' a Patricio Lumumba cuando reproduce el poema en la *Antología* de 1971.

El color del recién nacido (El Congo) sorprende al mundo entero, y hasta lo consideran anormal por su 'gatear inseguro'. La estrofa siguiente subraya el doble criterio que se aplica a este bebé-nación negro a quien se le exige perfección sin tolerarle falta alguna:

Yo he visto blancos nacer
 en condiciones iguales,
 y sus tropiezos de ayer
 se consideran normales. (pág. 82)

Esta nueva nación se encuentra obligada a pasar pruebas continuamente para demostrar sus capacidades. El verso 'yo he visto blancos nacer' coloca al poeta como testigo ocular para establecer la veracidad de su relato. Dicho acto nos recuerda las expresiones de credibilidad, tan comunes en las crónicas, para legitimar lo narrado. Es evidente que los criterios empleados para juzgar al negro y al blanco no son equiparables.

El Congo, en el poema, representa tanto a la nación como al ser humano; y Santa Cruz emplea la metáfora niño/patria para condenar la discriminación hacia ambos. El poema progresa de un tono acusatorio a uno más optimista por medio de dos mecanismos: el uso de vocablos positivos como 'gran' y el tiempo verbal del futuro:

Mi Congo, congolesito
 que Congo tiene por nombre,
 hoy día es sólo un negrito
 mañana será un gran hombre:
 A las Montañas Mitumba
 llegará su altiva frente,
 y el caudaloso Lualaba
 tendrá en sanguíneo torrente.

Los verbos en el futuro junto a los vocablos positivos inyectan un tono de carácter heroico y optimista al poema. Además en esta estrofa se fusionan al niño congolés con el país/hombre Congo. Las imágenes de grandeza creadas, como la fusión naturaleza/hombre, adquieren un carácter mítico-religioso. La frente de Congo-hombre llegará a la altura de las Montañas Mitumba (una de las más altas montañas del Congo) y su sangre será el caudaloso Lualaba (el segundo río más largo de África). La yuxtaposición de los elementos naturales y humanos crea una suerte de héroe mítico-religioso. El poema concluye expresando su deseo por la libertad completa de África, adquiriendo así un carácter continental:

¡África, tierra sin frío,
 madre de mi obscuridad;
 cada amanecer ansío,
 cada amanecer ansío,

cada amanecer ansío
 tu completa libertad! (pág. 82)

Mientras el Congo lucha, y finalmente adquiere su independencia en 1960, otros países africanos están pugnando por liberarse del yugo opresor.³⁷ La asociación de elementos animados e inanimados (África-tierra-madre) crea una imagen íntima en la última estrofa. El desarrollo de la metáfora África/madre y el nexo biológico establecido con el hijo hace que la participación activa sea imperante para el poeta. La repetición de los últimos versos 'cada amanecer ansío', evoca un carácter oratorio y encantador en el poema. La palabra 'amanecer' es clave, por simbolizar las esperanzas de obtener la independencia continental y personal. Se perfila de nuevo la esperanza como una de las constantes en la poética santacruciana.

'Canto a Angola' fue escrito para celebrar la participación de las tropas cubanas en Angola para apoyar al MPLA (Movimiento Popular para la Liberación de Angola). El poema está dividido en dos partes y une magistralmente el tema de la liberación africana y liberación personal. Las fechas de composición de este poema son significativas. La primera parte (La ida) coincide con la formación del MLPA en la ciudad de Luanda en 1956. La segunda parte (La vuelta); compuesta en 1976, marca la victoria del MLPA con la ayuda de las tropas cubanas.³⁸ La primera parte traza la historia de la llegada de africanos de Angola al Perú, y muestra la dolorosa y brutal experiencia de la esclavitud. No obstante, concluye con un tono solidario y unificador que es característico de la poética santacruciana. La unión innegable entre estas dos culturas (africana-peruana) se expresa en los versos:³⁹

de Cañete a Tombuctú,
 de Chancay a Mozambique,
 llevan sus claros repiques
 ritmos negros del Perú. (*Ritmos*, pág. 14)

La segunda parte, titulada 'La vuelta', también escrita en décimas octosílabas sin glosar, es un canto revolucionario del regreso rumbo a la

³⁷ Los otros países africanos que adquieren su independencia durante estos años son: Ghana (1957), Nigeria (1960), Kenya (1963), Mozambique (1975), Angola (1975) y Guinea-Bisau (1974) (Harlow, *Resistance Literature*, pág. 6).

³⁸ 'La ida' es el poema anteriormente publicado como 'Ritmos negros del Perú'. La reproducción del mismo poema como 'La ida' en 'Canto a Angola' (1976) no tiene cambios en el contenido pero sí en la sintaxis. Incorpora más vocablos que imitan el habla del negro; es decir, se omite la consonante 's', y la ortografía cambia drásticamente en algunos casos. Un buen ejemplo sería el verso de la tercera décima: 'cantaron su trije suette'.

³⁹ En la actualidad, el 19 de octubre se celebra en el Perú como el día de la confraternidad peruano-africana.

madre África. Este retorno a la tierra madre se contrasta drásticamente con los versos de 'La ida' en los que se relata la dolorosa experiencia vivida por los negros que fueron traficados al continente americano. Como el título lo indica, 'La vuelta' es un regreso a las raíces, y también es una vuelta victoriosa y con un fin libertador y reivindicatorio. En efecto, el poema está dedicado a 'las FAR [Fuerzas Armadas Revolucionarias] de Cuba que lucharon en ese nuevo Girón'. Ramsay escribe que para octubre de 1975, el gobierno cubano envió de 18.000 a 20.000 tropas para ayudar al MLPA, dándole más poder en el campo de batalla.⁴⁰

Este apoyo militar confirma la solidaridad y el apoyo de Cuba hacia África. Carmelo Mesa-Lago indica que el objetivo cubano era promover movimientos de liberación nacional así como ayudar a mantener gobiernos progresivos:

Though Cuba's presence in Africa during the '60s was modest, the basic parameters of Cuban policy emerged quite clearly. Its objective was to promote national liberation movements and to help defend existing progressive governments. Cuban policy toward Africa was also staunchly internationalist in that its motivation was essentially ideological.⁴¹

Prueba de ello es también el papel que desempeñó la revista intelectual *Casa de las Américas* en dar a conocer, a sus lectores, los eventos político-sociales en el mundo. Nicomedes Santa Cruz también se solidarizó con la Revolución Cubana y puso su poesía al servicio de la revolución peruana. Su arte es un instrumento de cambio donde la rima y el verso se convierten simbólicamente en armas de liberación.

El análisis de 'La vuelta' en 'Canto a Angola' deja ver el proceso de liberación del negro afroamericano quien se despoja del peso del pasado esclavista.⁴² De esta forma la vuelta se convierte en un acto de descenso órfico similar al aludido por Jean-Paul Sartre en su ensayo 'Black Orpheus'.⁴³ Este descenso le permite al afroamericano pasar por un proceso catártico que le ayuda a deshacerse del sentido de inferioridad al que ha sido sometido por siglos. Fanon, en *Black Skin, White Masks*, ha estudiado detalladamente el trauma psicológico sufrido por los colonizados quienes, a su parecer, internalizaron actitudes negativas y racistas. También enfatiza la

⁴⁰ F. Jeffress Ramsay, *Africa*, 5ª edición (Guilford, CT: The Dushkin Publishing Group, 1993), pág. 144.

⁴¹ *Cuba in Africa*, ed. Carmelo Mesa-Lago y June S. Belkin, Latin American Document and Monograph Series 3 (Pittsburgh, PA: Center for Latin American Studies, 1982), pág. 19.

⁴² Aquí, afroamericano se refiere a todos los afrodescendientes que habitan el continente americano.

⁴³ 'Black Orpheus', trad. John McCombie, *The Massachusetts Review*, 6/i (1964-65), 13-52.

necesidad de liberarse de dichas actitudes. En el poema siguiente vemos el inicio de un proceso de liberación:

Retorna mi carabela,
 torna a su lugar de origen
 pues nuestra presencia exigen
 Cabinda, Luanda, Benguela.
 Proa allá, y a toda vela
 vuelvo en un nuevo velero
 que ni es barco ni es negrero
 ni tiene un tratante al mando.
 Mi retorno es navegando
 en Comando Guerrillero! . . . ('Canto', pág. 73)

El primer verbo *retorna* alude a la vuelta a los orígenes que es mencionado explícitamente en el segundo verso: 'torna a su lugar de origen'. Por otra parte, en el poema hay una suerte de anulación o borradura del pasado cruel y doloroso sufrido por los esclavos porque dice: 'vuelvo en un nuevo velero | que ni es barco ni es negrero | ni tiene un tratante al mando'. La anulación de un pasado vil se logra a través de las partículas negativas *ni*, repetidas tres veces en esta décima junto con las figuras o símbolos de la opresión (*barco*, *negrero*). Además, la aliteración de la consonante *v* en el sexto verso, 'vuelvo en un nuevo velero', simboliza el avance del velero propulsado por el viento.⁴⁴ La aliteración y las repeticiones dan la impresión de un viaje suave y placentero, aparte de contrastar dramáticamente con las imágenes dolorosas de 'La ida' a América donde sí había un 'tratante al mando'. Cabe reiterar que este retorno simbólico conduce al proceso de liberación evidente en la segunda estrofa:

Hemos forjado fusiles
 de nuestras rotas cadenas,
 y es furia de nuestras venas
 la que escupen los misiles.
 Y aquí venimos por miles
 en cada atlántica ola;
 a decirte, Madre Angola,
 República Popular,
 que tus hijos de ultramar
 no pueden dejarte sola.

⁴⁴ Esta décima recuerda al poema de José de Espronceda, 'Canción del pirata'; véase sus *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert Marrast, en el cual también se trasluce el placer de navegar en el mar que a veces es comparado a la cuna que mece al niño.

La transformación ocurre en los primeros cuatro versos de la segunda décima donde las *rotas cadenas* se convierten en *fusiles* y la *furia* se convierte en *misiles*. Los ex-esclavos se sirven de las *cadenas* (la opresión) para obtener su propia liberación y convertirse en agentes de liberación para los otros. Además, en la segunda estrofa se pueden oír los estrépitos de la guerra: gran parte de los sustantivos (*fusiles, furia, cadenas, misiles*) y los verbos (*escupen, decirte*) aluden al sentido auditivo y crean una imagen violenta. Los afroamericanos, una vez liberados, simbólicamente, están prestos a ayudar a sus hermanos de la ‘Madre Angola’:

Por la victoria final
 ha de confundirse aquí
 Túpac Amaru y Martí,
 el Che y Amílcar Cabral.
 Y en esta lucha frontal
 contra el vil imperialismo,
 vive Angola el heroísmo
 del gran pueblo vietnamita,
 dejando con sangre escrita
 la verdad del Socialismo.

Aquí en la tercera décima se unen los líderes de las grandes revoluciones latinoamericanas como Túpac Amaru, Martí y el Che con el Amílcar Cabral de África.⁴⁵ Estos versos son testigos de la preparación de un batallón guerrero para la lucha contra el ‘vil imperialismo’. Santa Cruz une dos historias importantes en el proceso de liberación nacional, universalizando así la lucha por la libertad. El poema concluye con un tono optimista afirmando que:

Nuestra victoria es segura,
 tan cierta como el mañana
 de esta Unidad Africana
 que es la esperanza futura.

Una vez más, se evidencia la solidaridad con el pueblo africano, con el proletariado y los afroamericanos, siendo este tema otra de las constantes en la poética santacruciana. En conclusión, se puede considerar ‘Canto a

⁴⁵ ‘Amílcar Cabral (1924–1973), born in Cape Verde and raised in Guinea-Bissau . . . was a founding member of the MPLA and worked in Angola. He believed that a revolution could not result from leadership alone. All must fight a mental battle and know their arms before taking their arms’ (Ramsay, *África*, pág. 40). Túpac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui), en 1780, emprendió una revuelta contra el sistema opresivo del gobierno colonial. Thomas Skidmore y Peter Smith apuntan que ‘it took nearly two years of brutal fighting to stamp out the insurrections that swept over southern Peru and Bolivia’; *Modern Latin America*, 3ª edición (Nueva York: Oxford University Press, 1993), pág. 29.

Angola' como un poema épico dedicado a la FAR cubana y la revolución en Angola, en particular, pero también es una metáfora de la historia del afroamericano desde su llegada a América hasta su simbólico regreso victorioso al África.

El siguiente poema, 'Johanesburgo', ejemplifica la concepción artística de Santa Cruz para quien el arte tiene la misión de transformar el mundo. En este largo poema de veinte estrofas de proporciones épicas, el poeta traza la evolución del mestizaje racial en el Perú, subrayando las particularidades del fenómeno, enfatiza el sufrimiento del negro en el mundo y remata el poema entablando un puente filial entre las dos razas:

Yo le dijera 'Primo'
a ese blanco travieso
de cabello enrizao
y de labio muy grueso . . . (Cumanana, pág. 84)

En el Perú existe un dicho que ilustra la heterogeneidad racial del peruano: 'El que no tiene de inga, tiene de mandinga'.⁴⁶ Santa Cruz ilustra este mestizaje en los versos susodichos. Después de dejar constancia de la situación racial en el Perú, recorre el mundo entero señalando los males que han sufrido y, sufren aún, los negros. Luego concluye que, en comparación a aquéllos, el negro peruano actualmente no sufre tanto ya que no existe la esclavitud ni políticas de segregación racial como el apartheid de Sudáfrica o Estados Unidos:⁴⁷

Más ha sufrido el negro
nuestro hermano de Cuba
descendiente directo
nagó yoruba.

Más ha sufrido el negro
muerto en Santo Domingo

⁴⁶ Dicho recuperado por Ricardo Palma en sus *Tradiciones peruanas*. Vale la pena subrayar que el poema 'Desde la negra retinta' de la segunda edición de las *Décimas* originalmente se tituló 'De inga y mandinga'.

⁴⁷ Aquí Santa Cruz parece perpetuar las ideas erróneas de aquéllos que insinúan que los negros en el Perú no han sido tan maltratados, peor aún, de aquéllos que dicen que el racismo no existe en el Perú. Tal es el caso del sociólogo peruano MacLean-Estenós. Sin embargo, creo que el propósito de Santa Cruz no es indicar que algunos esclavistas fueran menos crueles sino concentrarse en el sufrimiento de sus hermanos negros, que, en efecto, comparado a lo suyos; fue mucho peor. Por ejemplo, en el momento en que escribe este poema hay grandes problemas de segregación racial en Sudáfrica y los negros en Estados Unidos están luchando por sus derechos civiles. Sin embargo, al escuchar el poema declamado por el poeta y la entonación que le da al verso 'mas ha sufrido el negro . . .', es posible interpretarlo como una burla de aquéllos que sostienen que el negro en el Perú no sufre discriminación.

por los diarios abusos del gringo.

...

En fin, más sufre el negro
de Harlem a Luisiana
que nuestra gente negra
peruana. (pág. 85)

Santa Cruz repite el verso 'más ha sufrido el negro' cinco veces y la sexta vez escribe: 'En fin, más sufre el negro | de Harlem a Luisiana'. Esta repetición hace palpable el brutal sufrimiento al que fueron sometidos los negros y otros grupos marginados. La constante reiteración graba esta realidad en la mente del oyente o lector, quedando, así, fijada para siempre la dolorosa experiencia de la esclavitud a fin de evitar actos similares en el futuro. Santa Cruz, en una de sus entrevistas, menciona que escribe para recuperar y guardar la historia no registrada del negro y su contribución al mundo.⁴⁸ En las últimas estrofas de 'Johanesburgo', el poeta expone su *ars poetica*:

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

El uso del verbo *quiero*, en lugar de 'quisiera', enfatiza su determinación y convicción ideológica. Es más, la metáfora de la 'rima-lanza' está presente en varios poemas militantes como éste. La conclusión de 'Johanesburgo' es incluso más combativa:

Cuando en Johanesburgo
llegue el 'día de Sangre'
debemos estar todos
¡Hijos de negra madre! (pág. 86)

El llamado a la revolución es muy explícito, y al decir 'debemos estar todos | hijos de negra madre' socava la política segregacionista del apartheid que sometió a muchos negros a una vida totalmente subhumana, sólo comparable a la época de la esclavitud. Una vez más, este poema concluye uniendo lo peruano con lo africano, lo personal con lo nacional y universal.

Vale la pena analizar el poema 'Sudáfrica' (1963) para concluir con el estudio de la temática de liberación africana, porque es aquí donde Santa Cruz reconcilia su lucha simbólica por la liberación personal y liberación africana. El poeta cierra el poema reafirmando su compromiso incondicional con África sin que este deber le impida su lucha por sus congéneres:

⁴⁸ Veáanse las entrevistas realizadas por Marvin Lewis (no editada) y Pablo Maríñez, 'Entrevista'.

Padre Luthuli
 Padre Albert John Luthuli
 Jefe del pueblo Celestial:
 Te canto con las últimas
 gotas de sangre negra
 que me quedan.⁴⁹
 Ahora y hasta ahora
 siento que debo hacerlo.
 Pero mañana
 cuando me parta en hijos
 totalmente huancas
 totalmente kechwas
 totalmente chancas
 ¿serán siempre tan míos tus problemas? . . .
 (Cumanana, pág. 87)

Estos versos muestran la conciencia universalista y ubicua de Santa Cruz. Los versos de la segunda décima, 'te canto con las últimas | gotas de sangre negra | que me dejan', afirman su compromiso artístico con la causa africana, pero también evidencian el reconocimiento de su obligación a luchar por todos sus congéneres (*huancas*, *kechwas* y *chancas*). El poeta se ve fragmentado en múltiples identidades pre-incaicas que marcan su identidad afroperuana. Es decir, ya no es sólo africano sino que su ser encierra su herencia americana también, actitud que recuerda el postulado de William Du Bois quien resalta el doble espíritu afroamericano en *The Souls of Black Folk*.⁵⁰

Hermano Sobukwe
 Roberto Mangaliso Sobukwe
 Mangaliso ('Maravilloso')
 Maravilloso Mangaliso:
 Te canto con las últimas
 gotas de sangre negra
 que me dejan.

⁴⁹ Los versos 'Te canto con las últimas | gotas de sangre negra | que me quedan' recuerdan los versos geminos de Federico García Lorca en la sección 'Alma Ausente' de su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, donde dice: 'No te conoce nadie. No. Pero yo te canto. | Yo canto para luego tu perfil y tu gracia'; *Antología comentada*, ed. Eutimio Martín, 2 tomos, Colección Germinal 9-10 (Madrid: Ediciones de la Torre, 1988), II, pág. 292. Aunque los versos de Santa Cruz no tienen el mismo peso emotivo impregnado en los de Lorca, aún transmiten su deseo de perpetuar la vida de un hombre heroico a través del canto. En la citada entrevista con Marvin Lewis, Santa Cruz afirma que está influenciado por la 'poesía española, sobre todo la popular, o neo-popular como la llaman algunos críticos . . . [la] de Antonio Machado y sobre todo la de Federico García Lorca'.

⁵⁰ 2ª edición (Nueva York: Dover, 1994).

Ahora y hasta siempre
 siento que debo hacerlo.
 Y aún mañana
 cuando me parta en hijos
 totalmente huancas
 totalmente kechwas
 totalmente chancas
 ¡seguirán siendo míos tus problemas! . . . (págs. 87–88)

Esta segunda estrofa concluye afirmando de manera rotunda su perpetuo compromiso con la lucha africana. Es significativo que los signos de exclamación reemplacen a los signos de pregunta de la primera estrofa. Aquí presenciamos el proceso de auto-evaluación y cuestionamiento que sufre el poeta quien concluye que estas dos causas (personal/ africana) no se excluyen mutuamente sino que se complementan y se aúnan.

‘¡Afrika, Izwe Lethu!’
 (¡Africa, Nuestra Tierra!)
 ¡Africa, nuestra tierra,
 debe sernos devuelta! . . . (pág. 88)

Santa Cruz acepta su doble herencia y su multiplicidad cultural porque al concluir el poema logra unificar su ser fragmentado. Ahora no sólo se divide en tribus indígenas peruanas sino también en grupos étnicos africanos. Es un ser que habla múltiples lenguas como ‘matabele, swahili, zulú, y castellano’. Su encarna la esencia tanto de lo peruano como de lo africano:

Lo grito en matabele
 que es lo mismo en swahili
 y es lo mismo en zulú.
 Lo grito en castellano
 yo, tu hermano, mi hermano:
 ¡Sudáfrica y Perú! (pág. 88)

En este poema adecuadamente titulado ‘Sudáfrica’, la incorporación de grupos multiétnicos es significativo porque Santa Cruz aniquila simbólicamente la política segregacionista del ‘apartheid’ que sigue el modelo de ‘dividir para reinar’. Recuérdese que una de las políticas del sistema opresivo de Sudáfrica era mantener a los grupos étnicos separados para crear minorías que no pudieran contestar la política del gobierno. Ramsay escribe: ‘Each black was assigned membership in a particular homeland, in accordance with ethnolinguistic criteria invented by the white government . . . leaving white South Africa without the “burden” of a black majority’ (*Africa*, pág. 160).⁵¹

⁵¹ Véanse sobre todo las páginas 158–63.

En conclusión, vemos que el proceso de la liberación africana se yuxtapone al papel protagónico que ha tenido Santa Cruz como agente de liberación personal de su gente. Aquí la nación es el Perú, el África, los Estados Unidos, el mundo. Una nación poblada por los oprimidos del mundo donde el poeta reconoce y aprecia la herencia africana sin negar la americana. El uno no excluye al otro y la meta final para el poeta es encontrarse, reconstruirse, reconciliar sus fragmentos y luchar por la humanidad, la igualdad, la armonía. El poeta esgrima con la rima y así se convierte en el poeta de la revolución peruana y, por extensión, de la africana y la universal.

Contra la opresión de grupos marginados

Santa Cruz también se convierte en el portavoz de los grupos subalternos como los obreros, los indios y los negros, reafirmando, así, su continua preocupación por los oprimidos. Los poemas de la colección *Cumanana*, además de concentrarse en la situación africana, también evidencian su lucha por la justicia y la igualdad para las clases marginadas. Por medio de estos poemas, el poeta deja hablar al indio, al negro, a los obreros y a los campesinos para denunciar sus penurias y sus sufrimientos.

El poema 'Agro' condena la insensible e inhumana relación entre el explotador y el explotado:

*Cuando un pobre va' onde un rico
pregunta por su salud.*

Contesta el rico al momento:

'Ven acá, ¿de' ónde eres tú? . . .' (*Cumanana*, pág. 57)

La cuarteta muestra la humanidad del pobre quien hace un esfuerzo por establecer un lazo humano; sin embargo, el latifundista permanece ajeno y distante del trabajador.

El intraspasable abismo
que rige esta sociedad
carece de humanidad
tan sólo por egoísmo:
Explotación y sadismo,
hambre y embrutecimiento
tienen al pobre en tormento;
y en su soberbia inaudita
ni un '¡Buenos días, taitita!'
contesta el rico al momento. (pág. 58)

Los versos 'el intraspasable abismo | que rige esta sociedad | carece de humanidad' resumen el peso del pasado colonial que ha creado un sistema de

jerarquías para mantener separados a los seres humanos clasificándolos en inferiores y superiores. Esta actitud se agrava cuando el latifundista, al no contestar el saludo del trabajador, le niega existencia. El poeta condena el egoísmo, la explotación, el sadismo y la soberbia como causas de las injusticias y el trato inhumano hacia los agricultores. Nos muestra el ambiente represivo en que viven los trabajadores y los motiva a la participación activa para que se conviertan en agentes de su propia libertad:

Pero en día no lejano
veremos al campesino
forjar su propio destino
con la razón en la mano:
Igual que en el pueblo hermano
donde tembló Belcebú,⁵²
comuneros del Perú
con la mira ante la vista
dirán al latifundista:
'Ven acá, ¿de' ónde eres tú? . . .'

Con el último verso de este poema vemos la reivindicación del campesino quien reclama y legitima sus derechos. El fin de la opresión y el maltrato se presentan en términos casi vengativos donde el oprimido enfrenta al opresor: 'con la mira ante la vista | dirán al latifundista: | "*Ven acá, ¿de' ónde eres tú? . . .*". Es más, aquí, Belcebú, 'el príncipe de los demonios', representa la opresión socio-económica, cultural y política a quien la confrontación decidida del oprimido hace temblar.

El poema 'Palo' está dirigido al guardia quien en incontables circunstancias ha actuado en contra de sus hermanos, siguiendo la orden de sus propios opresores. En la siguiente estrofa, el poeta trata de establecer un vínculo de solidaridad con el policía:

Policía, Guardia Civil
pueblo y pobre, como soy yo:
Suelta el palo, guarda el fusil
o tira al aire, pero al pecho no. (Cumanana, pág. 109)

El policía es un trabajador, es parte del 'pueblo y pobre', y, por ende, es víctima del mismo opresor. Este poema resalta el estado condenable de los policías que son utilizados como instrumentos de represión contra las quejas

⁵² El *Pequeño Larousse ilustrado*, ed. Victor Compta (México, DF: Ediciones Larousse, 1996), lo define de la siguiente manera: 'Deformación del apelativo dado a una divinidad cananea, *Baal-Zebub* (Bal el Príncipe) que para los judíos y los cristianos es el príncipe de los demonios' (pág. 1151). En el poema la alusión al pueblo hermano se refiere a Cuba donde la reforma agraria terminó con la opresión de los latifundistas y los intereses capitalistas.

de sus propios 'hermanos'. Además, describe las relaciones entre los policías y la clase trabajadora que siempre ha sido víctima de la clase dominante y también, de modo irónico, de la dominada (policías).⁵³ Entonces el poema subraya el poder que ejercen los dominantes en controlar y hacer de los subalternos instrumentos de su propia marginalización:

No hablo de palo al periodista.
 Hablo de palo en general:
 al que protesta, al que no chista;
 ya se desmaye o lo resista
 el palo es palo y duele igual.
 Duele en lo físico y en lo moral.

Policía, Guardia Civil
 pueblo y pobre, como soy yo:
 Suelta el palo, guarda el fusil
 o tira al mismo que te lo ordenó.

Santa Cruz pide a la Guardia Civil a apoyar la causa del pueblo sin coartar su resistencia y sus demandas. Es más, le pide a éste que aniquile a aquél que le ordena a tirar contra su hermano: 'o tira al mismo que te lo ordenó'. Es un pedido violento y radical, que impele a los policías a cuestionar sus actos y las repercusiones que tienen en su pueblo. Una vez más, Santa Cruz sirve de moralizador, y crea un poema didáctico que insta al cambio y a la búsqueda de la justicia.

Los poemas estudiados ponen de manifiesto el abnegado compromiso político y social de Santa Cruz quien denunció con tenacidad el abuso de poder. Es importante resaltar que cultivó poemas que atestiguaron los males de su tiempo, y logró cumplir su labor de artista y de humanista. Su tarea reivindicativa no se limitó a avanzar las metas de su raza, su país o continente sino que abarcó el mundo entero y, como él mismo lo dijo, abrazó el mundo con un abrazo fraternal. Esto se evidencia principalmente en los poemas sobre la lucha por la liberación africana y su preocupación por los derechos civiles en Sudáfrica y los Estados Unidos. Santa Cruz fue un hombre que buscaba comprender las complejidades del ser humano, un hombre equitativo quien supo medir las virtudes y las flaquezas de la raza humana.⁵⁴

⁵³ En la historia latinoamericana, y sin duda la mundial, existen numerosos ejemplos de la participación activa de los policías y militares en actos de represión en contra del pueblo. La crítica de las injusticias cometidas por la Guardia Civil también se encuentra en los poemas de Federico García Lorca, quien condenó las injusticias sociales cometidas contra los gitanos.

⁵⁴ Tiene un poema dedicado a J.F. Kennedy en honor a sus esfuerzos por avanzar la causa de los ciudadanos negros en Estados Unidos. Sin embargo, condena al Kennedy que autorizó la invasión cubano-americana del Playa Girón.

Capítulo 3

LEGITIMACIÓN Y PROYECCIÓN DE LA CULTURA AFROPERUANA

Este capítulo tiene dos objetivos principales: resaltar el profundo impacto que ha tenido el aporte de la cultura afroperuana a la hibridez cultural de índole nacionalista, y analizar la representación de los afroperuanos, indios y otros grupos marginados en la poética santacruciana. Primero, se demostrará cómo la cultura subalterna emplea el terreno de lo popular para oponerse a y negociar las imposiciones culturales de la clase dominante. Según la teoría de los estudios culturales:

Culture is one of the principal sites where this division is established and contested: culture is a terrain on which there takes place a continual struggle over meaning, in which subordinate groups attempt to resist the imposition of meanings which bear the interest of the dominant groups.¹

Santa Cruz, en diversos poemas, revela la influencia y la vigencia de la cultura africana en la literatura, el arte, la religión y el lenguaje peruanos. Esta cultura africana traída al Perú se ha mantenido viva debido a su adaptabilidad. García Canclini sostiene que las culturas premodernas han logrado sobrevivir gracias a su flexibilidad y adaptabilidad.² Esta condición es aplicable a las manifestaciones culturales afroperuanas porque, al igual que las culturas indígenas, han seguido adaptándose (a la modernidad y el sincretismo cultural existentes) y reconstruyéndose continuamente dentro de los paradigmas establecidos por la cultura oficial. Se verá en qué medida las costumbres africanas traídas al Perú han pasado a formar parte de la cultura nacional.

Segundo, por medio de un estudio textual, se demostrará que Santa Cruz en efecto no crea estereotipos del negro peruano ni las otras etnias sino que los presenta tal cuales son con virtudes y flaquezas. Del mismo modo, se

¹ John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture: Theories and Methods* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1996), pág. 4.

² Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México, DF: Grijalbo, 1990), pág. 222. Aunque al hablar de culturas premodernas, García Canclini se refiere a las culturas precolombinas, la cultura afroperuana también se podría considerar en cierta medida 'premoderna' ya que se enfrenta con la cultura europea al igual que las culturas nativas.

considerará la proyección del europeo (opresor) en la imaginación del afroperuano (oprimido). Para el análisis de esta problemática de representación se tomará como punto de partida el provocativo artículo de bell hooks, 'Representations of Whiteness in the Black Imagination', en el cual analiza la representación del blanco en la imaginación del negro.³ Generalmente, el negro ha sido el objeto de numerosos estudios pero raramente se estudia al blanco e incluso los tratados sobre la raza y/o el racismo excluyen a éste. Por esta razón, es imprescindible estudiar la proyección del blanco o europeo en la mente del afroperuano.

Por otro lado, la proyección de la mujer afroperuana merece un análisis aparte porque, dentro de los grupos oprimidos, ella sufre una triple opresión por ser pobre y negra, además de mujer. Cabe mencionar que los poemas de Nicomedes Santa Cruz representan diversos tipos de mujeres; entre ellas se encuentran las madres, las abuelas, las que desdeñan su raza y las exóticas. Algunos poemas reflejan las actitudes misóginas prevalentes en las sociedades hispanas que condenan a las mujeres que no se ajustan a las normas establecidas por la sociedad patriarcal. Por ejemplo, el poema 'Son las mujeres hoy día', de *Canto a mi Perú* (1966), las presentan como niñas caprichosas que no están en condiciones de participar en los importantes procesos políticos nacionales.

Culturas híbridas

Nicomedes Santa Cruz es uno de los exponentes más importantes de la reivindicación del legado afroperuano y su contribución a la hibridez cultural peruana. Dicha hibridez es el resultado de un largo proceso de amalgama cultural o, como lo llama Jean-Paul Sartre, 'mestizaje cultural'.⁴ Santa Cruz estudia el resultado de la transculturación y las transformaciones que se efectuaron en las costumbres africanas al entrar en contacto con las tradiciones hispanas e indígenas. Además, documenta las nuevas manifestaciones culturales que nacieron de este proceso de transculturación.

Al hablar de un mestizaje racial y un programa integracionista, no se puede dejar de lado el aspecto cultural de la sociedad peruana, cuyas manifestaciones culturales se encuentran impregnadas por elementos multi-étnicos. García Canclini analiza la relación dialéctica y dinámica entre las culturas modernas y premodernas o indígenas. Se pueden utilizar paradigmas de análisis similares a los establecidos por García Canclini para estudiar de

³ bell hooks, 'Representations of Whiteness in the Black Imagination', en *Black on White: Black Writers on what it Means to be White*, ed. David R. Roediger (New York: Schocken Books, 1998), págs. 38-53.

⁴ Se habla y se escribe mucho sobre el mestizaje pero generalmente refiriéndose sólo a las mezclas biológicas. Sin embargo, como la mezcla también puede ser cultural Jean-Paul Sartre usa el término de 'métissage culturel' en su ensayo 'Black Orpheus'.

cerca los fenómenos de transformación e hibridación por las que han atravesado las diversas culturas en la sociedad peruana. La cultura nacional oficial incorpora múltiples manifestaciones culturales con la finalidad de unificar a la nación.⁵ Por ejemplo, 'La marinera', baile de raíces africanas, se convierte en representativo de lo peruano. Además, las canciones de índole nacionalista que expresan el orgullo de ser peruano incorporan ritmos africanos. Asimismo, algunas recetas populares de la cocina peruana incorporan platos típicos de la cocina africana.⁶ García Canclini critica el proceso de nacionalización cultural en el que cree que se dejan de lado a grupos subalternos:

Las oligarquías liberales . . . hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élites dejando fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas que evidencian su exclusión en mil revueltas y en la migración que 'trastorna' las ciudades. Los populismos hicieron como que incorporaban a esos sectores excluidos, pero su política distribucionista en la economía y la cultura, sin cambios estructurales, fue revertida en pocos años o se diluyó en clientelismos demagógicos.

(*Culturas híbridas*, pág. 21)

Debe señalarse que la crítica de García Canclini, aunque veraz, no toma en cuenta aquellas manifestaciones culturales latentes de las culturas llamadas subalternas. Además, desde 1990, momento en que se publicó el libro, han ocurrido cambios y eventos sociopolíticos capitales en el Perú. Primeramente, en 1990, la toma de la presidencia por un *nisei* (segunda generación de japoneses) rompió muchos de los esquemas racistas y clasistas en el Perú, siendo éste un país controlado por aquéllos que se identifican, aún en nuestros días, con lo español. Las últimas olas migratorias, como con-

⁵ El análisis de las manifestaciones de sincretismo cultural se limitará a la zona costeña del Perú porque Nicomedes Santa Cruz rescata, principalmente, el legado cultural de esta zona. Además existe limitada información sobre la influencia de la cultura africana en la indígena, aunque es evidente que perduran tradiciones culturales que atestiguan el encuentro entre estas dos etnias. Por ejemplo, Fernando Romero indica que la celebración de 'los negritos' en que 'los serranos sarcásticamente presentaban al odiado esclavo afronegro' ya era parte de las costumbres del s. XVIII, de acuerdo a R. Palma: *Quimba, fa, malambo, ñeque: afronegrismos en el Perú* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988), pág. 200. Para información sobre la presencia negra en la Sierra véase Jean-Pierre Tardieu, *El negro en el Cusco* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998). Actualmente, otro ejemplo de hibridación de las culturas africanas e indígenas, en Lima, sería 'la chicha', una mezcla de ritmos caribeños con el huayno, fenómeno musical que ha sido estudiado por Arturo Quispe, 'La chicha: un camino sin fin', en *Los nuevos limeños: sueños, fervores y caminos en el mundo popular*, ed. Gonzalo Portocarrero Maisch (Lima: SUR Casa de Estudios de Socialismo TAFOS, 1993), págs. 191-205.

⁶ Véanse los artículos de José Luciano y Fernando Romero en *Cultura, identidad y cocina en el Perú*, ed. Rosario Olivas Weston (Lima: Universidad de San Martín de Porres, 1993), págs. 169-75 y 177-88.

secuencia del terrorismo que asoló las zonas andinas, también han transformado dramáticamente la estructura social del país.⁷ Y más recientemente, la elección del presidente Alejandro Toledo ha causado rupturas y reevaluaciones de paradigmas con respecto a la realidad étnica y cultural del país.⁸

García Canclini hace una interpretación irónica de la ideología paternalista de las oligarquías liberales y demuestra que la cultura oficial se niega a aceptar la hibridación cultural, y su sistema económico distribucionista produce ganadores y perdedores (dominantes *versus* subalternos) y, de esta forma, culturas subalternas. Nicomedes Santa Cruz derriba la lógica distribucionista de la oligarquía liberal; sus obras atestiguan la existencia de una genuina, aunque ignorada, hibridación cultural. El poeta, consciente de este proceso de mestizaje cultural, recupera varios aspectos de la cultura popular a través de su poesía. Por ejemplo, compone poemas dedicados al Señor de los Milagros, a 'La Alianza Lima', y 'Sanguito'e ñajú', así resaltando la contribución africana a la religión, al deporte y al arte culinario, respectivamente. Al mismo tiempo que reclama la legitimación del aporte cultural africano, critica acerbamente los intentos de desvalorar la contribución de su raza a la formación de la cultura nacional. En el poema titulado 'Santo de mi devoción', condena la burocracia eclesiástica por no canonizar al religioso afroperuano.⁹ Estos poemas atestiguan los infatigables esfuerzos de Santa Cruz por recobrar y presentar una completa realidad nacional sincrética.

Ruptura de concepciones erróneas sobre la contribución del negro a la cultura peruana

Durante muchas décadas pensadores como José Carlos Mariátegui y Víctor Andrés Belaúnde han negado la existencia de un legado africano en el Perú. Vale la pena recordar las palabras de Mariátegui quien afirmó que el negro sólo trajo su primitivismo y sensualidad y no estaba en condiciones de

⁷ El impacto de esta transformación es tan aguda que muchos sociólogos ven el proceso como una 'cholificación de Lima': Tokihiro Kudó, *Hacia una cultura nacional popular*, Estudios (DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982), págs. 71-4.

⁸ Este hecho ha sido de gran resonancia mundial por ser un acto sin precedentes donde el primer mandatario celebra la ceremonia de transferencia de mando en Machu Picchu, y la primera dama se dirige al pueblo en Quechua diciéndoles que después de casi 500 años de opresión ha llegado el momento de valorar lo indígena.

⁹ San Martín de Porres, santo afroperuano nacido en 1579, beatificado en 1837 y santificado en 1962, un siglo después. Es evidente que ni la iglesia fue exenta del racismo prevalente en la sociedad. Para una lectura interesante sobre las políticas de canonización, véase Kenneth Woodward, *Making Saints: How the Catholic Church Determines Who Becomes a Saint, Who Doesn't, and Why* (Nueva York: Simon & Schuster, 1990).

contribuir a la cultura nacional peruana.¹⁰ Es evidente que, de una manera sistemática, se ha tratado de borrar y tergiversar la contribución del afroperuano. Sin embargo, Nicomedes Santa Cruz y otros afroperuanistas como Carlos Aguirre, Fernando Romero, José Luciano y Edgar Montiel han puesto en tela de juicio estas suposiciones erróneas y racistas.¹¹ Por ejemplo, Dobyns y Doughty comentan sobre la hibridez cultural y racial del Perú:

Biological mixing of peoples produced a parallel cultural fusion. The Lima urban area in particular showed the effects of the process. In the postindependence generation, this emergent culture increasingly came to be identified with that which was 'Peruvian'. Creole food, music and popular dances, which owed much to the Blacks and Mulattos, became representative of coastal culture.¹²

Pocos estudios como el mencionado arriba reconocen la contribución del negro a la música y las danzas populares. De ahí que los esfuerzos de Nicomedes Santa Cruz y su hermana Victoria Santa Cruz por rescatar la herencia cultural de sus antepasados son sumamente importantes. Victoria Santa Cruz, por medio del teatro, logró acceder y hacer un llamado a la juventud afroperuana a participar en el proceso de recuperación y reconocimiento de la afroperuanidad.¹³ En este proceso recuperativo los Santa Cruz constatan que la cultura peruana es híbrida debido a las convergencias y las convivencias de diversos grupos étnicos, de forma que es posible hablar de culturas híbridas legítimas en el Perú.

En las manifestaciones culturales como el arte, la religión, y el lenguaje, se evidencia la innegable influencia del legado africano. La cultura oficial se ha apropiado de éstas, incluso como símbolos representativos de la peruanidad, sin considerar ni admitir sus orígenes africanos. Por ejemplo, en su estudio sobre la peruanidad, Víctor Andrés Belaúnde ignora completamente el aporte africano: 'La peruanidad nace de la conjunción de las dos razas [indígenas y

¹⁰ Para una discusión más detallada de la perspectiva de Mariátegui, véase la Introducción, págs. 7-8.

¹¹ Además de estos, Victoria Santa Cruz y José Campos (director de INAPE) también están difundiendo la importancia de la cultura afroperuana. Además, existe un grupo de teatro experimental, *Teatro del Milenio*, que tiene como principal objetivo recuperar la historia y la herencia cultural afroperuanas.

¹² Henry F. Dobyns y Paul L. Doughty, *Peru: A Cultural History*, Latin American Histories (Nueva York: Oxford University Press, 1976), pág. 176.

¹³ Con respecto a la labor de Victoria Santa Cruz después de su regreso de Francia, 'más negra y más peruana' (como se describe ella misma), Suárez Radillo comenta: 'su primer paso fue lanzar un llamamiento, a través de la televisión, que merece ser conocido: "Quisiera que todos los negros del Perú llegaran a mi casa en Breña y se inscribieran para un examen de aptitud. ¡Ah, pero no se crean que por el hecho de ser negros tienen condiciones para la danza!"'; 'El negro y su encuentro de sí mismo a través del teatro en el Perú', en su *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (Caracas: Equinoccio, 1976), págs. 275-96 (285).

européas] que no sólo se yuxtapusieron sino que comenzaron a fusionarse.¹⁴ Este es un ejemplo claro de la política exclusionista y la invisibilidad a la que han sido sometidos los afroperuanos.

(a) *El arte y la literatura*

El arte plástico y la literatura en el Perú han tenido diversos exponentes afroperuanos. Durante la época colonial, el poeta y protomédico José Manuel Valdés (1767–1844) gozó de cierto renombre y el pintor Francisco Fierro Palas ('Pancho Fierro', 1809–1879) fue conocido por sus acuarelas representativas de la vida cotidiana limeña.¹⁵ Por otra parte, la literatura peruana ha tenido sus representantes afroperuanos como Ricardo Palma (1833–1919) y, en el siglo XX, Enrique López Albújar (1872–1966), así como los decimistas Manuel Aparicio (1902–1971) e Higinio Quintana (1881–1944), Nicomedes Santa Cruz (1925–1992) y Juan Urcariegí (n. 1928), y los novelistas Gregorio Martínez (n. 1942), Delia Zamudio (n. 1943), y Lucía Charún-Illescas (n. 1967) cuya primera novela afroperuana *Malambo* se publicó en 2001. Queda evidente, entonces, que la presencia del afroperuano en el arte y la literatura ha sido notable desde la época colonial.

A través de la reconstrucción de las canciones y los bailes de raíz africana se empezó el proceso consciente de formación de una identidad afroperuana. Raúl Romero ('Black Music', pág. 314) analiza las implicaciones y las repercusiones de la labor de los hermanos Santa Cruz, atribuyendo la resurrección de la música afroperuana a la tarea de reconstrucción emprendida, principalmente, por estos hermanos a finales de los años '50. Es más, este fenómeno estaba ocurriendo también en el Ecuador, Venezuela y Colombia; lo cual apunta a la influencia de la ideología de la negritud y del momento histórico. Los Santa Cruz usaron los medios masivos de comunicación como foros de expresión a través de los cuales dieron a conocer la vigencia de la afroperuanidad a la población en general.

Raúl Romero señala que la meta de los Santa Cruz no tuvo éxito a nivel ideológico porque la población afroperuana no se consideraba como un grupo étnico aparte, como, por ejemplo, sigue siendo el caso de los indígenas. Añade también que siempre hubo, de parte de los africanos en las Américas, un deseo de integrarse a la cultura dominante y esta vía de integración era considerada como un medio de evasión de su condición de oprimido (pág. 325). Pese al acierto de Romero, es de notar que el negro peruano fue

¹⁴ Víctor Andrés Belaúnde, *Peruanidad*, 3ª edición, Publicaciones del Instituto Riva-Agüero (Lima: Ediciones Librería Studium, 1965).

¹⁵ Algunas de las acuarelas de Pancho Fierro se encuentran en *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980*, ed. Dawn Ades *et al.* (Londres: The South Bank Centre, 1989). En Lima, existe también una galería de arte 'Galería Pancho Fierro' en Pasaje Santa Rosa 110, y una calle en la zona residencial de San Isidro, Lima, en homenaje al pintor.

empujado a buscar el blanqueamiento cultural y biológico. Denys Cuche resalta este punto claramente:

Desde el tiempo de la colonia [los blancos] se habían empeñado en suprimir todas las manifestaciones culturales de los africanos. Esta represión 'civilizadora' había creado un vacío cultural tremendo en la población negra. El negro que quería ser reconocido por los blancos como persona, tenía que adoptar en la medida de lo posible la cultura de sus amos e identificarse con ellos.¹⁶

Además, Romero considera la labor de los Santa Cruz como un mero renacimiento musical que no pudo tener éxito más allá del comercial porque los hermanos supuestamente no compartieron la filosofía del movimiento con los jóvenes que participaron en la difusión de la música afroperuana:

The movement did not address the social and political problems of Peruvian blacks as a whole, focusing only on the artistic aspect. Peruvian blacks thus did not deeply identify themselves with the movement, because their problems went further than these artistic interests.

(‘Black Music’, pág. 323)

Su observación no da crédito a la obra poética de Nicomedes Santa Cruz en la que el poeta sí se ocupó de los problemas sociales y políticos de la población negra y también la marginada, en general.¹⁷ En el segundo capítulo de este estudio se demostró el compromiso político y artístico de Santa Cruz y se analizaron los poemas en los cuales denunció la situación marginal del negro y otros grupos oprimidos. Además los líderes de organismos como Movimiento Negro Francisco Congo y ASONEDH (Asociación Negra para los Derechos Humanos) resaltan el impacto duradero que ha tenido Nicomedes Santa Cruz en la concientización y el llamado al autoestima del afroperuano.¹⁸ Aunque el deseo de blanqueamiento cultural al que muchos negros fueron sometidos es innegable, se debe tomar en cuenta la resistencia pasiva que les ha permitido sobrevivir en un ambiente de opresión, y mantener parte de su identidad cultural.

Es imprescindible resaltar este fenómeno de adaptabilidad en un

¹⁶ Denys Cuche, *Poder blanco y resistencia negra en el Perú: un estudio de la condición social del negro en el Perú después de la abolición de la esclavitud* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975), pág. 64.

¹⁷ En su artículo, Romero se concentra en la producción musical del poeta peruano y hace un estudio muy iluminativo; sin embargo, su falta de conocimiento de la obra poética de Santa Cruz no le permite hacer una evaluación justa de la labor del poeta.

¹⁸ Incluso la página de Web de Movimiento Negro Francisco Congo exhibe el poema ‘De ser como soy me alegro’ de Santa Cruz, y en entrevistas realizadas en 1999 y 2000 los líderes mencionan que Santa Cruz ha tenido un papel protagónico e importantísimo en despertar la conciencia y el autoestima de muchos afroperuanos.

ambiente inhóspito porque la eficacia de las llamadas ‘culturas marginadas’ reside en su capacidad de adaptabilidad y de flexibilidad que les permiten infiltrarse y formar parte de la cultura oficial dominante. Gramsci y los teóricos de los estudios culturales han notado este aspecto de las culturas subalternas y advierten que éstas no son simplemente víctimas de la dominante sino que es precisamente en el terreno cultural donde existe el espacio para negociar y contestar a las formas dominantes.¹⁹ El riesgo en esta dinámica es que la cultura oficial se apropie de los símbolos de la cultura oprimida sin dar crédito a sus raíces africanas como es el caso de la marinera, baile representativo de ‘lo peruano’. Nicomedes Santa Cruz en su libro *Tondero y marinera* (1973) recupera los orígenes africanos de este baile. Además de éste, los Santa Cruz han reconstruido otros bailes y canciones como el panalivio y la saña, sobre los cuales Nicomedes también escribió poemas para historiar su origen. Cabe señalar que estas expresiones artísticas se gestan en un ambiente de opresión y como resultado de la esclavitud.

El panalivio, dice Santa Cruz, es una canción de trabajo de los negros peruanos, un tipo de ‘Canción-lamento’ con inensaje triste donde el negro da a conocer sus penas (*Ritmos*, pág. 108). Además nos señala que la palabra ‘zambé’ que se repite en todos los panalivios, es ‘el nombre de un tambor usado en el rito de Changó’ (Romero, *Quimba*, pág. 219). Por ejemplo, en el poema ‘Panalivio’ de la colección *Canto a mi Perú*, dedicado a Nicolás Guillén, el esclavo expresa su sufrimiento por el maltrato del opresor:

Bajo el látigo español
 (‘¡Párate, negro mojino!’)
 sudando de sol a sol
 cantaba mi aliento tibio.

Si fumo
 paentro me como el humo.
 Si aguanto
 paentro me trago el llanto.
 Si vivo
 paentro busco motivo.
 Si muero
 paentro morirme quiero.
 Sólo es pajuera que canto
 cantando mi pena alivio
 ¡m’alivio, mi pena alivio,
 m’alivio zambé;

¹⁹ García Canclini, *Culturas híbridas*, pág. 243; Agger, *Cultural Studies*, pág. 9.

panalivio pa mi pena,
 mi pena alivio
 m'alivio zambé! (*Canto*, págs. 147–8)

El poema ilustra claramente el ambiente de opresión en la que operan los esclavos; cada instante de actividad humana como el fumar, el llorar, el vivir e incluso el morir se ve limitado por su condición de esclavo. Solamente les es permitido cantar: 'sólo es pajuera [para afuera] que canto | cantando mi pena alivio'. Aunque no es visto como tal por los opresores, el acto de cantar se convierte en instrumento de reivindicación ya que es lo único que pueden hacer abiertamente (pajuera).

La tercera estrofa de 'Panalivio' ilustra bien el compromiso político y social del poeta:

Hoy no es España quien manda
 pero sufrimos igual:
 Sutil segregacionismo,
 sordo racismo;
 discriminación racial.
 Si estudio
 la clase me da repudio.
 Si como
 el maitre me escupe el lomo.
 Si grito
 me dicen negro maldito.
 Si callo
 me pegan como a caballo.

La imagen dominante aquí es la de opresión y abuso que se evidencia en los vocablos 'sufrimos', 'discriminación', 'repudio', 'escupe', y 'pegan'. Esta estrofa se yuxtapone a la segunda donde se observaron las injusticias que el negro esclavo debía soportar durante la colonia. Los versos 'Hoy no es España quien manda | pero sufrimos igual' aluden al hecho de que incluso después de más de un siglo de la abolición de la esclavitud, aún existen los problemas de discriminación, racismo y segregacionismo.²⁰ Hay quienes han negado la existencia del racismo en el Perú; uno de ellos fue el sociólogo MacLean y Estenós quien afirma que:

Los negros en el Perú de hoy, por las características de su vida . . . no constituyen ni plantean ningún problema. Ni el de las minorías, ni el de

²⁰ Hubo múltiples decretos que libertaron a los esclavos pero la eficacia de los mismos dependía del gobierno o la política en vigencia. Según Denys Cuche, el último decreto de libertad lo dictó el mariscal Ramón Castilla en 1874. Este autor, en su obra citada, pág. 63, n. 16, estudia las causas y consecuencias de la abolición de la esclavitud en el Perú (véanse págs. 29–45).

discriminación ni el de la segregación, en ninguna de sus cualidades o expresiones. Nuestro país se ve libre, por ventura, de los prejuicios e intransigencias raciales, de las fronteras de color, de las incompatibilidades irreductibles entre grupos étnicos desafines En el Perú el sentido de igualdad y de dignidad humana no está limitado sólo a los hombres de piel blanca.²¹

Aunque este risible comentario data de 1948, aún existen actitudes similares en nuestros días. Como opina Denys Cuche, 'que un sociólogo, entonces catedrático principal de sociología en la Universidad Nacional de San Marcos, haya podido escribir eso, revela la ceguera de la sociedad peruana en lo que concierne al problema del negro' (*Poder blanco*, pág. 10). De ahí que, en el poema 'Panalivio', los versos 'Sutil segregacionismo | sordo racismo' son particularmente importantes porque ilustran la situación racial actual y contestan el mito de la armonía racial en el Perú. Además, la aliteración en 's' acentúa el carácter oculto y silenciado de la discriminación en la sociedad peruana.

La saña es un tipo de baile-canción 'irreverente' al que Santa Cruz dedica el poema intitulado 'Dios perdone a mis abuelos'. La saña fue empleada por los esclavos para mofarse de las prácticas incongruentes del catolicismo. No obstante, la letra revela el espíritu inquisitivo y revolucionario del africano a quien no le faltó ni lógica ni raciocinio para darse cuenta del doble criterio que la religión aplicaba a los negros. Los esclavos africanos no fueron gente sumisa que sirvieron a sus amos sin rebelarse.²² Ellos comprendían que la iglesia les predicaba la igualdad mientras se les negaba el acceso a las iglesias.²³ Así, el mensaje de la 'saña' cuestiona los estereotipos que deshumanizan a los negros y los reducen a niños pasivos e inofensivos revelando las actitudes paternalistas de la iglesia.

El poema 'Dios perdone a mis abuelos' ilustra las graves consecuencias para los esclavos que se atrevían a desafiar las reglas eclesiásticas:

Tan negra como el hollín
un negro asomó su cara
al Templo de Santa Clara
o al de San Agustín.

...

²¹ Roberto MacLean y Estenós, *Negros en el nuevo mundo*, Colección Mundo Nuevo (Lima: PTCM, 1948), pág. 1.

²² Domingo Faustino Sarmiento (1811–88) escribió que los negros eran ffeles y entusiastas de raza y que sirvieron voluntariamente a sus amos: véase César Montalvo Toro, *Historia de la literatura peruana*, 13 tomos (Lima: AFA Editores, 1991–1996), IV, pág. 207.

²³ Aquí vale la pena mencionar la película *La última cena* del director cubano Tomás Gutiérrez Alea que ilustra magistralmente la actitud de los esclavos hacia las doctrinas católicas y su eventual rebelión.

Su muerte pagó el agravio
por herejía tamaña. (Décimas, 2ª edición, pág. 22)

Esta décima ilustra la discriminación a la que estaban sujetos los africanos, y constata que al negro que se atrevía a asomarse al templo se le condenaba a muerte. El verso ‘Ante Dios somos iguales . . .’ muestra la hipocresía de los curas quienes presenciaban las injusticias cometidas contra los esclavos. El sermón sobre la igualdad entre los seres humanos se contrasta con la cruel realidad del tratamiento inhumano de los esclavos. Esta incongruencia entre prédica y práctica los conduce a ridiculizar el catolicismo:

‘Ante Dios somos iguales . . .’
 proseguía el señor cura,
 en tanto, la gente oscura
 llevó sus restos mortales.
 Después de los funerales
 los esclavos, sin recelos,
 sopesando sus flagelos
 con las frases de la misa,
 entre llantos y sonrisas
 se burlaron de los cielos
 . . .

La última estrofa funciona como una apología y reivindica este baile ‘irreverente’:

De este modo tan austero
 nació en Zaña aquel cantar,
 satírico renegar
 a la liturgia y al clero.

José Mejía Baca apunta que la saña es un ‘vehículo de expresión de un estado de disconformidad que existió en Zaña [una ciudad al norte de Lima] . . . Es así como la “saña” fue un canto profano-religioso, en que se encuentra la burla y la sátira disfrazando una protesta’ (citado en Toro, *Historia*, IV, pág. 338).

El poema analizado arriba muestra cómo el afroperuano se enfrenta a su realidad y se resiste a perder su cultura. Además, recrea sus prácticas ancestrales para reflejar sus vivencias en el Nuevo Mundo. Esta adaptabilidad implica un proceso de transculturación que les permite a los afroperuanos mantener ciertos elementos de su herencia africana. Por ejemplo, con relación a la música, el uso de la guitarra adquiere dos funciones simbólicas: para los afroperuanos es un pasaporte para continuar sus prácticas culturales; para los españoles es señal de que los africanos se están ‘asimilando, sometiendo’ a su imposición cultural. Raúl Romero apunta que la Asociación Cultural para la Juventud Negra Peruana (ACEJUNEP) consideraba clave la resistencia cultural de los negros peruanos ya que esta

resistencia les permitió disfrazar su religión, impregnar la música y baile criollos con espíritus y deidades africanas e influenciar las prácticas medicinales y culinarias populares ('Black Music', pág. 321).²⁴ Es evidente que los bailes y los cantares, además de permitirle al negro peruano expresar sus sentires y sus frustraciones, sirvieron como medios de preservación de algunas prácticas culturales ancestrales.

(b) *La religión*

El sincretismo religioso fue una forma de resistencia pasiva que permitió al afrodescendiente mantener su herencia africana en las Américas.²⁵ Por ejemplo, cada octubre, se celebra en el Perú la procesión del Señor de los Milagros en la que miles y miles de devotos se reúnen en las calles de Lima para participar en uno de los rituales de mayor trascendencia y popularidad. Se trata de un ritual que originó en una cofradía de esclavos africanos en el siglo XVII.²⁶ Aunque la gran mayoría de la población devota ignora los orígenes de esta procesión, es ahora parte indispensable de la religiosidad popular en el Perú. Dobyns y Doughty apuntan que:

The largest probably and most popular cult in Peru today, that of the Our Lord of Miracles, is a major cultural and spiritual [Afroperuvian] legacy of colonial times. Colonial policy precluded Blacks and Indians from even entering the sumptuous parish churches and the Cathedral of Lima. Largely converted to Christianity, many Angolan and other slaves sought to emulate the Spaniards by forming their own sodalities. (*Peru*, pág. 111)

Esta reapropiación del ritual indica más bien una asimilación, pero se puede argüir que representa la resistencia pasiva de los grupos marginados quienes, a pesar del medio ambiente represivo en que vivían, lograron transformar los cultos religiosos oficiales adaptándolos a sus propias necesidades. El culto del Señor de los Milagros 'spread among members of the city's other ethnic groups. The clergy decided that God had given a sign, and they quickly incorporated the crucifix in the formal ceremonial calendar of Lima' (*Peru*, pág. 111).²⁷

²⁴ ACEJUNEP se fundó a finales de los años 60. En 1980 se fundó el Instituto de Investigaciones Afroperuanas (INAPE), y en 1986 el Movimiento Negro Francisco Congo.

²⁵ La santería cubana y el candomblé brasileño son algunos ejemplos de este sincretismo. Aunque en Perú no existe un culto o una religión propiamente de los afroperuanos, sí es notable la influencia que han tenido en los ritos religiosos locales.

²⁶ En 1561 un artista anónimo de una cofradía africana pintó un crucifijo en la pared de la capilla. En 1655, esta pintura sobrevivió un desastroso terremoto (Romero, *Quimba*, pág. 240). Para mayor información, véase también Dobyns y Doughty, *Peru*, pág. 111.

²⁷ Un proceso similar ocurrió en México con el creciente culto a la Virgen de Guadalupe.

Este evento es de notar ya que durante la colonia, a los esclavos, aunque eran activamente cristianizados, se les prohibía el ingreso a las iglesias. Así, estos afroperuanos se convierten en agentes transformadores de los rituales religiosos oficiales. Con este acto lograron no sólo acceder a la cultura dominante sino también reconstruirla y adaptarla. Además, es innegable que las cofradías eran organizaciones que jugaron un papel importantísimo en el proceso de liberación de la comunidad africana. Existen registros que indican que estas agrupaciones, a veces, reunían fondos para comprar la libertad de sus congregantes (Cucho, *Poder blanco*, pág. 143). Toro comenta:

La formación y el funcionamiento de las cofradías, que fueron mecanismos de afianzamiento económico de la iglesia y de la difusión del cristianismo especialmente en el mundo rural sirvió, en el caso de los esclavos, como un lugar de refugio y de recreación de su idiosincrasia nativa. Esto es, bajo la aparente devoción hacia los símbolos cristianos, escondían cultos y rituales de origen africano. (*Historia*, IV, pág. 577)

De modo que se destaca de nuevo la habilidad de estos grupos para adaptarse a las normas de los opresores mientras, al mismo tiempo, se resistían pasivamente; es decir, lograban insertar astutamente sus prácticas nativas en aquéllas de la cultura oficial, creando así una impresión de sincretismo religioso. Según Cucho, antes de la Abolición, el culto a los dioses africanos era común entre los afroperuanos y que dichas deidades eran identificadas con santos católicos. Por ejemplo, se imploraban 'indistintamente a Zambí (dios bantú) o Nuestro Señor de los Milagros, Yemanga o La Virgen del Rosario, Omolu o San Benito' (*Poder blanco*, pág. 165).

La temática religiosa es predominante en los poemarios de Nicomedes Santa Cruz, quien, simbólicamente, imita este mismo proceso de sincretismo religioso al apelar a dioses yorubas y al historiar el culto del Señor de los Milagros. Una vez más, vemos que su creación artística está estrechamente ligada a su meta de legitimación de la cultura afroperuana. Con el poema 'A la hermandad de cargadores', Santa Cruz da a conocer al público peruano en general el aporte del afroperuano a la religiosidad popular:

Un moreno pintó a Cristo,
Cristo quiere lo moreno
y a los pies del Nazareno
moreno malo no he visto.
En hombros va Jesucristo
el Señor de los Temblores;
son morenos pecadores
que portan las angarillas

conformando por cuadrillas
la Hermandad de Cargadores. (*Antología*, pág. 174)

Aquí se describe la génesis de esta tradición y con la repetición del sustantivo *moreno*, cuatro veces, el poeta pone énfasis en la contribución del africano a esta tradición. Además, hasta nuestros días, los afroperuanos forman la mayor parte de la hermandad de cargadores.

El caso del religioso mulato San Martín de Porres (1579–1640) es otro ejemplo de la contribución del negro a la religiosidad peruana. Por ser mulato, sólo podía ser considerado ‘Fray’ y no ‘Santo’ a pesar del servicio y los milagros obrados que, de otra forma, le hubieran merecido canonización.²⁸ Nicomedes Santa Cruz, entonces, se encarga de reivindicar la historia de este religioso en el poema ‘Santo de mi devoción’. Es imprescindible destacar el título porque reivindica al religioso con el uso de la palabra ‘santo’. El poema fue escrito en 1959, tres años antes de la canonización misma del santo. La copla introductoria resume uno de los milagros que se le atribuyen a San Martín. Se relata que logró dar de comer al gato, al perro y al ratón en un solo plato:

*Santo de mi devoción,
a tu divino mandato
perro, pericote y gato
no hicieron segregación.* (*Décimas*, 2ª edición, pág. 65)

Santa Cruz asocia este acto con la armonía racial que añora. La primera décima funciona como una hagiografía de San Martín y una profesión de fe:

Quien desconoce tu historia
puede no creer en ti,
pero yo que la aprehendí
glorifico tu memoria
Fue tu vida expiatoria
y de total sumisión.
Por tu conmiseración,
por tu humanitario exceso
a ti consagro mi rezo,
santo de mi devoción.

²⁸ San Martín fue conocido como humilde herbolario quien amparaba a los pobres y hambrientos. Aun antes de su canonización en 1962, el religioso moreno fue conocido por sus devotos como ‘San Martín de Porres’. Para mayor información sobre su vida y obras, ver Rubén Vargas Ugarte, *Vida de San Martín de Porres*, 4ª edición (Buenos Aires: Imprenta López, 1963) y John Kearns, *The Life of the Blessed Martín de Porres, Sainly American Negro and Patron of Social Justice* (Nueva York: P.J. Kenedy & Sons, 1937). Para evitar la confusión, vale la pena aclarar que a veces se le conoce como San Martín de Porras.

El yo poético 'glorifica' y 'consagra' a San Martín y de esta forma el reconocimiento que no pudo ganar de parte de los oficiales del clero, lo adquiere por medio de sus devotos.²⁹ Este poema reivindica y legitima el culto a San Martín. Santa Cruz, una vez más, nos proyecta una cultura afroperuana de resistencia que se reconstruye continuamente para sobrevivir.

Para finalizar con el estudio de la temática religiosa vale la pena analizar 'Oración', poema que capta la esencia e ilustra la importancia de San Martín de Porres para el pueblo peruano. A diferencia del 'Santo de mi devoción' que tiene como fin recobrar la historia del santo moreno, 'Oración' describe el culto en sí y la devoción que le rinde el pueblo. El poder evocador e ilustrativo de esta oración impele a citar el poema por completo:

Bienaventurado
 San Martín de Porres,
 Patrón de los Pobres
 y de los Humildes.
 A ti rogamos
 los segregados.
 A ti pedimos
 los oprimidos.
 En ti creemos
 los que no vemos.
 En ti pensamos
 y en ti confiamos
 los perseguidos
 los prisioneros
 los desvalidos
 y los enfermos.

Bienaventurado
 San Martín de Porres,
 dadnos abrigo
 a los ateridos.
 Dadnos sustento
 a los 'sin aliento.
 Dadnos cura

²⁹ Es imprescindible mencionar que el culto a San Martín, el 'santo moreno' es muy popular en Lima, sobre todo, entre las clases populares. No es raro ver una estatua de San Martín a la cabecera de muchas familias limeñas de diversas etnias. Además, uno de los distritos limeños populares (Urbanización San Martín de Porres) y una universidad privada honran su nombre. Su fama se extendió a diversas partes del mundo; en Estados Unidos existen varios centros para desamparados, capillas y hospitales que llevan su nombre.

a los males del cuerpo.
 Dadnos calma
 en los males del alma.

San Martín de Porres,
 Tú,
 que estás a la diestra de Jesús,
 derrama en la Tierra
 Paz, Amor y Luz.

Celeste Patrono
 de la Justicia Social,
 dadnos el Bien
 y líbranos de todo Mal.
 Amén. (*Cumanana*, págs. 99–100)

San Martín es un santo que reconforta a la gran mayoría de los oprimidos. La acumulación de sustantivos que se asocian con la opresión y el sufrimiento humano (los pobres, los humildes, los perseguidos, los prisioneros, los desvalidos y los enfermos) evidencia la gran popularidad del santo moreno. Los verbos *pedimos*, *creemos*, *pensamos* y *confiamos*, asociados con el santo, subrayan la magnitud del fervor de sus devotos. En esta oración San Martín adquiere características de la Virgen María, y Dios padre al mismo tiempo, además de convertirse en *Celeste Patrono*; es decir que ya no es sólo terrenal sino que asciende a la esfera celestial y divina. Además, el verbo *dadnos*, repetido cinco veces, se hace eco del 'Padre Nuestro' y el verso 'que estás a la diestra de Jesús' recuerda al 'Ave María'. Así, el santo moreno pasa de lo particular ('Patrón de los Pobres') a lo universal ('Celeste Patrono | de la Justicia Social'). Con ambos poemas citados, Santa Cruz evidencia la contribución del afroperuano a las prácticas religiosas peruanas.

(c) *El lenguaje*

Nicomedes Santa Cruz nos da a conocer la historia de la formación del habla afroperuana. No obstante, para tener una visión más clara de su labor, es necesario señalar algunos estudios lingüísticos sobre las peculiaridades de dicho lenguaje. Fernando Romero afirma que muchos vocablos del español costeño, además del quechua, provienen de lenguas africanas como el kikongo y el bantú. Con la llegada de los esclavos negros al Perú, las voces africanas fueron incorporándose y asimilándose al castellano peruano (*El negro*, págs. 80–5). Sin embargo, los estudios realizados con respecto al influjo de voces africanas en el español afroperuano son muy escasos y la mayoría de los tratados de la lengua española pasan por alto el influjo de las

voces africanas.³⁰ Así queda claro que la mayoría de los estudios realizados sobre la historia del español ignora la presencia de los africanismos. Este fenómeno es curioso porque, como lo menciona Fernando Romero, los españoles estuvieron en contacto con los africanos y árabes que ocuparon España por siete siglos. Los árabes habían incorporado voces africanas en su léxico debido a su participación activa en África (*El negro*, págs. 26–27). Josaphat Kubayanda también enfatiza esta hipótesis y atribuye algunas de las peculiaridades léxico-fonéticas como la elisión de la [s] final y la transposición de las líquidas [r] y [l] a la influencia de los idiomas africanos:

The African linguistic behavior we have been sketching here was transferred to al-Andalus, specially Seville, during the Arab-African occupation of Spain (711–1492) or some time before this period, and then to Latin America from the fifteenth century onwards. There is now increasing evidence that Africans from Nubia ruled al-Andalus 150 years before the Roman occupation of Spain, and at least 1,000 years before the arrival in Spain of the Moors (a blanket term that includes brown and black-skinned Africans). It therefore stands to reason that the African presence in this early pre-Roman period might have allowed some of the African phonetic features and sociocultural processes to modify the newly introduced Vulgar Latin and the Spanish which was developing.³¹

Aunque no existen muchos estudios que resalten el influjo de lenguas africanas en el español, los medios de comunicación informales, la cultura popular y la música evidencian la presencia de vocablos de origen africano.

Fernando Romero traza el origen de la mayoría de las voces africanas presentes en el español peruano, principalmente al bantú congoleño. Este estudioso menciona que los esclavos fueron traídos de diferentes zonas de África, como el Congo y Angola, y que sus lenguas eran diferentes (*El negro*, págs. 80–85). Debido a la pluralidad de los idiomas africanos traídos a la costa peruana y a la falta de documentos escritos, es difícil trazar la evolución del influjo lexicográfico africano. Además, según Romero, las circunstancias en el Perú no permitieron agrupaciones considerables de africanos que se aislaran para mantener o crear una suerte de ‘pueblo africano’ como ocurrió en otros países antillanos (*El negro*, pág. 152). Hasta el siglo XX existía solamente una visión estereotipada del habla – y por consiguiente la cultura – de los afroperuanos. Algunas obras de teatro y entremeses costumbristas trataban de imitar el habla del negro. Entre los costumbristas peruanos que

³⁰ Por ejemplo, el capítulo 17 de la *Historia de la lengua española*, 7ª edición (Madrid: Escelicer, 1968) que Rafael Lapesa dedica a los dialectos y lenguas que han influido en el español, no hace mención de ninguna voz africana. De la misma manera Melvyn Resnick, en su *Introducción a la historia de la lengua española* (Washington, DC: Georgetown University Press, 1981), ignora el influjo de lenguas africanas en el español.

³¹ Josaphat Kubayanda, ‘The Linguistic Core of Afro-Hispanic Poetry: An African Reading’, *Afro-Hispanic Review*, 1/iii (1982), 21–6 (23).

intentaron representar a los negros, se destacan Manuel Ascencio Segura (1805–1871) y Felipe Pardo y Aliaga (1806–1868). Por ejemplo, en la comedia *Frutos de la educación* (1829), Felipe Pardo y Aliaga imita el habla del negro:

Viní temprano tamién;
 A la sei: tocá la pueta;
 ¡Tan, tun, tun!; Tanto tocá . . . !
 Taba a rumí la escalera:
 ‘¡Gente!: ¡No tocá tan fueite! . . . ’
 ‘¡Santo Rió! ¡Tené paciencia!’
 ‘¡Rejá rumi lo critiano!’
 Tocá ma: cogé carena;
 Amará pero, anda arento;
 Perí yabe Na Jusepa
 Abrí pueta, entrá lo Ingré
 Chaquetón branca.³²

La cita muestra las peculiaridades que se le atribuían al habla del africano, las cuales estaban dictadas por las características fonéticas de su lengua. Estas peculiaridades lingüísticas, serán analizadas tomando en cuenta los factores fonéticos, morfológicos y sintácticos presentes en algunos poemas de Santa Cruz.

La hipótesis de Romero es que los africanos, al no tener un lenguaje en común, crearon una suerte de ‘lingua franca’ para comunicarse entre ellos. Esto significaría que tuvieron que adaptar al español sus lenguajes fonética y morfológicamente para facilitar la comunicación:

Urgidos por la necesidad de crearse elementos de comunicación, los negros deformaban sus propias lenguas, las mezclaban con otras y con el castellano, hacían derivaciones forzadas, creaban voces . . . La necesidad que experimentaban de comunicarse . . . creaba el derecho de rechazar las reglas gramaticales y las leyes fonéticas de sus propios idiomas vernáculos.

(Romero, *El negro*, pág. 156)

Los idiomas africanos, de acuerdo con Romero, son más nasales y vocálicos; es decir que algunas sílabas contienen hasta dos vocales. Por ejemplo ‘una sola palabra yoruba de quince letras necesita once signos diacríticos, sobre y bajo las letras, para indicar los tonos y las cantidades vocálicas que deben emplearse en la pronunciación’. También señala que la diptongación no es muy común en las lenguas africanas y que la entonación parece más rítmica y a veces las entonaciones y los sonidos son onomatopéyicos (Romero, págs. 95 y 97).

Las lenguas africanas, traídas al Perú no han tenido una influencia morfo-

³² Véase Núñez, ‘La literatura peruana’.

lógica trascendental en el castellano peruano porque quedaron limitadas a algunas zonas costeñas como Lima, Cañete y Chincha donde predomina la población afroperuana. Sin embargo, el léxico sí ha tenido más influencia en el castellano del litoral peruano. En esta zona, el castellano presenta algunas características de la fonología africana como el cambio de la vocal [e] por la vocal [i] y la aspiración de la [s]. Los que apoyan la teoría andalucista atribuyen la aspiración de la [s] final a la influencia del español andaluz; no obstante, al postular dicha teoría, no han tomado en cuenta la influencia de las lenguas africanas.³³ Fernando Romero, en uno de los pocos estudios lexicográficos existentes sobre el tema, indica que se registran alrededor de 400 posibles voces africanas.³⁴ Además, aclara que algunas palabras del léxico castellano, pertenecientes al período anterior a la conquista de América que han sido atribuidas al árabe, son más bien voces africanas. Es importante recordar que África y España ya tenían contactos antes de la conquista de las Américas. Romero no da ejemplos de voces africanas atribuidas al árabe, pero Oscar D. Montaña sí cataloga varias voces como *bujía*, *malambo*, *mandingo*, *marimba*, *mucama* y *zebra*.³⁵ La existencia de estos vocablos, aunque en números limitados, atestiguan el aporte del léxico africano al español.

Como los estudiosos de la lengua, Nicomedes Santa Cruz recupera la contribución del afroperuano a diversos aspectos de la cultura, e investiga y preserva el aporte lingüístico afroperuano en algunas de sus décimas. En éstas transcribe ciertas características fonéticas y morfológicas del español en contacto con las lenguas africanas. Sobre todo rescata elementos lingüísticos como el léxico y la fonética. Algunos aspectos distintivos que se observan en sus poemas son el apócope (*jugá* < jugar) y la síncopa (*épeese* < espérese, *nego* < negro).

Su décima 'En la era colonial' es la que mejor ilustra la presencia de lenguas africanas en el español del litoral peruano.³⁶ Esta décima comienza

³³ La aspiración de la /s/ en los países caribeños es atribuida a la influencia del español andaluz. Según Resnick, 'La teoría del origen andaluz del español americano sostiene que la lengua de América no procede directamente del castellano de Castilla sino del de Andalucía, adonde el castellano había sido llevado en el último período de la Reconquista' (*Introducción*, pág. 112). Sin embargo, los estudios recientes como el de Kubayanda, 'The Linguistic Core', cuestionan la teoría del origen andaluz.

³⁴ *Quimba*, págs. 13 y 30.

³⁵ Oscar D. Montaña, 'Aportes africanos a la lexicografía uruguaya', en *Presencia africana en Sudamérica*, Claves de América Latina (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), págs. 438-44.

³⁶ Santa Cruz nos explica la estructura de la décima peruana en su libro *La décima en el Perú* (pág. 19), de la siguiente manera: 'tradicionalmente, entre los decimistas peruanos se prefirió la décima glosada a la décima estrófica, utilizando para aquella una "planta" de cuatro versos octosílabos a manera de "mote" o "pie" por glosar. De ahí el genérico título *décimas de pie forzado* que se ha dado en el Perú a la "glosa". Mientras el nombre "glosa" se aplica erradamente solo a la cuarteta de "planta".'

con una glosa que sirve de introducción al período histórico del lenguaje registrado:

En la era colonial,
 en nuestra costa peruana
 el negro esclavo bozal
 cantujaba la replana.
 Misioma cantuja igual. (*Ritmos*, pág. 27)

Es importante notar la referencia a la *replana* porque Santa Cruz la define como el habla del negro peruano: 'jerga que hablaron los negros esclavos del Perú, y de la que actualmente solo se conocen unas cien palabras', y menciona que 'la replana auténtica incluía muchas palabras del caló español' (*Ritmos*, pág. 108).³⁷ Por otro lado, a diferencia de la definición de Santa Cruz, Guillermo Bendezú Neyra anota la siguiente definición:

Llamamos Replana al lenguaje especial del hampa criolla, caracterizado por los recursos metafóricos que emplea y la constante dinamización de sus vocablos. Su esoterismo va perdiendo sui generis desde que muchas voces y locuciones hampescas circulan ya en el argot común.³⁸

Al comparar ambas definiciones, llama la atención que Bendezú Neyra se refiera a la *replana* como un tipo de 'jerga delincuencial' y que la asocie con los criminales. En el poema 'En la era colonial' (compuesta de una cuarteta introductoria y cuatro décimas) Santa Cruz contesta a esta definición estereotipada:

Mezcla de hispano caló
 con dialectos africanos,
 jerga de negros peruanos
 fue la que antaño se habló:
Misioma reemplazó al 'yo'
 del pronombre personal;
 y hablando de igual a igual
susioma fue 'usted' o 'tú'
 para el negro del Perú
 en la era colonial. (*Ritmos*, pág. 27)

Afirma que la jerga de los negros peruanos era una 'mezcla de hispano caló | con dialectos africanos'. Los verbos *decían*, *reemplazó* y *era* crean

³⁷ Caló: lenguaje o dialecto propio de los gitanos.

³⁸ Guillermo Bendezú Neyra, *Argot limeño o jerga criolla del Perú* (Lima: Librería, Importadora, Editora y Distribuidora Lima, 1977), pág. 28.

equivalencias lingüísticas para darnos a conocer el habla afroperuana típica de la era colonial.

La primera décima presenta dos palabras, *misioma* y *susioma*, con sus respectivos significados, que funcionan como pronombres personales. Se constata que los negros no hacían distinción entre el trato familiar y el formal porque la décima citada arriba indica que el *susioma* era empleado de igual a igual como 'usted' o 'tú': un rasgo que puede ser atribuido a las lenguas africanas. En la segunda décima, Santa Cruz introduce más ejemplos del léxico cotidiano que empleaban los negros esclavos seguramente para evitar que se les comprendiera pero también como un recurso de comunicación creado bajo la situación babélica en que se encontraban. La frase 'qué breva acuca' sugiere la existencia de un lenguaje complejo que no sólo se limitaba al uso esporádico del léxico sino que tenía un sistema morfológico más desarrollado:

Del modismo '¿qué hora es?'
decían *qué breva acuca*;
y a la cabeza o la nuca
fue *chimba*. *Tabas* los 'pies'.
El 'sujeto', *feligrés*,
tecla la señora 'anciana';
chontriles la gente indiana
y entre amigos de *ime-ime*
se decían *ganchurime*
en nuestra costa peruana. (pág. 28)

Las palabras como *feligrés*, *tabas* y *tecla* aún circulan y su significación parece no haber cambiado desde la era colonial, porque Benezú Neyra las registra con los significados propuestos por Santa Cruz. También es importante resaltar el fenómeno de transformación que ocurre en los vocablos. Estas palabras eran consideradas exclusivamente de afroperuanos pero luego pasaron a circular en el vulgo y paulatinamente se hicieron aceptables dentro de las diversas capas de la sociedad. Sin embargo, todavía se mantiene el prejuicio lingüístico que los considera vocablos incultos y callejeros. El poema 'En la era colonial' es significativo porque registra muchas palabras no catalogadas en *Quimba* de Fernando Romero. De otra forma, dichos vocablos desaparecerían por completo o serían conocidos solamente por un sector marginado de la población:

El *Alto Lirio* era 'Lima'
Bajo Lirio 'Abajo el Puente';
lanchagira el 'aguardiente'
y era *remia* por 'arrima'.
Coba-coba la 'tarima',
por 'dormir', *sornavirar*.

Tomba, 'bolsito estomacal';
turno, 'noche'; *claro*, el 'día'.
Layos por 'pesos', decía
el negro esclavo bozal.

Las palabras en la tercera décima ilustran el carácter vocálico y nasal que Romero atribuye a algunos idiomas africanos. Por ejemplo, las palabras como *tomba* y *lanchagira* tienden a nasalizarse debido a la presencia de la [m] y la [n]. En este poema Santa Cruz crea un diccionario del lenguaje bozal catalogando palabras como *tomba*, *turno* y *layos*.³⁹ Según vemos, al catalogar aspectos lexicográficos del habla de sus antepasados Santa Cruz, además de rescatar y perpetuar su herencia africana, pone de relieve la contribución de africanismos al español peruano.

El poema 'Meme, neguito' presenta algunas de las características atribuidas al español afroperuano. Aquí, Santa Cruz utiliza el lenguaje como recurso estilístico para transmitir el amor paternal así como para preservar la historia lingüística de sus antepasados:⁴⁰

¡Ay canamas camandonga!
 ¿Qué tiene mi cocotín?
 mi neguito chiquitín,
 acuricuricandonga . . .
 Epéese a que le ponga
 su chupón y su sonaja.
 Meme, meme, buenalhaja,
 pepita de tamarindo.
 Duéimase mi nego lindo:
 ¡Meme meme, há-ha há-ha! . . . (*Ritmos*, pág. 99)

El lenguaje se moldea al mensaje para hacerlo más efectivo y así fondo y forma se aúnan para cumplir la doble tarea del poeta peruano: romper estereotipos negativos y rescatar las contribuciones del afroperuano. Primero hay que señalar que este poema presenta un español asimilado por los afroperuanos. Fernando Romero ha dicho con palabras que pudieran estar describiendo la décima citada arriba: 'el cambio violento que ocurrió al pasar del empleo de un lenguaje afronegro, al empleo diario del castellano, con

³⁹ *Bozal*: el negro recién sacado de su país.

⁴⁰ Romero, 'Afronegrismos', pág. 169, señala que para Santa Cruz 'la abundancia de afronegrismos y de estos extraños términos que aparecen en sus obras es mero recurso literario', es decir, a modo de jitanjáforas como lo hacía Nicolás Guillén. Sin embargo, hay que subrayar que Santa Cruz no peca de esta simplicidad y su propósito es crear un catálogo poético-lexicográfico para la posteridad. Además, es necesario señalar que Kubayanda asevera que muchos ideófonos han sido abandonados y/o clasificados como jitanjáforas por falta de conocimiento de las estructuras lingüísticas africanas ('Linguistic Core', pág. 23).

frecuencia ocasionó la aparición de dos o más alteraciones, diferentes unas de otras, en el mismo vocablo' (*El negro*, pág. 140). Entre las alteraciones, Romero menciona varios tipos de supresión (aféresis, síncope y apócope) y transposición o metátesis. La décima estudiada aquí también presenta las características típicas que Fernando Romero atribuye al castellano afroperuano. En efecto, hay una omisión de la [r] en las palabras, *neguito* y *epéese* (negrito, espérese) y las consonantes son reemplazadas por vocales, lo cual confirmaría el carácter vocálico característico de los idiomas africanos.

La tercera décima del poema 'Meme, neguito' describe a un padre desesperado por la muerte del hijo y, al no saber qué hacer, le pregunta al niño:

¿Po qué tá quieto, neguito?
 ¡Míame, nego bonito!
 ¿Po qué tu cabeza baja? . . .
 ¿Quele su leche con miaja?
 ¿Quele jugá con lo michi? (*Ritmos*, pág. 100)

Estas preguntas retóricas, además de expresar el sentimiento de angustia paternal, sirven para ilustrar la síncope. Romero subraya el predominio de la elisión de la [r] y, en el poema 'Meme, neguito', en efecto, vemos la elisión de la erre en *po qué* y *míame*. Además, la síncope en *¿Quele jugá?* (¿Quieres jugar?) confirma dicho predominio. Santa Cruz muy hábilmente pone estos tristes versos en boca de un padre, resaltando la sensibilidad del hombre afroperuano. También crea un cuadro costumbrista que nos remite a tiempos coloniales. Se puede suponer que el padre es un esclavo o ex-esclavo africano que aunque ha asimilado el lenguaje dominante, mantiene rasgos fonéticos de su idioma nativo. Es más, los versos '¡Ay canamas camandonga!' y '¡Meme meme, há-ha há-ha!' actúan como ideófonos y se podría argüir que son un ejemplo más de la contribución de los patrones lingüísticos africanos al español afroperuano. La incorporación de dichos ideófonos subrayan el estado emocional y espiritual del padre, y permiten imaginar los gestos y las expresiones de sufrimiento mostrados por él en 'Meme, neguito'. Según Kubayanda, 'it is in what have only recently been called rhythmic ideophones that the Afro-based linguistic innovations have affected Hispanic literary language more tellingly'.⁴¹ Estos recursos artístico-lingüísticos están,

⁴¹ Kubayanda define el ideófono de la siguiente manera: 'ideophones are communicative monosyllabic, disyllabic, or trisyllabic words with identical or near-identical sounds that can further be reduplicated or multiplied by the speaker at his own discretion. Ideophones have both phonological and grammatical functions, and are dependent upon subject matter, audience, and the intentions of the speaking subject' ('Linguistic Core', pág. 23).

a su vez, estrechamente ligados a la transmisión oral y dicha oralidad es un elemento clave en los poemas santacrucianos.⁴²

El uso del habla del afroperuano infunde una gran dosis de realismo en la poesía de Nicomedes Santa Cruz y resalta el lado humano y sensible del hombre negro que cuida a su hijo y quien, sorprendentemente, dentro de una sociedad machista desempeña el papel de madre. 'Meme, neguito', de una parte, rompe con aquella imagen negativa (de criminal, deshumanizado, borracho y amoral) que se tiene de los hombres afroperuanos; de otra parte, permite observar y estudiar las características del español en contacto con las lenguas africanas. Es decir, aunque éste no es el objetivo de nuestro análisis, sus poemas podrían servir para un estudio sociolingüístico del habla afroperuana.

En suma, aunque el aporte de la cultura africana en el Perú haya sido ignorado, cabe resaltar su omnipresencia en diversos aspectos culturales como el arte, la religión y el lenguaje peruanos. En este proceso reivindicatorio, Nicomedes Santa Cruz traza la evolución de la décima (véase el primer capítulo) y da a conocer la influencia africana en la cultura popular. En sus poemas proyecta una cultura viviente y dinámica que se mantiene gracias a su carácter flexible y su adaptabilidad dentro de la cultura oficial. Aunque ésta se presenta como la dominante, también se evidencia la habilidad de los afroperuanos de entrar y salir de los moldes predispuestos por la cultura oficial, logrando mantener el acervo cultural de sus antepasados.

La percepción del opresor

bell hooks resalta la carencia de estudios sobre la representación del blanco por los negros y asevera que esta falta se debe al hecho de que al negro se le ha negado la posición de sujeto observador y constructor de imagen, relegándolo al papel de objeto observado ('Representations of Whiteness', págs. 40-41). No obstante:

For years black domestic servants, working in the white homes, acted as informants who brought knowledge back to segregated communities: details, facts, observations, psychoanalytical readings of the white 'other'.
(bell hooks, pág. 38)

⁴² Debido a la transmisión oral de sus poemas, es posible inscribir a Santa Cruz dentro de una tradición oral similar al de los *griots* de Senegal. La oralidad es un aspecto importante a considerar ya que es un fenómeno de difusión que ha contribuido a la popularidad y al impacto de Santa Cruz en la costa peruana. Cabe notar que el éxito del poeta se debe, en gran parte, a su empleo efectivo de la sátira, el humor y la ironía. Así como Caviedes fue popular durante su tiempo, Santa Cruz aun sigue siendo poeta leído y su presencia sigue vigente en las capas populares. Su popularidad llega a tal punto que los vendedores ambulantes de Lima aún venden sus grabaciones. Aunque estas copias son pirateadas, es muestra de la demanda de un público fiel que aún aprecia su mensaje.

Dicha interacción ha permitido que muchos grupos marginados creen sus propias representaciones del blanco. El negro asocia al blanco con el poder, el control y la opresión; es decir, que desde un principio el europeo ha sido percibido como una amenaza; hooks señala que los negros, en los Estados Unidos, tienden a asociar el color blanco y a los blancos con lo amenazador, lo opresivo y lo negativo.⁴³ Algunas décimas santacruceñas representan a los opresores como seres inhumanos, injustos y explotadores; todo lo negativo asociado con la esclavitud se representa en ellos. El negro peruano es presentado como víctima de la opresión racial, social y económica.

El poema 'Muerte en el ring' pone en escena a un boxeador negro explotado por el gerente blanco.⁴⁴ Incluso en las instancias en las que debía tener algún control de su vida no es dueño de sí mismo. En la primera estrofa, vemos que el boxeador se encuentra oprimido y atrapado en la servidumbre ya que las oportunidades para superar su situación socio-económica le han sido negadas:⁴⁵

¿Qué hemos de hacer nosotros los negros
que no sabemos ni leer?
¡Fregar escupideras en los grandes hoteles,
encerar y barrer,
manejar ascensores,
en el Grand Club servirles de beber;
o hacer que el Cadillac sea más lujoso
vistiendo la librea de chofer! (Cumanana, pág. 69)

⁴³ Habría que recordar los uniformes blancos del Klu Klux Klan. (Para un estudio detallado de las connotaciones del color blanco en la población negra estadounidense, véase hooks, 'Representations of Whiteness', págs. 40-1.) En la cultura oficial el color blanco está asociado con la pureza y la paz e incluso el diccionario lo define con connotaciones positivas. No obstante, este simbolismo cromático no es universal ya que en el Brasil, el culto a Yemayá, diosa del mar, está asociado con el color blanco.

⁴⁴ Este poema recuerda a 'Pequeña oda a un negro boxeador cubano' de Nicolás Guillén. Mientras que Guillén presenta al negro ignorante de su explotación por Broadway, Santa Cruz presenta a un negro consciente de su situación limitada, que tiene que trabajar duro para poder salir adelante. En contraste, el boxeador de Guillén parece contento de tener fama: 'De seguro que tú | no vivirás al tanto de ciertas cosas nuestras, | porque como seguro pensarás, | ya tienes tu lugar' y el poeta anima al boxeador a tomar conciencia de las fechorías cometidas por el enemigo imperialista: 'Ese mismo Broadway, | es el que estira su hocico con una enorme lengua para lamer glotonamente [húmeda], | toda la sangre de nuestro cañaveral ('Pequeña', págs. 106-7). Santa Cruz, en 'Muerte en el ring', se concentra en el aspecto social y psicológico mientras que Guillén elabora lo político más que lo humano.

⁴⁵ Los negros no tenían acceso ni a los colegios ni a las universidades; entonces, la capacidad de salir de su situación era casi nula. Burkholder y Johnson, *Colonial Latin America*, comentan que 'blacks and mulattoes had the greatest difficulty entering universities. They repeatedly met prejudice and protest and found it difficult to receive degrees even after completing the required course work and examinations' (pág. 225).

Cabe resaltar que la mayoría de los negros han sido reducidos a la servidumbre de manera muy sistemática y se encuentran limitados a ‘fregar escupideras, encerrar, barrer y manejar ascensores’. Es una realidad palpable en el Perú porque los puestos de servicios domésticos, chóferes y porteros, en su mayoría, todavía son desempeñados por gente de ascendencia indígena o africana.⁴⁶ Según Montiel, debido a la discriminación existente, aún no se puede pedir que éstos lleguen a ‘niveles jerárquicos del poder público y privado’ pero que una meta más realista sería pedir ‘que no se busquen negros sólo para trabajos subalternos de porteros, mozos y conserjes’.⁴⁷ Santa Cruz señala que el ser boxeador, aunque aparentemente mejor que trabajar de mozo o de chofer, es un mal mucho peor:

Hasta que llega un blanco y ‘nos descubre’,
nos mete al ring
y aquí comienza para mal de males
el principio del fin (pág. 70)

Las palabras ‘nos descubre’ subrayan la actitud del blanco hacia el negro quien es visto como un objeto o animal curioso. Es más, el boxeador negro se convierte en títere de los blancos quienes rigen su vida estrictamente y lo usan como producto rentable:

My challenger
es negro, como yo.
Si pierde le espera lo mismo.
(Aquí los únicos que nunca pierden
son nuestros managers y el promotor). (pág. 71)

La estrofa citada arriba describe la explotación de los boxeadores por los managers blancos quienes protegen sus propios intereses económicos. En los versos, ‘my challenger | es negro, como yo’ vemos que el boxeador se da cuenta de que, simbólicamente, está luchando contra sí mismo, contra un

⁴⁶ Esta situación es análoga incluso en un país como Estados Unidos, país más industrializado y supuestamente más ‘iluminado’; sin embargo, es un país donde aún existe un fuerte racismo contra los negros y otras minorías étnicas.

⁴⁷ Esta problemática laboral es estudiada por Edgar Montiel, ‘Negros en el Perú: de la conquista a la identidad nacional’, en *Presencia africana*, págs. 213-75 (267-8), de la siguiente manera: ‘Al concluir este estudio leo en el diario más importante del país (*El Comercio*, Lima, 13 de mayo de 1991) un aviso solicitando, entre mozos y azafatas, un “portero moreno”. Esto pinta mejor que mil palabras la condición negra en el Perú de hoy.’ No obstante, es importante mencionar que diez años más tarde se puede decir que la participación a nivel político es realista. Por ejemplo, El Dr. José Campos, jefe del departamento de sociología en la Universidad de la Cantuta y director de INAPE juega un papel activo en la política. Además, los abogados Jorge Ramírez y Hermes Palma, directores de ASONEDH, están protagonizando cambios importantes, luchando contra el racismo y la discriminación en el Perú.

hermano. En los versos en paréntesis se confirma que los blancos son los únicos beneficiados del infortunio de los boxeadores.

El poema 'Oiga usted, señor dotor . . .' subraya la prevalente actitud negativa de los grupos dominantes (léase blancos) hacia los afroperuanos quienes son retratados como masas sin identidad personal: es decir, un grupo monolítico sin individualidad. En la cuarteta introductoria a estas décimas, el padre de familia advierte al jefe 'blanco' quien ha sido invitado al cumpleaños de su esposa:

*¡Oiga usted, señor dotor:
No le perdono la ofensa,
los pobres de mi color
conocemos la vergüenza
y vivimos con honor! (Décimas, 2ª edición, pág. 51)*

Desde un primer momento, socava el estereotipo del negro como falto de 'buenas costumbres' y reclama que lo traten con respeto en su casa.

El negro de su chofer
– que es marido de mi hermana –
lo ha invitao a usted mañana
pal santo de mi mujer.
Lo trataré de atender
brindándole lo mejor,
y ya que me hace el favor
de alternar con nuestra raza,
antes de pisar mi casa
oiga usted, señor dotor:

En las décimas siguientes, la demanda es casi una afrenta. Por medio de su advertencia, el poeta rompe los estereotipos creados por la clase dominante sobre el negro:

Si viene en plan de turismo
cante, baile, jaranee,
pero nunca me negree
que tengo Fe de Bautismo.
Yo permito el criollismo
pero no la desvergüenza;
por eso, dotor, si piensa
que nuestro pelo se toma,
aunque le acepte la broma
no le perdono la ofensa. (pág. 52)

Esta estrofa ilustra magistralmente las actitudes de muchos peruanos quienes se sienten libres para burlarse o bromear a los negros. Generalmente,

estas bromas encierran comentarios racistas y si la víctima expresa su disgusto, es acusado de ser un 'resentido social'. Así, se continúan perpetuando comportamientos racistas.⁴⁸ El conocimiento de esta dinámica social hace que el anfitrión afroperuano aconseje al invitado a moderar su comportamiento:

Si le hacen 'salud' no embrome
 pues mi gente se encapricha,
 ¿que hay mosquitos en la chicha?
 ¡cierre los dientes y tome!
 Luego, a la hora del come
 olvídense que es señor:
 ¡Mande al diablo el tenedor
 y deje vacío el plato!
 Son buenos guisando gato
los pobres de mi color. (pág. 52)

Los versos, '¿que hay mosquitos en la chicha?' y 'Son buenos guisando gato | *los pobres de mi color*', aluden a los estereotipos asociados con los negros pobres. El poeta critica humorísticamente cada costumbre atribuida al afroperuano pobre. Además, se burla de las intenciones indecentes del jefe arrogante que asiste a la celebración de cumpleaños. La advertencia continúa de la siguiente manera:

¡Ah, si no viene su esposa
 no traiga usted a la querida,
 mi mujer es resentida
 y le ofende cualquier cosa!
 Y no pida 'resbalosa'
 si el tono recién comienza.
 Y quiero que se convenza
 que los negros educados
 sin ponernos colorados
conocemos la vergüenza.

Esta estrofa aconseja al futuro invitado a no faltar al honor y a la decencia de

⁴⁸ Afortunadamente, en años recientes, organizaciones como ASONEDH (Asociación Negra para los Derechos Humanos) y otras han tomado un papel activo en denunciar y sensibilizar a la sociedad respecto a la discriminación y los prejuicios hacia los grupos no europeos. Por ejemplo, en 1998, ASONEDH emprendió una campaña para que se cancelara un comercial que presentaba una imagen estereotípica del negro. Las acciones tomadas por este grupo tuvieron éxito ya que iniciaron debates sobre el racismo y la discriminación a nivel nacional. En el 2002, justo en el momento que concluyo este manuscrito, recibo un e-mail de ASONEDH denunciando la reciente circulación del cómic 'MELCOchistes' donde se perpetúan estereotipos degradantes que promueven el racismo.

sus anfitriones llevando una amante. El verso 'no traiga usted a la querida', además de cuestionar la supuesta superioridad moral del blanco, afirma el fuerte sentido de honor y de moral los cuales le habían sido negados al negro. Es más, los versos, 'Y no pida "resbalosa" si el tono recién comienza', dan a conocer que dentro del hogar afroperuano existen ciertas reglas y normas que deben ser respetadas. Nicomedes Santa Cruz nos muestra que, muy lejos de ser bárbaros como los habían clasificado los discursos racistas, estos afroperuanos respetan el honor de otros.

Queda evidente que, en este poema, una de las metas es denunciar al grupo opresor que ha abusado continuamente de su poder y supuesta 'superioridad racial', juzgando a la raza negra de bárbara y primitiva. En resumen, vemos que el blanco es representado como ignorante de la cultura afroperuana y su relación con los negros está regida por estereotipos negativos (faltos de moral, promiscuos, pendencieros) que no se basan en experiencias reales. Aunque el poema parece tratar de las costumbres del afroperuano, también pone de relieve la percepción que tiene el negro del opresor blanco.

A pesar de la condición en que se encuentra, vemos que el negro peruano trata de superar su situación por medio de su fuerza emocional y su habilidad de adaptarse al medio dominante. Esta adaptabilidad no significa que se deje oprimir, sino que, por medio de un espíritu flexible, logra crear un mundo aceptable para él. Otros mecanismos que le permiten sobrevivir en una sociedad hostil son la exhuberancia con que enfrenta la vida, su capacidad de transformar eventos fatuos en dignos de risa, y su habilidad de enfrentar la vida con estoicismo.⁴⁹

La proyección de los grupos marginados

Nicomedes Santa Cruz ha intentado proyectar a los grupos marginados en su complejidad y su totalidad; es decir, evitando estereotiparlos. Sin embargo, este poeta no está exento del bagaje cultural y social que ha formado su ideología. Aunque a veces es influenciado por los conceptos negativos arraigados en la mentalidad peruana, trata de mantener cierta distancia objetiva. Dicha objetividad fue lograda con la multiplicidad de

⁴⁹ Aquí vale la pena señalar que la mayoría de los afroperuanos se resistió de diversas formas al mundo opresivo al que habían sido sometidos. Entre las formas de resistencia se han registrado el suicidio, el aborto, el cimarronaje, el palenque etc. Cuche, en su *Poder blanco*, comenta que el comportamiento desordenado y criminal al que se prestaron algunos negros ha sido consecuencia del maltrato y de la inhumanidad cometida contra ellos. Sus ataques contra el orden social eran más bien actos de rebelión y rechazo de la sociedad inhumana en la que vivían. Los 'montoneros' (pandillas de negros) eran una suerte de Robin Hood negros. Por supuesto que esto no justifica los actos criminales, pero da un telón de fondo sociohistórico que permite comprender la psicología de la clase oprimida, evitando sacar conclusiones racistas.

temas y personajes tratados en su poética. Santa Cruz se convierte también en el portavoz de los indios, los chinos y las mujeres; es más, los hace hablar en sus poemas para darnos una imagen verosímil de su realidad socio-histórica. Aunque el propósito principal de este estudio no es analizar la condición de los chinos e indios, vale la pena dedicarles una breve sección ya que nuestro poeta crea un espacio para representarlos. Con respecto a la mujer afroperuana, vemos que Santa Cruz representa diversos tipos como la madre abnegada. En algunos poemas, el tratamiento femenino refleja la misoginia y el machismo arraigados en la sociedad peruana. Un análisis detenido de sus poemas permitirá evidenciar lo susodicho.

1. *Los indios*

El gobierno dominante y racista de la colonia peruana, según Denys Cuche, mantuvo y fomentó la división y la rivalidad entre los negros, indios y chinos. Ésta fue una política de control para evitar la sublevación de los subalternos y Santa Cruz, en sus poemas, proyecta este conflicto multiétnico (*Poder blanco*, pág. 100). El poeta peruano pone énfasis en el carácter controlado de esta rivalidad que convierte a los subalternos en marionetas de la clase dominante. Cuche afirma (*Poder blanco*, pág. 102) que ‘los blancos habían logrado oponer el negro al chino, y eso fue fácil, pues el negro necesitaba desahogar sobre alguien todo lo que había sufrido y sufría’. La rivalidad creada por el grupo dominante causó severas matanzas entre indios, negros y chinos, sobre todo en las haciendas donde se concentraba gran número de trabajadores de diversas etnias.⁵⁰ Conociendo dicha realidad, Nicomedes Santa Cruz hace tomar conciencia a los grupos marginados de las prácticas calculadas de sus opresores y aboga por la reconciliación y la unión. Su capacidad de proyectar a estos grupos sin estereotiparlos es admirable ya que su raza ha sido puesta en conflicto con las otras etnias. Santa Cruz hace una representación verosímil, creando un espacio en sus poemas para prestar su voz a todos los marginados a fin de reivindicarlos. Tanto los indios como los chinos son retratados como víctimas del racismo y la opresión económica de su sociedad eurocéntrica y etnocéntrica.

El poema ‘No me den cholo que mande’ elabora a fondo la problemática de la rivalidad entre distintas etnias cuando una de ellas es puesta en posición de autoridad:

Esa fingida humildad
con que el serrano obedece
al punto desaparece
si le dan autoridad:

⁵⁰ Cuche apunta que ‘[en] febrero de 1881, en las haciendas del valle de Cañete, los negros ayudados por los cholos, mataron en un día a más de 1.000 chinos’ (*Poder blanco*, pág. 105).

Exige puntualidad,
 apura al chico y al grande;
 no hay mirada que lo ablande
 ni sudor que lo doblegue . . .
 Aunque hambruna me llegue
no me den cholo que mande. (Canto, pág. 47)

La estrofa citada ejemplifica la dinámica del juego del poder donde un subyugado se resiste a ser dominado por otro de condición similar. En este poema, el negro, aunque se muera de hambre, se niega a trabajar bajo la supervisión de un 'cholo'.

En 'Copla' también critica el papel de Bartolomé de Las Casas quien, pese a ser el gran defensor de los indios, no exento de la ideología dominante del momento, apoyó y fomentó la esclavitud de los africanos.⁵¹

Indio,
 ¿por qué piensas tú
 que no se aman nuestras razas?
 Pregúntale al de Las Casas
 por qué estoy en el Perú. (Canto, pág. 58)

Es evidente que la rivalidad entre los diferentes grupos raciales que forman parte del mosaico étnico peruano se remonta al período colonial. Sin embargo, el poeta peruano va más allá de su afroperuanidad para dar a conocer la situación precaria del indio. Su solidaridad se manifiesta en la compasión y empatía con que trata la problemática del indígena.

'Exodo', es un poema que pinta la triste y penetrante realidad del indígena que viaja a la capital peruana en busca de una vida mejor o para sobrevivir:

El hambre arrojó al indígena
 de los Andes.
 El hambre arrojó al pelicano
 de los mares.
 Se cruzaron en Lima
 siguiendo rumbo opuesto:

⁵¹ André Saint-Lu, 'Fray Bartolomé de las Casas', en *Historia de la literatura hispanoamericana: crítica de estudios literarios*, ed. Manuel Alvar y Luis Íñigo Madrigal (España: Cátedra, 1982), I. 117-25 (pág. 120). Para una lectura interesante de la paradoja en el personaje de Las Casas, véase Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: el caribe y la perspectiva posmoderna*, 2ª edición, La Serie Rama 509 (Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1996), págs. 69-104. Es significativo que, en *Canto a mi Perú*, también tenga un segundo poema titulado 'Copla' que está dirigido al negro.

Sobre el Puente de Piedra
 el indígena pide una peseta,
 y junto al agua prieta
 el pelicano busca una anchoveta.

Después . . .

Volando hacia la puna
 cayó el alcastraz.
 Y el hombre de las cumbres
 murió al pie del mar . . . (*Cumanana*, pág. 103)

El paralelismo, casi matemático, de los primeros cuatro versos del poema, acentúa el carácter trágico de la experiencia humana. La yuxtaposición del indígena pidiendo *una peseta* y el pelicano buscando *una anchoveta* crea un cuadro patético y digno de compasión. Ambos, hombre y ave, son forzados a dejar su medio ambiente natural para poder sobrevivir.⁵² Lamentablemente, sólo logran la muerte al final de su destino.

Continuando con el tema de la migración y el desplazamiento de los indígenas, el poema 'Los comuneros' describe las penurias del nativo en un mundo alienante e injusto. Este drama se desarrolla en las ciudades de Uchumarca, Pacoyán y Chinche donde los emigrantes crean asentamientos humanos en tierras que les han pertenecido desde tiempos inmemoriales. Sin embargo, la Guardia Civil viene a desalojarlos por fuerza:

Sólo nos alumbraba una esperanza:
 Siendo los guardias cholos
 y hablando kechwa y masticando coca
 lo mismo que nosotros,
 y siendo los señores oficiales
 costeños y criollos;
 Siendo todos peruanos,
 consideramos lógico
 que ni el más criminal de los humanos
 – ni borracho ni loco –
 dispararía contra sus hermanos
 por entregar a otros

⁵² Durante los años '50, el Perú presenció el éxodo indígena de la sierra a la costa. Estas olas migratorias se sucedieron decenio tras decenio frente a la imposibilidad de sobrevivir en tierras infértiles como resultado de desastres naturales y la negligencia del gobierno en prestar ayuda a los campesinos. Una de las últimas olas migratorias fue consecuencia de la amenaza terrorista en las zonas andinas. Para más detalles al respecto, véase Robin Kirk, 'Chaqwa', en *The Peru Reader: History, Culture, Politics*, ed. Orin Starn, Carlos Iván Degregòri, y Robin Kirk (Durham, NC: Duke University Press, 1995), págs. 354–67.

lo que hace miles de años
nos concediera el Todopoderoso . . . (*Cumanana*, págs. 105–6)

Santa Cruz presenta la voz colectiva de los comuneros por medio del objeto indirecto *nos* y el pronombre *nosotros*. Los guardias también forman parte de dicha comunidad ya que ambos comparten un pasado cultural similar. El hecho de que los guardias hablen ‘kechwa’ y que sean ‘todos peruanos’ fortifica, en la mente de los comuneros, el lazo cultural y patriótico que ellos inocentemente establecen, de una parte, con los centinelas y, de otra, con los criollos. Esta lógica les permite pensar que sus vidas no corren riesgo:

siendo todos peruanos,
consideramos lógico
que ni el más criminal de los humanos
– ni borracho ni loco –
dispararía contra sus hermanos.

No obstante, una vez más, vemos que estos indígenas están bajo el dominio de los costeños y criollos (por lo general blancos) quienes mantienen el poder, sirviéndose de los mismos oprimidos ‘guardias cholos’ para llevar a cabo su política de represión. Los versos ‘lo que hace miles de años | nos concediera el Todopoderoso . . .’ subrayan la convicción de los comuneros con respecto a su derecho legítimo a esas tierras. Santa Cruz, en estos versos, presenta la cosmovisión del indígena quien establece un lazo estrecho entre la tierra, el ser humano y el Todopoderoso. Los indígenas están conscientes de sus derechos, de las injusticias cometidas contra ellos, y están dispuestos a luchar para proteger lo que les pertenece.⁵³

En el poema ‘Indio’, Santa Cruz rompe los estereotipos creados sobre la supuesta falta de inteligencia del indio:

Comprendo tu desconfianza
y en verdad no te censuro,
hay en tu pasado oscuro
varios siglos de asechanza:
La promesa de bonanza
y la arenga patrioterica
no cuajan en tu sesera,
te muestras irresoluto
y entonces te creen bruto,
indio de la Cordillera. (*Cumanana*, pág. 55)

⁵³ Aquí vale la pena mencionar el mito del Inkarrí entre los indígenas en que los opresores serán destronados por un nuevo inca que vendrá a librarlos de la opresión: Starn *et al.* (eds), *The Peru Reader*, págs. 81–2.

El poeta se une al indio y contesta los discursos racistas que lo representan como bruto. Los indios no aceptan las promesas de los políticos, no por ser brutos sino porque comprenden que son falsas. Los versos ‘La promesa de bonanza | y la arenga patrioter | no cuajan en tu sesera’ resaltan la inteligencia y perspicacia del indio quien permanece irresoluto ante los engaños y las promesas ridículas de los políticos.

2. *Los chinos*

En el poema ‘Fue mucho el tejemaneje’ Nicomedes Santa Cruz representa la discriminación hacia los chinos coolíes quienes llegaron al Perú para suplir la mano de obra necesaria después de la abolición de la trata esclavista.⁵⁴ Muchos de ellos fueron traídos con engaños y, generalmente, eran ubicados en los mismos galpones ocupados por los negros. En este espacio comenzó un ciclo nuevo de tensiones raciales. Chang-Rodríguez afirma que:

Los primeros chinos que llegaron al Perú fueron sangleyes establecidos desde el siglo XVI . . . Entre los años 1849–1879 los gamonales concesionarios del guano realizaron el traslado de poco menos de 100.000 coolíes. Trabajaron en las haciendas azucareras, algodonerías y arroceras, en la extracción del guano y la construcción del ferrocarril. El inhumano tratamiento que recibieron causó numerosas rebeliones sofocadas con crueldad sádica. (*Latinoamérica*, pág. 351)

La inmigración asiática se concentró en algunos países de Latinoamérica como México, Cuba y Perú.⁵⁵ Su presencia en el Perú es muy notable y la mayoría de ellos son comerciantes pero muchos de ellos han logrado destacarse también en áreas culturales como la pintura, política, antropología y la filosofía.⁵⁶

Aunque los chinos figuran en contados poemas santacrucianos, vale la pena notar la representación que se hace de ellos, ya que, como los indios y los negros, han sido víctimas de prejuicios raciales y religiosos. El poema ‘Fue mucho el tejemaneje’ describe un congreso sobre el mestizaje realizado en Lima, en 1965:

⁵⁴ Eugenio Chang-Rodríguez, *Latinoamérica: su civilización y su cultura* (Boston, MA: Newbury House, 1983), pág. 350.

⁵⁵ Después del Brasil, el Perú es uno de los países que tienen una fuerte concentración de inmigrantes japoneses. Éstos llegaron a Sudamérica en gran número ‘a raíz de la ley de exclusión de 1924 que impedía el ingreso a Estados Unidos a inmigrantes de raza amarilla’ (Chang-Rodríguez, *Latinoamérica*, pág. 352). La influencia de la cultura japonesa tanto como la china es muy importante en Lima; sobre todo, en el arte culinario, las prácticas medicinales y las artes marciales.

⁵⁶ *Latinoamérica*, pág. 351. Esta obra incluye una lista detallada de personas de ascendencia asiática que han sobresalido en la vida cultural y pública del Perú y otros países latinoamericanos.

Luego, una señora, hablando
 contra el inmigrante chino
 dijo que 'el chino cochino
 ingresó de contrabando'.
 Que no hay en el mundo infando
 bicho que se le asemeje.
 Por más que se le aconseje
 no entiende de religión . . .
 Y así acordó la sesión
declarar al chino: hereje. (*Antología*, pág. 66)

Esta décima muestra la actitud negativa contra los chinos y la falta de tolerancia religiosa y el etnocentrismo de los ponentes. Al incorporar el insulto 'chino cochino' en el poema, Santa Cruz se mofa de las actitudes racistas prevalentes en la sociedad limeña. Al mismo tiempo, cuestiona la validez de las investigaciones presentadas en el congreso donde los exponentes también discuten al indio y al negro llegando a conclusiones estereotipadas y deshumanizantes.

3. *La mujer afroperuana*

En la tradición literaria se ha representado a la mujer, generalmente, en dos polos opuestos: o como virgen o como prostituta. Santa Cruz rompe estas representaciones binarias y nos da una imagen compleja, positiva y humanizada; no obstante, en algunas décimas, perpetúa imágenes estereotipadas. Según Ann Young, los escritores caribeños no negros generalmente representan a la mujer mulata en términos sexuales, mientras que los poetas de raíces africanas, 'while perpetuating the image of the Black woman as a dancer, broaden their poetic conception to embrace the figure of a Black woman as a mother'.⁵⁷

La mayoría de los poemas de Santa Cruz proyecta una imagen positiva de la mujer; por ejemplo, vemos a la mujer-madre que se sacrifica por sus hijos y a la mujer como depositaria de la herencia cultural. El poema 'Está abierta la matrícula' relata las dificultades y los sacrificios de muchas afroperuanas para asegurar la matrícula de sus hijos:

Madres prietas de cansancio,
 sudorosas, anchas, gordas;
 cada cual con sus muchachos
 hacen cola. (*Canto*, pág. 125)

⁵⁷ Anne Venture Young, 'Black Women in Hispanic American Poetry: Glorification, Deification, and Humanization', *Afro-Hispanic Review*, 1/i (1982), 23-28 (23).

Las palabras ‘cansancio’ y ‘sudorosas’ aluden a la fatiga de las madres quienes tienen dificultad para matricular a sus niños pese al tiempo de espera día tras día.⁵⁸ Incluso después de haber esperado tanto, no logran inscribir a sus hijos:

Más del sesenta por ciento
de madres que voy mirando,
después de perder su tiempo
vuelven llorando. (pág. 126)

El poeta peruano con el verso ‘Más del sesenta por ciento’ pone de relieve la precaria situación del niño afroperuano y, de manera implícita, ilustra el predominio del racismo colectivo al que son sujetos tales niños. La mención precisa del número de madres defraudadas causa un mayor impacto en el poema. Aquí, la ‘madre prieta’ encarna el sacrificio materno.⁵⁹ El poema también denuncia las deficiencias del sistema educativo en el Perú, sobre todo, en las zonas rurales y pobres:

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

Con esta acusación de fuerte tono anticlerical Santa Cruz mantiene su rol de moralizador de la sociedad en la que vive. Su deseo de justicia no se limita a la crítica del sistema educativo sino que también dirige su queja a la burocracia gubernamental que mantiene la opresión de los grupos subalternos, negándoles la oportunidad de superar sus condiciones sociales.⁶⁰

El poema ‘Día de la madre’ recalca el hecho de que un día del año no es suficiente para reconocer los sacrificios maternos:

Este domingo de Mayo
vergüenza debiera darme:
Marcar un día del año
para querer a la madre,
tomar del día una hora,

⁵⁸ Cualquier persona que ha tenido la oportunidad de vivir en el Perú se dará cuenta que ésta no es una representación exagerada de la pésima burocracia y el maltrato de las personas.

⁵⁹ José Campos, director de INAPE, comenta que la ‘madre prieta’ es la negra luchadora, la palenquera, la trabajadora.

⁶⁰ Por ejemplo, en las comunidades afroperuanas del Huayabo y El Carmen, hasta hace poco, los niños no tenían acceso a escuelas y tenían que viajar largas distancias para educarse. Ahora existe una escuela primaria en El Huayabo que fue fundada por el esfuerzo de miembros de la comunidad y el apoyo de ONG como el Movimiento Negro Francisco Congo. Véase la nota 45 sobre la discriminación en el acceso a la educación.

de la hora unos instantes,
 y con un ramo de flores
 y unos versos miserables⁶¹
 y con un beso en la frente
 creer pagar lo impagable . . .
Este domingo de Mayo
vergüenza debiera darme. (Canto, pág. 127)

Esta décima muestra el sentido de deuda que siente el hijo por la vida que obtuvo de su progenitora que ‘les dio la vida | con llanto, sudor y sangre . . .’ (Canto, pág. 128). Estos versos aluden a la difícil situación de la madre afroperuana, sobre todo si era esclava, quien tuvo que dar a luz en situaciones de trabajo, sin descanso y consciente de la posibilidad del sufrimiento de su hijo.⁶² Estas experiencias condicionan la actitud de reverencia hacia la madre y en parte provienen de las actitudes prevalentes en algunas culturas africanas como lo evidencia el proverbio yoruba ‘la madre es oro’ (Young, ‘Black Women’, pág. 25).

La mujer mulata, aquélla que desdeña sus raíces africanas, es otro de los tipos presentes en el poemario santacruciano. El poema ‘Hay negra y negra retinta’ describe el microcosmo racial de la Lima colonial y contemporánea, en el cual examina el mestizaje como un proceso de negación y de rechazo de lo negro. Asimismo critica el deseo de blanqueamiento que el poeta ve como consecuencia nefasta de los discursos oficiales que asocian lo bello, lo superior y lo deseado con lo europeo. El poeta resalta la imposibilidad de ocultar o negar la herencia africana porque:

[en] esta Lima embrollona
 de gente tan poco franca,
 yo sé bien qué blanca es blanca
 y mulata cuarterona. (Décimas, 2ª edición, pág. 36)

La estrofa citada arriba alude a las clasificaciones raciales, denominando los distintos grados de mestizaje existentes en la época colonial. La mulata ‘cuarterona’ era la nacida de español y mulata que tenía un cuarto de ‘sangre negra’.⁶³ El verso ‘yo sé bien qué blanca es blanca’ pone de relieve la dificultad de ocultar el legado africano. Santa Cruz considera urgente que los afroperuanos reconozcan y sientan orgullo por sus raíces y les anima a

⁶¹ Este verso alude a la práctica tradicional en las escuelas primarias de componer poemas para el día de la madre. Es uno de los regalos más tradicionales que la madre recibe de sus niños pequeños.

⁶² El hijo de la mujer esclava nacía esclavo. Esta era la situación inimaginable y dolorosa en que vivía la mujer afroperuana.

⁶³ Busto Duthurburu, *Breve historia*, reproduce *Cuadros del Mestizaje* del Virrey Amat donde se listan las diferentes clasificaciones de la mezcla de la raza negra.

rechazar los conceptos de la superioridad de lo español.⁶⁴ La primera estrofa traza el origen del negro peruano y nos muestra los efectos del mestizaje:

De Guinea, Senegal,
Congo, Angola y Camerún
desciende el negro común
en el Perú colonial.
Llamado 'negro bozal'
por su expresión tan sucinta,
el mestizaje despinta
su oscura pigmentación,
por esta misma razón
hay negra y negra retinta. (pág. 35)

En la estrofa citada arriba, se insinúa la mezcla como algo negativo que conduce al menosprecio de la herencia africana, incluso por los propios afrodescendientes. El verso 'el mestizaje *despinta*' (énfasis mío) implica el proceso negativo de deshacer o descomponer algo y, además, hace eco a los postulados de Jackson y Fanon quienes han estudiado a fondo las consecuencias negativas del 'ethnic lynching'.

El poema 'Desde la negra retinta' elabora más a fondo esta actitud.⁶⁵ En este crisol de razas, muchos mestizos niegan sus ancestros africanos o indígenas, resaltando o enorgulleciéndose sólo de su linaje español. No obstante, este poema afirma que nadie está libre del mestizaje:

Al que de inga no le toque
le tocará de mandinga,
todo es la misma jeringa
con diferente bitoque.
Algún fulano que enfoque
su genealogía extinta,
de ascendencia cuarta o quinta
por ramajes paralelos
hallará entre sus abuelos
desde la negra retinta. (Décimas, 2ª edición, pág. 37)

Vale la pena subrayar las consecuencias negativas de la mezcla racial en la sique de la mayoría de los limeños.⁶⁶ Debido a siglos de condicionamiento de

⁶⁴ Creo que el concepto de superioridad es relativo y valdría la pena mencionar que el español, en países como Francia, es considerado de raza inferior por su proximidad al África y por la ocupación de los musulmanes durante ocho siglos. Incluso existe el dicho: 'L' Afrique commence aux Pyrénées'. Y de esta forma continúa el ciclo vicioso del racismo.

⁶⁵ Este poema se titula 'De inga o mandinga' en el poemario *Cumanana* (1964).

⁶⁶ Cabe resaltar la observación hecha por Manuel A. Fuentes en su *Lima: apuntes*

la supuesta e incuestionable superioridad del blanco, muchos peruanos de descendencia indígena o africana han interiorizado dichos conceptos racistas, creando en ellos el autodesdén. Según Fanon, el menosprecio de la raza africana fue una política de linchamiento psicológico causado por los europeos (*Black Skin*, págs. 35–36).

Santa Cruz rechaza las enseñanzas tradicionales de su sociedad opresiva y urge a sus hermanos negros a dejar las costumbres de los blancos y respetar sus propias tradiciones. El poema ‘Cómo has cambiado, pelona’ critica duramente a los que imitan las costumbres de los blancos/españoles:

Te cambiaste las chancletas
por zapatos taco aguja,
y tu cabeza de bruja
la amarraste con peinetas.
Por no engordar sigues dietas
y estás flaca y hocicona.
Imitando a tu patrona
has aprendido a fumar.
¡Hasta en el modo de andar
cómo has cambiado, pelona! . . . (Décimas, 2ª edición, pág. 43)

La estrofa citada arriba no evidencia ningún comentario de tipo sexista; sin embargo, en el poema ‘Son las mujeres hoy día’ el sentimiento misógino es explícito. Con respecto a esta postura, Handy escribe: ‘where Spanish poets of former periods praised or denounced women in the abstract, Santa Cruz modernizes the misogyny and depicts it in concrete terms’ (‘Nicomedes’, pág. 116).

‘Son las mujeres hoy día’ se mofa de aquéllas que no se ajustan a las normas tradicionales que las someten a la opresión, sumisión y dependencia. La cuarteta introductoria presenta a la mujer como si fuera un mono irracional quien imita los comportamientos masculinos tradicionales:

*Son las mujeres hoy día
las dueñas del mundo entero,
y con instinto certero
nos imitan a porfía . . .*
(FOLKLORE ANDALUZ) (Canto, pág. 39)

La primera décima condena el uso del pantalón que es asociado con la falta de seriedad:

históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres (París: Librería de F. Didot, 1867), que de la mezcla ‘de requinterón y blanco nace el blanco (!) . . . “blanco” limeño, desde luego’ (pág. 79).

Por cierto que la mujer
 no llegará a ser varón
 por más que use pantalón
 y no cumpla su deber.
 A muchas se puede ver
 con esa rara manía,
 miren qué huachafería,
 qué falta de seriedad.
 Terrible calamidad
son las mujeres hoy día.

Esta estrofa evidencia el sentimiento paternalista de una ideología patriarcal que le concede al hombre el derecho y la libertad de controlar cada aspecto de la vida cotidiana de la mujer. Sin embargo, la mujer, como otros seres oprimidos, se resiste a este control:

Hasta en el siglo pasado
 la mujer era tranquila,
 hoy de nada se horripila,
 el hombre es más recatado.
 Entre los enamorados
 la mujer besa primero;
 y en vez de que el marinero
 tenga novia en cada puerto,
 son mujeres – hoy, por cierto –
las dueñas del mundo entero. (Canto, pág. 40)

La estrofa citada compara un pasado idealizado en donde la mujer era *tranquila*, obediente y sumisa a un presente en el que es la ‘dueña’ y más segura de sí misma ya que ‘entre los enamorados | la mujer besa primero’ (pág. 40). Esta décima alude al doble criterio aplicado a la mujer quien ha tenido que aceptar y soportar la infidelidad masculina sin quejarse, al mismo tiempo que sufría duros castigos si era acusada de cometer acto similar. Los versos ‘y en vez de que el marinero | tenga novia en cada puerto’ muestran que la mujer moderna ha socavado ese doble estándar.

En los versos siguientes se continúa atacando cada acción no tradicional de la mujer, ridiculizándola y perpetuando estereotipos sexistas:

Y como en todo se mete
 nuestra moderna mujer,
 no necesita chofer
 porque ha sacado brevete:
 A ella le importa un siete
 que el aceite marque ‘Cero’,
 la pista es como un potrero
 y sin menoscabo alguno

atropellan mejor que uno
y con *instinto certero*.

El adjetivo posesivo *nuestra* subraya el sentimiento paternalista que sobresale en el poema. A pesar de que Santa Cruz elabora este verso con un tono humorístico, vemos que refleja la ideología patriarcal de su sociedad.⁶⁷ Los adverbios de tiempo como *siglo pasado* y *hoy* así como el adjetivo *moderna* son notorios ya que aluden a un tiempo pasado y moderno en que la mujer se niega a ser oprimida. Los comportamientos como el usar pantalón, el conducir autos, el iniciar relaciones amorosas y el participar en la política son actos simbólicos de liberación.

No obstante, el poema censura a la mujer moderna porque la proyecta como una persona irresponsable e incapaz de participar en el mundo patriarcal:

Si llegan las elecciones
no estudian al candidato,
les basta con el retrato
para dar opiniones.
Ejecutan profesiones
de abogado y policía.
Mientras que la pobre cría
llora total abandono,
ellas, lo mismo que el mono
nos imitan a porfía . . . (pág. 40)

Al mofarse de la mujer que no se ajusta a las normas establecidas, el poema legitima la ideología patriarcal que destina a la mujer a la casa y a la crianza de los hijos. La mujer, en esta décima, ha sido comparada al *mono* y despojada de toda autonomía personal y capacidad intelectual ya que ni siquiera puede participar seriamente en los procesos políticos.

El poema 'Que mi sangre se sancoche' retrata a la mujer afroperuana como un símbolo sexual:

¡Negra! . . . ¡Grupa de repisa!
¡Cinturita de cuchara!
En la noche de tu cara
hay media luna de risa.
Esta noche tienes prisa
por provocar algún boche:
Me miras como en reproche,

⁶⁷ Si nos concentramos en el aspecto satírico-humorístico, podríamos leer el poema como una condena y una deconstrucción de las costumbres y normas a la que han sido sometidas las mujeres; sin embargo, el poema minimiza la posibilidad de esta lectura ya que no cuestiona dichas costumbres.

con todo el cuerpo me miras
 y deseas, cuando giras,
que mi sangre se sancoche. (Décimas, 2ª edición, pág. 49)

En la estrofa citada arriba, los versos iniciales se concentran en el cuerpo femenino. Las palabras *grupa*, *cinturita*, y *cuerpo* aluden a la anatomía femenina y el verbo *deseas* yuxtapuesto a las palabras referentes al cuerpo, crea automáticamente una imagen erótico-sensual. La siguiente estrofa también recrea una imagen similar:

Vas a salir con tu gusto
 y sea lo que Dios quiera,
 porque en esta marinera
 contra tu pecho me ajusto.
 A ver si me mata el susto
 o tu carne palangana. (Décimas, 2ª edición, pág. 50)

No obstante, el poema evoluciona a un nivel más metafórico que se aleja de la proyección de la mujer como objeto sexual y termina como una meditación sobre el mundo nocturno y decadente donde la muerte acecha. Finalmente, cabe destacar el éxito de Santa Cruz en retratar diversos tipos de mujeres, en su mayoría madres dignas de respeto. Existe, sin embargo, cierta misoginia hacia las mujeres modernas, pero afortunadamente no las estereotipa como objeto puramente sexual como lo hicieron, por ejemplo, Luis Palés Matos y otros de la escuela negrista. Queda evidente que Santa Cruz presenta a las culturas llamadas subalternas en su proceso de resistencia y supervivencia cultural. La proyección de estos grupos marginados es multifacética, de manera que representan un cuadro completo y verosímil de sus vivencias cotidianas. Por lo general, Santa Cruz rechaza los estereotipos creados sobre el negro, el indio y otros grupos oprimidos. Por otra parte, el poeta peruano ha logrado resaltar la permanencia del legado africano en el arte, la religión y el lenguaje que se ha mantenido por medio de un activo proceso de negociaciones, de flexibilidad y de adaptabilidad. Los grupos subalternos, lejos de ser manipulados y asimilados, juegan un papel mucho más complejo; así, la cultura hegemónica se ve forzada a negociar sus mecanismos de control.

Capítulo 4

LA SÁTIRA, EL HUMOR Y LA IRONÍA: REIVINDICACIÓN DE LO AFROPERUANO

La sátira, el humor y la ironía son algunas técnicas retóricas sobresalientes en la poética de Nicomedes Santa Cruz que sirven para desvelar los males que acechan a la sociedad peruana. Cabe señalar que la sátira en su obra no es unidimensional y que sus críticas mordaces estaban dirigidas a todas las capas de la sociedad; es decir que ni siquiera el afroperuano estuvo exento de ellas. En efecto, en muchas instancias, sus propios hermanos negros fueron los más duramente criticados y condenados por su comportamiento que, según Santa Cruz, ha contribuido a la discriminación contra ellos y al mantenimiento del *statu quo*. La sátira, el humor y la ironía, para Santa Cruz, son instrumentos claves que le permiten transmitir su mensaje reivindicativo y moralizador.

El análisis de los poemas se concentrará en el tono y el lenguaje satíricos, humorísticos e irónicos que sobresalen en ellos. Este estudio multifacético permitirá tener una impresión más completa del proceso creativo de Nicomedes Santa Cruz.

La sátira

Aunque no existe una definición única de la sátira, vale la pena presentar algunas de las definiciones propuestas por algunos críticos y escritores. Jonathan Swift, uno de los grandes representantes de la sátira en la literatura universal, la definió de la siguiente manera en *The Battle of the Books* (1704):

Satire . . . is a sort of glass wherein beholders do generally discover everybody's face but their own, which is the chief reason for that kind of reception it meets in the world, and that so very few are offended with it. (citado en Cuddon, pág. 827)

Cuddon comenta que el satírico es una persona que se auto-asigna la tarea de censurar y ridiculizar los vicios de la sociedad y la desviación de las normas sociales. Concluye que 'satire is a kind of protest, a sublimation and refine-

ment of anger and indignation. As Ian Jack has put it very adroitly: "Satire is born of the instinct to protest; it is protest become art".¹

Las definiciones presentadas consideran la sátira como un instrumento de protesta que busca acabar con los vicios de una sociedad dentro de una época específica. Tradicionalmente, se le ha considerado al satírico sólo como un moralizador. Sin embargo, las teorías recientes han redefinido y ampliado su papel. Por ejemplo, Dustin Griffin reevalúa el significado y la meta de la sátira al mismo tiempo que cuestiona los conceptos hasta ahora manejados por los críticos.² Señala que 'the satirist writes in order to discover, to explore, to survey, to attempt to clarify', en lugar de sólo denunciar un mal y convencer al lector de lo perjudicial que podrían resultar ciertas ideologías y prácticas sociales. Griffin puntualiza que el satírico no se encuentra necesariamente por encima de los vicios de la sociedad y que las verdades universales son tan obvias que el lector no necesita ayuda para distinguir entre los vicios y las virtudes. Más bien, la tarea del escritor es provocar la reflexión y la evaluación en la mente del lector. Según Griffin, 'the satirist raises questions; in provocation, the question is designed to expose or demolish a foolish certainty' (*Satire*, pág. 52). Además, Peter Elkin asevera que:

Satire is a catalytic agent rather than an arm of the law or an instrument of correction: its function is less to judge people for their follies and vices than to challenge their attitudes and opinions, to taunt and provoke them into doubt, and perhaps into disbelief.³

Las características como las de descubrir y explorar males para provocar la reflexión, que Griffin atribuye a la sátira, son evidentes en la sátira santacruciana.

Nicomedes Santa Cruz se inscribe dentro de la tradición satírica peruana que ha sido una constante en la literatura nacional. La sátira, empleada con éxito por los grandes satíricos peruanos como Juan del Valle y Caviedes (1625-1698?), Abelardo Gamarra (1852-1924) y Ricardo Palma (1833-1919) llegó a su apogeo durante la época colonial. Johnson afirma que la sátira encontró un terreno fértil en el Perú ya que la realidad y la ficción de lo que debía ser el nuevo mundo no eran reconciliables. A juicio de esta erudita,

¹ John A. Cuddon (ed.), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 3ª edición (Harmondsworth: Penguin, 1991), págs. 827-8.

² Dustin H. Griffin, *Satire: A Critical Reintroduction* (Lexington, KY: University of Kentucky Press, 1994), pág. 37. Aunque Griffin analiza la sátira romana y la inglesa, es posible aplicar algunas de sus conjeturas a la sátira cultivada por Nicomedes Santa Cruz.

³ Peter K. Elkin, *The Augustan Defence of Satire* (Oxford: Clarendon Press, 1973), pág. 201.

la sátira fue un instrumento de protesta que permitió a los escritores denunciar las discrepancias e injusticias de una sociedad en formación:

While all writers of subversive discourse were acutely aware of the social inequities affecting their particular group, it was the satirists who chose to identify these imperfections by exposing to ridicule certain persons, customs or institutions.⁴

En la obra de Santa Cruz la sátira, por un lado, socava la noción idealizada que muchos tienen del Perú como nación étnicamente integrada, es decir sin perjuicios raciales; por otro lado, es un instrumento de protesta contra una sociedad opresora y racista.⁵

Algunos poemas de Santa Cruz se inscriben fácilmente dentro de esta vena literaria de la sátira y por medio de ella, el poeta peruano condena los males de su sociedad y anima a sus lectores a reconsiderar las normas que la rigen. A diferencia de los satíricos clásicos, quienes deseaban proteger a su sociedad de la pérdida de los valores morales, Santa Cruz busca transformar la idiosincrasia de su pueblo incitándolo a cuestionar el *statu quo*; es decir que, empleando la sátira como técnica, provoca al lector a examinar todo aquello que da por sentado.⁶ Los males que Santa Cruz censura con mayor tesón son el racismo, la hipocresía, la opresión de la clase trabajadora, la oligarquía y el desdén por la cultura afroperuana. Así, la sátira se destaca, sobre todo, en los poemas que denuncian la situación social injusta y opresora en la que vive el afroperuano. Por ejemplo, el poema 'Oiga usted, señor doctor' critica al hombre blanco quien cree que, en casa de un afroperuano, puede faltar a las normas establecidas por la sociedad.⁷

Nicomedes Santa Cruz también funciona como el cronista y el moralizador de la sociedad peruana ya que comenta sobre acontecimientos cotidianos, subrayando y ridiculizando los conceptos racistas y eurocéntricos que se propagan, así como la falta de lógica y perspicacia analítica que

⁴ Julie Greer Johnson, *Satire in Colonial Spanish America: Turning the World Upside Down*, Texas Pan-American Series (Austin, TX: University of Texas Press, 1993), pág. 6.

⁵ El sociólogo MacLean y Estenós es uno de los pensadores que han avanzado la idea de que el Perú es un país étnicamente integrado. Véase el capítulo 3 de su *Negros*, págs. 108-9.

⁶ Durante la Edad Media algunos escritores ya estaban elaborando el topos de 'el mundo va declinando' y así muchos emplearon la sátira para denunciar los males que veían como amenaza a su sociedad. Algunos ejemplos son *El romance de la Rosa* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung y las 'Coplas que fizo por la muerte de su padre' de Jorge Manrique: véase Lillian Hornstein *et al.* (eds), *The Reader's Companion to World Literature* 2ª edición, rev. (Nueva York: Penguin Books USA Inc., 1974), pág. 452 y Antonio Domínguez Rey, *Antología de la poesía medieval española*, 2 tomos, Bitácora 76-77 (Madrid: Narcea SA de Ediciones, 1981), págs. 267-83.

⁷ Véase el análisis detallado del poema en el Capítulo 3 de este estudio, págs. 83-5.

revelan dichos conceptos. Handy observa sobre el carácter moralizador de sus poemas: 'Santa Cruz gives advice on how to solve these and other social ills as he assumes the role of the counselor, making suggestions that range in tone from gentle chiding to a call for revolution' ('Nicomedes', pág. 129). Como lo muestra el comentario de Handy, la definición tradicional de la función moralizante de la sátira sí se aplica a la obra de Santa Cruz y esta postura es irrefutable en poemas como 'Talara, no digas "yes"' y 'Cómo has cambiado, pelona'; sin embargo, su empleo de la sátira no se limita a moralizar sino que despierta la conciencia del afroperuano para que observe su entorno social y participe activamente en los procesos de cambio. Dicho aspecto de la sátira está estrechamente ligado a la definición de Griffin quien señala que el satírico busca provocar al lector y hacerle cuestionar los estereotipos y el *statu quo*. Las décimas analizadas en esta sección se proponen resaltar el aspecto inquisitivo y provocador que crea la sátira.

Vale la pena recordar que la décima, forma poética culta trabajada por muchos poetas en la España del Siglo de Oro, en Latinoamérica se arraiga en la poesía popular.⁸ En algunos casos, como en el de Santa Cruz, mantiene su forma rígida en cuanto a la rima consonante (abbaaccddc) pero trata temas de índole nacionalista e incorpora elementos nativos.⁹ La décima, forma común durante la época colonial, sirvió para criticar los malestares de la sociedad y fue cultivada en el Perú por los grandes satíricos y moralistas como Caviedes y Gamarra. Santa Cruz sigue la tradición latinoamericana de emplear la décima glosada o, como lo llama él, décima de pie forzado en socabón, incorporando un lenguaje conversacional y cotidiano para denunciar las injusticias cometidas contra las clases subalternas. A diferencia de Caviedes, quien atacó sobre todo a los médicos, Santa Cruz instiga a todos los peruanos a la reflexión sin distinción de raza, sexo o posición social.¹⁰

La décima 'Fue mucho el tejemaneje' satiriza un congreso sobre el mestizaje que tuvo lugar en Lima en 1965 en el cual los exponentes llegaron a conclusiones ridículas y estereotipadas como que el negro 'no canta en puna' y el chino 'no entiende de religión'.¹¹ En este poema Santa Cruz

⁸ Este punto ha sido desarrollado en el Capítulo 1 del presente estudio.

⁹ Las diversas variaciones de la décima en Latinoamérica han sido tratadas por Handy, 'Nicomedes Santa Cruz', Laura Hidalgo Alzamora, *Décimas esmeraldeñas: recopilación y análisis socio-literario* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1982), y el propio Nicomedes Santa Cruz en *La décima en el Perú* (especialmente págs. 1-30).

¹⁰ Ese aspecto de la obra de Caviedes ha sido analizado por Daniel Reedy, *The Poetic Art of Juan del Valle Caviedes*, Studies in the Romance Languages and Literatures 46 (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1964), págs. 60-109.

¹¹ Efectivamente, se publicó un artículo sobre este congreso en el *Comercio* el 15 de septiembre de 1965. El congreso fue organizado por La Academia Nacional de Historia y el presidente de la misma, Aurelio Miró Quesada Sosa, abrió la sesión tratando el tema: 'Ideas y proceso del mestizaje en el Perú'. Es probable que Santa Cruz se refiera a este catadrático. Además vale resaltar que Santa Cruz originalmente intitula el poema 'Un congreso racista', aunque nunca fue publicado con tal título.

caricaturiza diferentes actitudes intelectuales y posturas filosóficas además de criticar acerbamente el sentimiento de superioridad que manifiesta el mestizo por tener gotas de sangre española, esto es, blanca. El poema empieza de manera general introduciendo, el ambiente de tensión con un tono satírico:

En el país del complejo
y la discriminación
se armó una gran reunión
para estudiar el pellejo. (*Antología*, pág. 65)

Los versos iniciales nos remiten al país, por excelencia, del complejo racial y de la discriminación. La anonimia y la exageración son evidentes en los versos 'En el país del complejo' y 'se armó una gran reunión'.¹² En la tradición satírica ambas técnicas sirven para criticar y juzgar, libre de censuras.¹³ Además la alusión al mundo animal, con fines didácticos, recuerda las fábulas de Esopo o de La Fontaine aunque en Santa Cruz los animales carecen de cualidades humanas.¹⁴

El uso del vocablo *pellejo*, aparte de resaltar el tono coloquial del poema, nos remite inmediatamente al mundo infrahumano con el cual se asocia al mestizo, al chino y al negro. Los siguientes versos continúan aludiendo al mundo animal:

Como el biólogo al conejo
o el ictiólogo a su peje,
el mestizo sirvió de eje
al microscopio del sabio,
mas para menguado agravio
fue mucho el tejemaneje.

Por medio del símil extendido *como*, se deshumaniza al mestizo comparándolo al *peje* y al *conejo*. Dicha comparación con animales insignificantes acentúa el desdén con que los 'sabios' estudian al mestizo. Estos 'científicos' analizan los componentes anatómicos y morales del

¹² Es una exageración que ridiculiza la importancia del congreso porque esta reunión no hizo más que perpetuar los discursos racistas vigentes desde la época colonial.

¹³ Rabelais y Voltaire también se aprovecharon de la hipérbole y la anonimia para expresar sus críticas mordaces libremente. En el Perú, a diferencia de los escritores franceses, Caviendes criticó directamente por medio del empleo eficaz del lenguaje y juego de palabras. Su crítica tan directa, de acuerdo con Reedy, le permitió publicar solo tres poemas durante su vida: Julie Greer Johnson, *Satire in Colonial Spanish America: Turning the World Upside Down*, Texas Pan-American Series (Austin, TX: University of Texas Press, 1993), pág. xi.

¹⁴ La diferencia es que esos escritores les atribuyeron a los animales características humanas, mientras que Santa Cruz los emplea como recurso satírico deshumanizador para intensificar su crítica: Danièle Nony y Alain André, *Littérature française: Histoire et anthologie* (París: Hatier, 1987), pág. 133.

mestizo bajo un microscopio. Santa Cruz censura el procedimiento porque la configuración biológica no puede determinar las virtudes de una persona. Cabe resaltar el vocablo *microscopio* porque, dada la imposibilidad de detectar ninguna diferencia biológica notable entre el mestizo y el no mestizo, es necesario recurrir a la configuración celular. De manera indirecta, Santa Cruz está aludiendo a las consecuencias negativas que conllevan el empeñarse en encontrar correlaciones entre el fenotipo y el genotipo para clasificar a los habitantes del Perú. Su reflexión lo lleva a considerar que el discurso científico, a veces, se basa en el racismo y su objetividad atrapa al observado en la trampa de la subalternidad.

Sandra Harding apunta que 'Western sciences clearly have been and continue to be complicit with racist, colonial and imperial projects', además de que 'the racial categories scientists use are highly shaped by the folklore of their particular cultures'.¹⁵ El comentario de Harding se comprueba en las opiniones transmitidas en el congreso al que Santa Cruz hace referencia. Por otra parte, dicho comentario nos muestra el espíritu crítico de Santa Cruz quien, sin ser científico, puede reconocer los efectos negativos que ha tenido la 'pseudo-ciencia' en su sociedad. Habría que recordar que ni la biología ni la antropología física han podido definir las razas de manera coherente, llegando a la conclusión de que 'las razas no son realidades biológicas, sino que existen como entes sociales'; es decir que son construcciones sociales. Sin embargo, es de notar que, aunque después de que los propios científicos han descartado la clasificación racial basada en rasgos externos como el color de la piel, el diccionario de la Real Academia Española (21ª edición) aún sigue empleando definiciones inválidas científicamente. La definición que se registra es la siguiente: '*Razas humanas*: Grupos de seres humanos que por el color de la piel y otros caracteres se distinguen en raza blanca, amarilla, cobriza, y negra'.¹⁶

¹⁵ *The 'Racial' Economy of Science: Toward a Democratic Future*, ed. Sandra G. Harding, Race, Gender, and Science (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993), págs. 3 y 82.

¹⁶ Es necesario subrayar la invalidez de esta definición por las razones mencionadas y porque '[al] no tener parámetros fijos de clasificación, las taxonomías de los antropólogos físicos incluyen desde tres hasta más de sesenta razas'. Además, François Bernier, uno de los primeros estudiosos en usar el término 'raza' mostró el carácter ilusorio e ideológico de las clasificaciones raciales. Bernier ubicaba a egipcios e hindúes, así como a los indios americanos, junto con la raza 'europea'. Las diferencias físicas no eran consideradas 'suficientes' y el color de la piel era visto como 'accidental': Juan Carlos Callirgos, 'El racismo: la cuestión del otro (y de uno)' en *Blanco y Negro 4* (Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1993), págs. 28 y 35. Afortunadamente, el *Pequeño Larousse Ilustrado* (1996) incorpora una aclaración después de la definición tradicional. La adenda dice: 'La diversidad humana condujo a una clasificación racial fundada sobre los criterios de semejanza más evidentes: leucodérmicos (blancos), melanodérmicos (negros) . . . La evolución de la genética ha llevado en la actualidad a rechazar cualquier intento de clasificación racial' (pág. 853).

Así, Harding explora la manera en que la supuesta objetividad de la ciencia se desautoriza por sus propias premisas.

Continuando con el análisis del poema 'Fue mucho el tejemaneje', se nota que estos 'sabios' son dignos de burla porque llegan a conclusiones arbitrarias sin estudiar el caso científica ni convincentemente. El empleo del refrán 'el negro no canta en puna', que forma parte del discurso racista en el Perú, le permite a Santa Cruz cuestionar la validez y la objetividad del conocimiento científico.¹⁷ De esta manera, el poeta peruano pone en evidencia que la ciencia produce una 'lectura blanca' de la historia:¹⁸

Allí se redescubrió
que el negro 'no canta en puna',
y que fue raza oportuna
desde que al Perú llegó.
Otro sabio argumentó
que el negro nunca fue bravo,
que no vale ni un centavo
su aportación al país . . .
Y sólo emplearon un tris
para hallar al negro: esclavo. (Antología, pág. 66)

La décima citada arriba subraya la invalidez científica de las conclusiones

¹⁷ Tardieu, *El negro*, estudia a fondo la presencia del negro en las zonas andinas y refuta la idea de que el negro 'no canta en puna'. Tardieu afirma que el dicho popular, 'gallinazo no canta en puna', 'se refiere a la imposibilidad de que pudiese existir un núcleo de esclavos negros, de cierta importancia, fuera del entorno costeño, dado que es un lugar común subrayar cómo fracasó el intento de fray Bartolomé de las Casas de reemplazar la mano de obra indígena por la del negro en el trabajo minero, ya que éste no se aclimató en las alturas' (pág. 7).

¹⁸ Jorge Guzmán, *Contra el secreto profesional: lectura mestiza de César Vallejo*, *El Saber y la Cultura* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991), comenta que el mestizaje en los países latinoamericanos ha llevado a que escritores como César Vallejo y el Inca Garcilaso de la Vega se alejen de las 'lecturas blancas' (interpretar el mundo desde la perspectiva de un blanco) para producir lecturas mestizas; es decir, ver un determinado símbolo de dos perspectivas diferentes (págs. 25-30). En el caso del poema aquí citado vemos que las interpretaciones o las lecturas que se hacen de los comportamientos de los grupos no europeos son interpretaciones unidimensionales que no toman en cuenta el aspecto diferencial entre las culturas. Como Tzvetan Todorov lo expresa en *Conquest of America*, 'Columbus's attitude with regard to the Indians is based on his perception of them What is denied is the existence of a human substance truly other, something capable of being not merely an imperfect state of oneself. These two elementary figures of the experience of alterity are both grounded in egocentrism, in the identification of our own values with values in general, of our I with the universe in the conviction that the world is one'; citado en Sandra G. Harding, *The 'Racial' Economy of Science: Toward a Democratic Future*, *Race, Gender, and Science* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993), págs. 25-6).

de los supuestos sabios. Los ‘conocedores’ son representados como charlatanes en lugar de personas competentes en sus carreras de biólogo o anatomista. Los versos ‘Y sólo emplearon un tris | para hallar al negro: esclavo’ ponen de relieve, de un lado, la falta de competencia intelectual para evaluar la información y, de otro, la carencia de tiempo adecuado para estudiar y adelantar conclusiones juiciosas. Cuando Santa Cruz usa el sustantivo ‘sabio’, el lector debe leer ‘necio’ puesto que los conceptos presentados durante el curso del congreso no son más que necesidades. Es más, el que opina sobre los chinos ni siquiera es científico:

Luego, una señora, hablando
 contra el inmigrante chino
 dijo que ‘el chino cochino
 ingresó de contrabando’.

El hecho de que el poeta haga hablar a una señora mientras los otros ponentes son ‘sabios’ anula completamente la validez de las afirmaciones. Las opiniones de una señora cualquiera (no es científica) no tienen ninguna autoridad y su incorporación consciente en el poema menoscaba las opiniones que se presentan sobre el mestizaje peruano. Mientras el congreso aparenta concentrarse en la anatomía de las razas no europeas, los exponentes se empeñan en establecer una correlación estrecha entre lo biológico y lo moral y, de este modo, concluyen que el negro es cobarde, sumiso y su aportación al país ha sido nula y que el chino no entiende de religión. Los puntos suspensivos de los versos ‘que no vale ni un centavo | su aportación al país . . .’ indican al lector que existe una historia invisible, no registrada sobre el aporte del afroperuano. Indudablemente, alude al hecho de que el negro sí contribuyó a la cultura peruana de manera muy activa. Las ideas presentadas en el congreso, que Santa Cruz satiriza, hacen eco a las concepciones retrógradas, racistas y acientíficas que circulaban sobre los grupos étnicos no caucásicos durante el siglo XIX. Stephen Gould, apunta que algunos personajes importantes como Thomas Jefferson y Benjamin Franklin ‘held that blacks were inferior and that their biological status justified enslavement and colonization’.¹⁹

Como se ha visto, Santa Cruz critica el racismo y la discriminación hacia los grupos subalternos en la sociedad peruana. Otro buen ejemplo que ilustra esta ideología es la décima ‘Dentro del género humano’. Aquí, Santa Cruz se mofa de aquéllos que analizan el mestizaje sirviéndose de supuestas diferencias anatómicas para apoyar sus conceptos racistas. El poeta afroperuano señala la inspiración para dicha décima en un epígrafe: ‘Un catedrático peruano ha descubierto que nuestro Mestizo posee varias rarezas

¹⁹ ‘American Polygeny and Craniometry Before Darwin’, en *The ‘Racial’ Economy*, ed. Harding, págs. 84–99 (85).

anatómicas sin igual en el mundo.’²⁰ La primera estrofa elabora el contenido de este informe como si fuera un artículo periodístico; el epígrafe tiene características de un titular:

De tanto recibir grito
 su oído es tan resistente
 que hasta el ruido más potente
 le suele importar un pito.
 Su parietal, tripartito
 – por acción de ajena mano –
 hace que nuestro paisano
 que hereda los traumatismos
 no tenga igual a sí mismo
dentro del género humano. (Canto, pág. 29)

Este razonamiento que aparenta funcionar como un silogismo, ‘De tanto recibir grito | su oído es tan resistente | que hasta el ruido más potente le suele importar un pito’, es más bien un ‘sinlogismo’ aunque trata de ajustarse a un razonamiento deductivo riguroso. La segunda estrofa continúa a modo de radiografía; en ésta se descubre la rareza de sus riñones:

Por anatómica dicha
 sin noticia en los anales,
 tiene múltiples renales
 que segregan bien la chicha. (pág. 30)

En la estrofa citada arriba, con el uso de la frase ‘anatómica dicha’ ya se insinúa el humor que causan las conclusiones descabelladas que afirman que el mestizo ‘tiene múltiples renales’ para segregar bien la chicha. El poeta se burla de las conclusiones estereotipadas del catedrático peruano, subrayando, de modo satírico, que no es posible que este hecho tan inusitado no se haya escrito en los anales que apuntan los acontecimientos o descubrimientos significativos de la humanidad. En la siguiente estrofa el investigador continúa con su análisis de la anatomía mestiza:

No termina su espinazo
 en ‘huesito’ e la alegría’
 porque su melancolía
 no la quita ni el cañazo . . .

El catedrático concluye que la alegría es inalcanzable para el mestizo debido a su defecto anatómico; no tiene ‘huesito’ e la alegría’. Veamos las otras

²⁰ Esta décima también satiriza el congreso sobre el mestizaje realizado en Lima en 1965. Véase la nota 11 en este capítulo.

conclusiones igualmente irrisorias: tiene oído resistente porque le han gritado mucho, y tiene múltiples renales para segregar bien la chicha.²¹ Ambas estrofas critican los métodos de investigación empleados por ciertos estudiosos para apoyar y justificar las prácticas racistas. Las conclusiones del catedrático peruano perpetúan opiniones estereotipadas sobre el mestizo peruano y Santa Cruz resalta lo ridículo para cuestionar las clasificaciones científicas creadas con el fin de alienar al mestizo del género humano.

En este poema, 'Dentro del género humano', Santa Cruz expone al científico necio quien manipula información para apoyar sus propios conceptos racistas. El cuestionamiento científico es sumamente importante porque muchos de los estereotipos que circulan actualmente sobre el indio, el negro y otros grupos étnicos no europeos vienen directamente del discurso académico/científico decimonónico. Los conceptos vigentes sobre las sociedades no occidentales han sido creados por algunos antropólogos y sociólogos.²² Uno de los científicos que más enfáticamente apoyó la inferioridad de los negros y otras razas no caucasoides fue David Hume quien opinó que los 'negroes and in general all the other species of men (for there are four or five different kinds) . . . [are] naturally inferior to the whites'.²³ Afortunadamente, estos conceptos han sido cuestionados y rebatidos durante las décadas recientes. Por ejemplo, la idea de que el negro no podía adaptarse a la sierra ha sido descartada por estudios recientes y la idea de que el indio es triste y melancólico por naturaleza también debe ser vista con recelo.²⁴ Finalmente, Santa Cruz impele al lector a considerar estos conceptos analíticamente y, para demostrar lo absurdo de las reflexiones postuladas anteriormente, él introduce su propia clasificación en un paréntesis:

(No estudiamos aquí el caso
de la especie 'gamonal',
cuyo defecto ancestral

²¹ Esta conclusión recuerda a la lógica ingenua de Pangloss en el *Candide* (1759) de Voltaire, quien afirma que los hombres tienen nariz para poder llevar anteojos.

²² Algunos religiosos también han jugado un papel decisivo en perpetuar los estereotipos creados por los académicos. Por ejemplo, según Jackson (*The Black Image*, págs. 19–20), el padre Carlos Beltrán, atribuyó al blanco 'civilizado' el progreso en el Brasil y criticó las prácticas religiosas africanas, calificándolas de salvajes.

²³ Incluso aquellos científicos que no apoyaron la superioridad de una raza como J. F. Blumenbach y Alexander von Humboldt no pudieron escaparse de los conceptos racistas arraigados en la ideología omnipresente de su tiempo. Para más detalles, véase Stephen Jay Gould, 'American Polygeny and Craniometry before Darwin', en Harding, *The 'Racial' Economy*, págs. 84–99.

²⁴ Véase la nota 14 en la Introducción de este estudio. Tardicu, *El negro*, nos presenta la vida del negro en el mundo andino. Estudia su papel como esclavo, liberto, así como su rol dentro de la economía cuzqueña; y evidencia que el negro 'sí canta en puna'.

es apropiarse la tierra,
y en toda la andina sierra
resulta extraño animal). (*Canto*, pág. 30)

La clasificación de la especie 'gamonal' como un animal extraño nos lleva a cuestionar la validez de las clasificaciones establecidas en los versos anteriores. Es evidente que la comparación establecida en paréntesis tiene más validez que los postulados sobre la rareza de las partes anatómicas del mestizo, ya que la clasificación de la 'especie gamonal' no se basa en un hecho abstracto o pseudo-científico sino en una realidad concreta. Los gamonales sí se apropiaron de las tierras, lo cual es un hecho innegable. El objetivo primordial de la décima 'Dentro del género humano' es, sin lugar a dudas, despertar el espíritu inquisitivo en el lector. En ningún momento, en la décima citada, vemos a Santa Cruz dando consejos o desempeñando explícitamente su papel de moralizador. Sin embargo, es obvio que provoca la reflexión y el cuestionamiento de las supuestas conclusiones científicas.

Por medio de la sátira, Santa Cruz ofrece una visión verosímil de la sociedad limeña, pasada y contemporánea, en la que las tensiones raciales y clasistas existen en estado latente. Muestra que la sociedad peruana, lejos de ser una sociedad sin prejuicios, aún lleva el peso clasista y racista del pasado colonial. El propósito del poeta es, entonces, satirizar una serie de costumbres culturales y discursos racistas y discriminatorios para socavar las actitudes arraigadas en la mentalidad peruana.

El humor

El humor como técnica literaria tampoco se limita a una sola definición. En efecto, los críticos no han logrado elaborar una descripción satisfactoria y sólo pueden hablar de las diversas modalidades del humor y sus múltiples rasgos. Alessandro D'Ancona comenta al respecto:

It is true that to give a definition is not easy because humor has innumerable manifestations which vary according to country, period, and poetic temperament, and that the humor of Rabelais and Merlin Cocai is not identical to that of Sterne, Swift, or Jean Paul Richter . . .²⁵

Lo que sí se puede afirmar, sin embargo, es que el humor, por lo general, no pretende hacer comentarios mordaces sino más bien su meta es criticar provocando la risa. Entonces, así como la ironía, esta técnica busca una

²⁵ Alessandro d'Ancona, *Studi di critica e storia letteraria* (Bologna: Zanichelli, 1880), págs. 179-80, citado en Luigi Pirandello, *On Humor*, trans. Antonio Illiano y Daniel P. Testa (North Carolina: The University of North Carolina Press, 1974), pág.

complicidad con el lector. El humor, en los poemas de Nicomedes Santa Cruz, sirve como instrumento de cuestionamiento de los estereotipos negativos sobre el negro peruano. Aunque no se puede clasificar a Santa Cruz estrictamente como humorista, el papel que Roy Tanner le asigna al humorista se puede aplicar al poeta afroperuano:

A genuine humorist fulfills simultaneous roles as critical spectator of life and as an artist. As spectator, he contemplates and interprets the whole gamut of human activity from a set of philosophical perspectives. Having viewed and experienced life, he has adopted 'an attitude towards life', a *weltanschauung*, that for him constitutes 'an art for existing'. Master of his perspective, he discerns the imperfections in humanity and the seeming paradoxes of existence and responds to them artistically, sometimes suggesting solutions (humorist-moralist), sometimes limiting himself to pure aesthetic light (humorist-artist).²⁶

Estas características del humorista señaladas por Tanner se pueden apreciar en algunos poemas de Santa Cruz, especialmente en cuanto al espectador, observador e intérprete de la actividad humana, según veremos.

Por ejemplo, en el poema 'Soy un negro sabrosón', por medio del humor, el poeta resalta las virtudes humanas trascendentales dejando de lado los atributos físicos. El empleo de un lenguaje natural y un tono conversacional son aspectos esenciales que le permiten transmitir el humor. En esta décima, proclama el orgullo racial con un tono muy juguetón y dice:

Para mi la vida es buena
 como la fruta en sazón:
 por el lao del corazón
 me quieren hasta mis suegros,
 y entre los negros más negros
soy un negro sabrosón. (Décimas, 2ª edición, pág. 39)

El autoestima y la admiración por su color surgen como resultado de una evaluación y un reconocimiento de sí mismo. Según Sartre, el sentimiento de orgullo que profesa la negritud es resultado de un descenso órfico al interior del sujeto en busca de sí mismo.²⁷ Al resurgir a la superficie, y una vez habiéndose aceptado, el ser experimenta una suerte de alegría resplandeciente

²⁶ *The Humor of Irony and Satire in the 'Tradiciones peruanas'* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1986), pág. 6. Para observar la distinción que hace Tanner entre humorismo ('an attitude and philosophy') y humoricidad ('the funniness, the jocose'), véase pág. 8.

²⁷ 'The themes of return to the native country and of re-descent into the glaring hell of the black soul are indissolubly mixed up with the *vates* of negritude. . . . And I shall call this poetry 'Orphic' because the negro's tireless descent into himself makes me think of Orpheus going to claim Eurydice from Pluto'; 'Black Orpheus', pág. 22.

que permite apreciar su ser como tal. Los vocablos *buena*, *corazón*, y *quieren* subrayan el aspecto positivo de la experiencia. Además, la comparación de la vida buena con 'la fruta en sazón' evoca, en la mente del lector, un estado culminante, de plenitud, de perfección. Por otro lado, la estrofa es muy visual porque permite apreciar los colores vivos como el rojo (*corazón*), anaranjado, y amarillo (fruta + vida) yuxtapuestos al negro. Los tonos rojos y anaranjados se asocian con la alegría de existir; y en este arco iris cromático, curiosamente, el negro ocupa un lugar privilegiado por ser el más atrayente. Entonces, Santa Cruz transforma los efectos de la mirada colonial que, de acuerdo con Fanon, 'epidermaliza' la identidad del negro.²⁸

La décima citada arriba ejemplifica el tono humorístico con el que Santa Cruz reivindica su raza. Handy ('Nicomedes', pág. 151) también resalta la importancia del humor en este proceso de autoestima: 'these poems on black themes accomplished several aims: by expressing his own pride, Santa Cruz encouraged all Afro-Peruvians to appreciate their personal dignity and simultaneously alerted *criollos blancos*, with humor and gentle irony, to their ridiculous social behavior'. El empleo de un lenguaje popular y un tono coloquial hacen que el mensaje santacruceño sea más accesible al afroperuano común y corriente ya que, muy a menudo, son los que necesitan desarrollar su autoestima y aprender a valorarse. Además, este mensaje no se limita al afroperuano sino que se extiende a todos los grupos étnicos marginados y discriminados por el color de la piel.

El humor en Santa Cruz no es un juego gratuito sino que busca transmitir y despertar el aprecio personal en los hermanos negros. Los versos 'entre los negros más negros | soy un negro sabrosón' resaltan el orgullo del afroperuano por su raza. El aumentativo 'sabrosón' enfatiza dicho aprecio personal. Este vocablo tiene varias connotaciones positivas como encantador, atrayente y delicioso, los cuales se oponen a desagradable, antipático e insoportable. Los adjetivos peyorativos que la palabra 'sabrosón' reemplaza son significativos ya que al negro, tradicionalmente, se le han atribuido características negativas. De esta manera, Santa Cruz subvierte el sistema de signos y códigos dominantes y anima al lector a cuestionar el *statu quo* y a considerar seriamente la condición del negro en su sociedad contemporánea.

Para Santa Cruz, el humor es un instrumento que le permite criticar la falta de autoestima y el racismo interiorizado que carcomen las mentalidades del afroperuano a fin de reivindicarlo. La décima 'Cómo has cambiado, pelona', analizado en el primer capítulo, censura a una afroperuana por su

²⁸ Véase Fanon, *Black Skin*, pág. 110: 'and the occasion arose when I had to meet the white man's eyes. An unfamiliar weight burdened me. The real world challenged my claims. In a white world, the man of color encounters difficulties in the development of his bodily schema. Consciousness of the body is a solely negative activity. It is a third-person consciousness.'

autodesdén.²⁹ En el título ya se anticipan la ambivalencia y la ambigüedad: *pelona* es una persona de escasa cabellera o de escasos recursos económicos.³⁰ Esta ambigüedad y la bisemia del vocablo permiten que el lector observe y juzgue a esta mujer afroperuana con menos dureza. Si tiene poco pelo, es cómico; si es pobre, inspira compasión. Santa Cruz muy hábilmente crea un ambiente de ambigüedad con su selección de palabras para tender el telón de fondo donde desarrollar su tragicomedia. Según Tanner, en Ricardo Palma, ‘it does not surprise us to learn that a large portion of his humor is rooted in the able maneuvering of the language’ (*Humor*, pág. 15). Asimismo, en Santa Cruz, el hábil manejo del lenguaje y la capacidad de crear imágenes inesperadas le permiten provocar el humor.

La segunda estrofa muestra cómo la afroperuana imita las costumbres de su ama ‘blanca’ aunque esto la convierte en el hazmerreír del público:

Usas reloj de pulsera
y no sabes ver la hora.
Cuando un negro te enamora
le tiras con la cartera . . .
¡Qué!, ¿también usas polvera?
permite que me sonría
¿Qué polvos se pone usía?
¿ocre? ¿rosado? ¿rachel?
o le pones a tu piel
cisco de carbonería. (Décimas, 2ª edición, pág. 44)

Es evidente que la ‘pelona’ imita por imitar y menosprecia a su propia raza. El usar reloj de pulsera no es derecho de los blancos solamente; no obstante, es risible porque la mujer no sabe ver la hora y lo usa sólo por imitar. Es más, Santa Cruz se sirve del amante para cuestionar la manera en que la mujer negra piensa imitar el maquillaje de su patrona blanca. Es un enigma porque la pigmentación de la piel de la pelona no le permitiría utilizar el mismo color de polvos que su jefa. Entonces, se burla reaccionando con sorpresa y preguntando a su amada si utiliza piezas de carbón para maquillarse: ‘o le pones a tu piel | *cisco de carbonería*’. El propósito de este comentario es herir lo más íntimo de la negra por querer disociarse de la raza negra, imitando las costumbres de las mujeres blancas. Con este poema humorístico Santa Cruz

²⁹ Aquí, el análisis se concentra en las técnicas humorísticas y satíricas; es decir en cómo y a través de qué mecanismos trasmite su llamado al autoestima. En el primer y tercer capítulo se analizaron algunas estrofas de este poema para resaltar el empeño del poeta peruano en criticar la falta de respeto por lo africano y en despertar el orgullo racial en sus hermanos negros.

³⁰ José Campos Dávila, director de INAPE, en conversación con la autora, indica que ‘pelona’ también significa muerte (se lo llevó la *pelona*).

evidencia la falta de autoestima racial en muchos afroperuanos. El humor en este poema sirve para que la mujer tome conciencia de su realidad. El poema funciona como un espejo donde ‘las pelonas’ del mundo pueden observar su condición y darse cuenta de lo ridículo que es imitar y vivir despreciando lo propio. La falta de autoestima, como lo ha señalado Jorge Guzmán, es resultado del peso de la cultura dominante que ha hecho que los grupos no europeos interioricen el paradigma de belleza culturalmente dominante (*Contra el secreto*, pág. 23). Callirgos asevera que los medios masivos de comunicación han jugado un papel capital en propagar una ideología y un discurso racistas. Se ha presentado lo blanco como estéticamente deseable y superior. Y así, el racismo ha sido ‘interiorizado por las propias víctimas’ quienes se han hecho partícipes de ello (*Racismo*, pág. 166). De modo que, el poema ‘Cómo has cambiado, pelona’ ejemplifica esta problemática. Santa Cruz considera urgente combatir esta actitud que mantiene a la comunidad afroperuana en opresión.

En resumen, ‘Cómo has cambiado, pelona’ se centra en el rechazo de las costumbres propias para adoptar aquéllas del grupo dominante. El poema en sí desvela el proceso de transformación ante los ojos del lector quien, poco a poco, ve cómo la ‘pelona’ se enajena de lo suyo. El título en sí ‘Cómo has cambiado . . .’ es importante por aludir al proceso de cambio que sufre la amada. Santa Cruz, por medio de la boca de un amante, humorísticamente reprende y aconseja a la mujer afroperuana a dejar ‘el estilo bellaco’ y que sea la misma de antes. También, como en otros poemas satíricos o moralizantes, emplea refranes populares para reforzar su argumento. Por ejemplo, en la tercera estrofa de ‘Cómo has cambiado, pelona’, el refrán ‘Francica, botá frifró | que son comé veranique! . . .’ se convierte en una moraleja que le permite aconsejar a ‘la pelona’ de una manera más íntima.³¹

El poema es humorístico y cruel al mismo tiempo, una mezcla no muy común en el poemario santacruciano. No obstante, la combinación del humor y la ironía puede notarse claramente en los últimos versos de esta décima donde el amante, después de pedir que la mujer vuelva a ser la misma de antes, dice:

Y si no, la policía . . .
te va a llevar de la [j]eta
por dártela de coqueta
con tanta huachafería. (*Décimas*, 2ª edición, pág. 44)

Es una amenaza cruel y un final inesperado porque, a través del poema, aunque con comentarios hirientes, el amante muestra cierta compasión. Según Tanner, lo repentino, las desviaciones sorprendentes y los cambios en

³¹ Para una explicación del significado y las implicaciones de este refrán, véase la nota 31 del Capítulo 1 de este estudio.

el orden lógico de las ideas también son técnicas que suscitan el humor (*Humor*, pág. 15). En este poema, el humor y la ironía funcionan como armas eficaces de la sátira.

La ironía

La ironía, al igual que el humor y la sátira, no se ajusta exclusivamente a una definición y su concepto se ha ido transformando desde la primera vez que fue empleada por Platón en la *República* (s. IV a.c.) en donde significaba 'disimulo'. Durante los siglos XVIII y XIX, la ironía se convierte en una forma más sofisticada en cuanto a su complejidad como técnica literaria. La definición más reciente presupone dos niveles de significado irreconciliables, lo que se dice y lo que se quiere decir. Una definición sería la de Cuddon, quien señala que 'most forms of irony involved the perception or awareness of a discrepancy or incongruity between words and their meaning, or between actions and their results, or between appearance and reality'.³² Según Cuddon, la ironía tiene múltiples funciones y

it is often the witting or unwitting instrument of truth. It chides, purifies, refines, deflates, scorns and 'sends up'. It is not surprising, therefore, that irony is the most precious and efficient weapon of the satirist.

De manera que, teniendo un espíritu satírico, no es sorprendente que Santa Cruz se sirva de esta arma tan eficaz para denunciar tanto los males específicos de su sociedad como los universales.

La poesía de Nicomedes Santa Cruz, a fin de cuentas, intenta reivindicar a todos los marginados sin discriminar la raza, el sexo o la nacionalidad. Así, por medio de la ironía, subvierte y violenta las concepciones racistas vigentes. En 'Cómo has cambiado, pelona' emplea el juego de palabras y el poema funciona a dos niveles: es un poema humorístico para la población en general, mientras que para los afroperuanos es una crítica del menosprecio interiorizado.³³ La ambivalencia del texto sirve dos propósitos: el de instruir y el de divertir al mismo tiempo. Como apunta Handy, 'charm and irony . . . are typical of Nicomedes and . . . have won him admirers among all sectors of the public, whatever their background'.³⁴

³² Cuddon, *Penguin Dictionary*, págs. 457 y 460-1; John D. Erickson, 'Alienation in Samuel Beckett: the Protagonist as Eiron', *Perspectives*, I/ii (1975), 62-73 (pág. 62).

³³ José Campos Dávila, en conversación con la autora, señala que 'Cómo has cambiado, pelona' causó mucha controversia en Lima y que muchas afroperuanas estaban enojadas con Santa Cruz porque el poema fue empleado para burlarse de ellas.

³⁴ 'Nicomedes Santa Cruz', pág. 126. Es verdad que el Santa Cruz de 'Cómo has cambiado, pelona' obtuvo una popularidad inaudita entre los poetas de su tiempo. Fue uno

En el poema ‘Oiga usted, señor doctor . . .’, de tono conversacional y lenguaje coloquial, Santa Cruz se burla de algunos estereotipos sobre la vida cotidiana del afroperuano. La tercera estrofa de este poema se sirve de la ironía para contestar los prejuicios sobre las prácticas culinarias.³⁵

Si le hacen ‘salud’ no embrome
 pues mi gente se encapricha,
 ¿que hay mosquitos en la chicha?
 ¡Cierre los dientes y tome!
 Luego, a la hora del come
 olvídense que es señor:
 ¡Mande al diablo el tenedor
 y deje vacío el plato!
 Son buenos guisando gato
los pobres de mi color. (Décimas, 2ª edición, pág. 52)

En la estrofa citada vemos la incorporación de la carne de gato a la dieta asociada con la comunidad afroperuana. En lugar de excusarse y justificar las moscas o la carne de gato, el dueño de casa ordena al futuro invitado a encontrar la manera de superar sus prejuicios si quiere participar en la fiesta de su familia. Los versos ‘¿que hay moscas en la chicha? | ¡Cierre los dientes y tome!’ encierran la queja del invitado y la respuesta mordaz del dueño de casa. Los imperativos *Cierre, tome, olvídense, mande, y deje*, por una parte, evidencian la frustración con el etnocentrismo y la intolerancia; por otra parte, subrayan la autoridad del dueño negro quien se convierte en agente reivindicatorio de sus prácticas culinarias. Y con respecto a la comida el dueño le dice al invitado: ‘Son buenos guisando gato | los pobres de mi color’, sin ofrecer una explicación por incorporar el gato en su dieta ya que existen diversas culturas con costumbres alimenticias diferentes. Además, asevera que son los negros pobres quienes guisan gato y esta práctica no puede ser atribuida a todos los afroperuanos sin ser una generalización racista. El poema destaca la precaria situación de los pobres, en este caso, negros, que los lleva a adquirir dietas alternativas.³⁶

La ironía alcanza su clímax en los versos finales cuando, después de

de los que más ejemplares vendió, agotando más de una edición. Santa Cruz mismo, en la entrevista con Mariñez, subraya que nunca antes se habían vendido tantos ejemplares (‘Entrevista’, pág. 120).

³⁵ Ross Chambers, ‘Power and the Power to Oppose: Irony and its Ironies’, en su *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1991), págs. 56–101, hace un estudio muy iluminativo sobre la ironía y su poder de oposición al discurso oficial.

³⁶ Vale la pena aclarar que la incorporación del gato en la dieta de las gentes muy pobres no se limita solamente a la población afroperuana.

haberle amenazado con un machete si coquetea con su hija, le dice al futuro invitado:

Venga mañana, doctor,
venga tranquilo no más
que somos gente de paz
y vivimos con honor. (pág. 53)

Santa Cruz remata el poema con una invitación que se torna amigable y atractiva. La tensión en el poema se encuentra en la incongruencia entre la defensa agresiva de las supuestas costumbres del afroperuano y la invitación amigable. Este poema, por otra parte, evidencia ese espíritu burlón, socarrón que se ha asociado con el espíritu limeño y criollo. Esta característica conocida como la ‘chispa limeña’ se ubica entre la ironía, la broma y el insulto. Incluso en el poema arriba analizado, el dueño de la fiesta dice: ‘Yo permito el criollismo | pero no la desvergüenza’, aludiendo al espacio imperceptible que existe entre la broma y el insulto.³⁷

Vale la pena notar que el humor y la ironía le permitieron a Santa Cruz denunciar, cuestionar y evaluar los problemas y vicios que él percibía en la sociedad peruana. Asimismo le permite subrayar la necesidad imperante de reconocer y confrontar las actitudes racistas para reconstruir una sociedad equitativa. Santa Cruz tuvo la oportunidad de escribir y promover su ideología reivindicatoria en un momento histórico propicio en el que se había creado un espacio para las voces marginadas.³⁸ Por esta razón, su mensaje se dirigía sobre todo a los miembros marginados de la sociedad. Su mensaje aún circula en nuestros días; ¿qué niño de escuela pública no conoce el clásico ‘A cocachos aprendí?’ en el que un hombre, ya adulto, se lamenta de no haber aprovechado la escuela primaria y de encontrarse ahora en una situación mediocre.³⁹ En este poema didáctico, Santa Cruz no busca moralizar sino,

³⁷ Chang-Rodríguez, al enumerar las características del espíritu latinoamericano, señala que ‘el ingenio en la expresión, con juego de palabras y frases refulgentes, es uno de los dones más apreciados’ (*Latinoamérica*, pág. 27). Por otra parte, Tanner, hablando sobre el humor en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, apunta que ‘[his] humor partakes of many of the characteristics normally associated with the Creole nature, particularly in its coastal, Limean variety’ (*Humor*, pág. 14).

³⁸ Aquí me refiero a la época del gobierno de Velasco Alvarado, momento en que dirigió los programas radiales ‘Así canta mi Perú’ y ‘América canta así’. En estos años también estuvo a cargo de dos programas televisivos ‘Por los caminos del arte’ y ‘Danzas y canciones del Perú’. En estos programas declamaba sus poemas y así tuvo la oportunidad de llegar al público en general. El apogeo de la producción literaria de Santa Cruz se puede ubicar entre los años 1960 y 1970.

³⁹ Aquí una transcripción parcial del poema ‘A cocachos aprendí’: ‘A cocachos aprendí | mi labor de colegial | en el Colegio Fiscal | del barrio donde nací. || Tener primaria completa | era raro en mi niñez | (nos sentábamos de a tres | en una sola carpeta). || Yo creo que la palmeta | la inventaron para mí: | De la vez que una rompí | me

simplemente, compartir su arrepentimiento con la esperanza de que el lector/estudiante saque sus propias conclusiones. No dice explícitamente: ‘niños no pierdan tiempo como yo, estudien’ sino: ‘Y hoy, parado en una esquina | lloro el tiempo que perdí’; el poeta incita al lector a cuestionar sus acciones y a evaluar las consecuencias de dichas acciones. El tono paternalista reprende a la juventud con ternura. En suma, Santa Cruz descubrió el arte de incorporar múltiples voces y variados registros para transmitir su mensaje y, como hemos visto, la sátira, el humor y la ironía le sirvieron como instrumentos de reivindicación y legitimación.

apodaron ‘mano’e fierro’ | y por ser tan mataperro | *a cocachos aprendí*. || Juguetón de nacimiento, | por dedicarme al recreo | sacaba Diez en Aseo | y Once en Aprovechamiento. | . . . | En Aritmética: Cero. | En Geografía: igual. | Doce en examen oral, | Trece en examen escrito . . . | Si no me ‘soplan’ repito | *en el Colegio Fiscal*. || Con esa nota mezquina | terminé mi Quinto al tranco, | tiré el guardapolvo blanco | de costalitos de harina. | Y hoy, parado en una esquina | lloro el tiempo que perdí: | Los otros niños de allí | alcanzaron nombre egregio. | ¡Yo . . . no aproveché el Colegio | *del barrio donde nací!* . . . (*Décimas*, 2ª edición, págs 109–10). Este poema y ‘Juventud divino tesoro’, de Rubén Darío, son los poemas más recitados en varios colegios limeños.

CONCLUSIÓN

Nicomedes Santa Cruz es uno de los principales escritores afroperuanos quien dio a conocer la vastedad del aporte afroperuano a la cultura nacional. Queda evidente, en este libro, que el poeta peruano rescató la tradición decimista en el Perú por medio de un arduo proceso de investigación. Como resultado de dicha investigación, publicó su libro *La décima en el Perú* en 1982. En este estudio Santa Cruz trazó las raíces de la tradición decimista así como las características de su composición en el Perú. Es más, Santa Cruz optó por emplear esta forma poética, casi exclusivamente, para diseminar la contribución del afroperuano a través de su obra artística. En sus décimas y en sus artículos periodísticos, reconstruyó la historia del afroperuano desde su llegada al Perú hasta nuestros días, dándonos a conocer sus ritos religiosos, su habla, su música, sus costumbres y su experiencia de la esclavitud.

Aunque, en el Perú, a Nicomedes Santa Cruz se le conoce principalmente como folklorista y musicólogo, en el extranjero su obra poética ha llamado la atención de estudiosos de la literatura y cultura afrohispanas. Sus poemas han sido estudiados tanto por su calidad artística (el cultivo de la décima y otras formas poéticas) como por su relevancia socio-histórica y por su proyección de los grupos marginados en el Perú. El enfoque multidisciplinario de los estudios culturales ha permitido analizar la poética santacruziana dentro de su contexto sociopolítico para darnos una visión compleja y completa de la labor artística del 'juglar negro' peruano. Es decir, que nos ha permitido estudiar el carácter multifacético y el polifónico que le posibilitaron destacar la problemática de los grupos marginados.

Santa Cruz, al no limitarse a la práctica de 'el arte por el arte', pone su poesía al servicio de la sociedad para resaltar la problemática del ser negro en una sociedad opresora y eurocéntrica, el imperialismo, el colonialismo, la explotación del hombre por el hombre, y la discriminación racial. Santa Cruz escribió una poesía vital, con una función social y con un fin didáctico. Este aspecto le permitió ser el cronista y el comentarista de los acontecimientos significativos de su tiempo.

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

romper los estereotipos negativos sobre este grupo étnico.¹ Como el primer exponente de la negritud en el Perú, Santa Cruz reivindica y legitima la cultura afroperuana. Su ideología de la negritud y su compromiso político son temas destacables en su poética. Cabe reiterar que su compromiso social no se limitó a un solo grupo étnico sino que trascendió los espacios raciales y las fronteras nacionales.

Su apoyo a la revolución peruana, su denuncia del capitalismo estadounidense, y su apoyo por la descolonización africana atestiguan su compromiso político. Con esta postura contestataria, se convierte en el portavoz de la ideología revolucionaria de Velasco Alvarado. Nuestro poeta se sirve de la metáfora de la rima-lanza para subrayar el carácter comprometido de su poética y los poemas 'Talara, no digas "yes"', 'Johanesburgo' y 'Canto a Angola' ilustran claramente su postura política. Dado su indiscutible compromiso político con la ideología velasquista, se le puede considerar el poeta de la revolución peruana.

Nicomedes Santa Cruz replantea el concepto de 'peruanidad' y socava los discursos oficiales que han borrado y anulado la contribución del afroperuano a la formación de una cultura nacional (veáanse los comentarios de Mariátegui y Belaúnde, págs. 60-2 en este estudio). Los poemas 'En la era colonial', 'Santo de mi devoción', y 'Meme, neguito' rescatan el legado cultural africano en diversos aspectos de la cultura popular peruana como el arte, la religión y el lenguaje. El análisis detenido de los fenómenos de adaptabilidad, flexibilidad y resistencia de las culturas subalternas evidencian cómo dichas culturas se han mantenido en vigencia, coexistiendo con las culturas oficiales, muchas veces, forzando a la cultura hegemónica a negociar los mecanismos de control. El culto al Señor de los Milagros y la devoción a San Martín de Porres subrayan la hibridez cultural peruana.

Las técnicas retóricas, como el humor, la sátira y la ironía, en Santa Cruz sirven para socavar las ideologías racistas y eurocéntricas de su sociedad. Su destreza en el uso del lenguaje se destaca en poemas como 'Fue mucho el tejemaneje', 'Cómo has cambiado, pelona' y 'Oiga usted, señor doctor', en los cuales ridiculiza una serie de estereotipos y discursos racistas así como la pseudo-ciencia que los apoya, denuncia el deseo de blanqueamiento que oprime a muchos afroperuanos y cuestiona los estereotipos negativos sobre la cultura afroperuana.

Finalmente, cabe resaltar el valioso y el infatigable trabajo de Nicomedes Santa Cruz para darnos otra visión de la cultura peruana hasta ahora no

¹ Jackson dedica un capítulo de su *Black Writers and the Hispanic Canon* a Nicomedes Santa Cruz y justifica su inclusión en el canon hispanoamericano por su aporte a la literatura no sólo peruana sino también universal: 'my primary objective in this work is to identify essential Black Hispanic authors whose works should be better known and can represent the Hispanic canon itself' (pág. xi). Este libro es significativo porque atestigua la importancia y la vigencia de la obra del poeta peruano.

reconocida cabalmente. Los temas sobresalientes en la poética de Santa Cruz son trascendentales y su mensaje se mantendrá en vigencia mientras exista la discriminación, la injusticia y la opresión. Las publicaciones recientes sobre la cultura afroperuana y el paulatino reconocimiento en el mundo literario muestran el papel protagónico del poeta peruano.² Así, el estudio y la incorporación de Nicomedes Santa Cruz en el canon afrohispano propuesto por Jackson atestiguan su importancia y su contribución a la literatura hispanoamericana.

² En el Perú se ha empezado el proceso de reconocimiento del legado africano en la formación de la 'peruanidad'. En el año 2002, el Instituto Nacional de Cultura le reconoce a Nicomedes Santa Cruz como el 'máximo representante de la cultura peruana'. Además, su contribución se hace patente en las organizaciones como Movimiento Negro Francisco Congo, y ASONEDH. Los líderes de ambas organizaciones consideran a Nicomedes como una figura clave en el despertar del autoestima y en la legitimación de la cultura afroperuana.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

Obras de Nicomedes Santa Cruz Gamarra

Antología: décimas y poemas, Colección Los Juglares (Lima: Campodónico Ediciones SA, 1971)

‘Aportes de las civilizaciones africanas al folklore del Perú’, en *Négritude et Amérique Latine: Colloque de Dakar: 7-12 janvier 1974* (Dakar: Nouvelles Éditions Africaines, 1978), págs. 369–80

‘Canción del hombre nuevo’, *Casa de las Américas*, 45 (1967), 155

‘Canto a Angola’, *Casa de las Américas*, 99 (1976), 72–3

Canto a mi Perú (Lima: Librería Studium, 1966)

Cumanana, CD (Lima: El Virrey, 1994)

Cumanana: décimas de pie forzado y poemas (Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1964)

‘Cumanana’, *Estampa* (Revista de *Expreso*), 24 de mayo de 1964, 5

Cumanana: Antología afroperuana, 3ª edición (Lima: Editorial Luz, 1970)

‘La décima en el Perú’, *El Comercio*, 1 de octubre de 1961, 2, 11

La décima en el Perú (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982)

Décimas (Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1959)

Décimas (Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1960)

Décimas, 2ª edición (Lima: Librería Studium, 1966)

‘De Senegal y Malambo’, *Caretas*, 21 de junio de 1973, 22–4

‘Ensayo sobre la Marinera’, *El Comercio*, 1 de junio de 1958, 4

‘El festejo’, *Estampa*, 26 de enero de 1964, 7

Festejo peruano, Colección de canciones: DP 1014, con notas de René Villanueva (Lima: Discos Pueblo, 1975)

‘Folklore peruano: Cumanana’, *Estampa*, 24 de mayo de 1964, 5

‘El negro en Iberoamérica’, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 451/452 (1988), 7–46

‘El negro en el Perú’, *Estampa*, 21 de marzo de 1965, 13

‘Racismo, discriminación racial y etnocentrismo’, en *¿Cómo enfrentar el racismo en la década de los 80?: Consulta de iglesias latinoamericanas* (Ginebra y Lima: Consejo Mundial de Iglesias, Comisión Evangélica Latinoamericana de Educación Cristiana, 1980), págs. 41–54

‘Racismo en el Perú’, *Estampa*, 24 de setiembre de 1967, 12

Rimactampu: Rimas al Rimac (Lima: Ciba-Geigy Peruana, 1972)

- Ritmos negros del Perú*, Poetas de Ayer y de Hoy (Buenos Aires: Editorial Losada, 1971)
- Ritmos negros del Perú*, 2ª edición, rev. y aumentada, ed. Jorge Lafforgue, Poetas de Ayer y de Hoy (Buenos Aires: Editorial Losada, 1973)
- Tondero y marinera* (Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1973)

Fuentes Secundarias

- Ades, Dawn *et al.* (eds), *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980* (Londres: The South Bank Centre, 1989)
- Agger, Ben, *Cultural Studies as Critical Theory* (Londres y Washington, DC: The Falmer Press, 1992)
- Aguirre, Carlos, *Agentes de su propia libertad: los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud 1821–1854* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993)
- Alegria, Ciro, 'El canto del pueblo', en Santa Cruz, *Décimas* (Lima: Librería Studium, 1966), págs. 9–13
- Álvarez-Pereyre, Jacques, *The Poetry of Commitment in South Africa*, trad. Clive Wake (Londres y Portsmouth, NH: Heinemann, 1984)
- Asante, Molefi K., *Afrocentricity*, 2ª edición, rev. (Trenton, NJ: Africa World Press, 1988)
- Belaúnde, Víctor Andrés, *Peruanidad*, 3ª edición, Publicaciones del Instituto Riva-Agüero (Lima: Ediciones Librería Studium, 1965)
- Bendezú Neyra, Guillermo, *Argot limeño o jerga criolla del Perú* (Lima: Librería, Importadora, Editora y Distribuidora Lima, 1977)
- Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite: el caribe y la perspectiva posmoderna*, 2ª edición, La Series Rama 509 (Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1996)
- Bertram, Geoffrey, 'Peru, 1930–1960', en Bethell (1984–), VIII, págs. 385–450
- Bethell, Leslie (ed.), *The Cambridge History of Latin America*, 11 tomos (Cambridge: Cambridge University Press, 1984–)
- Beverly, John, *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory, Post-Contemporary Interventions* (Durham, NC: Duke University Press, 1999)
- Bibby, Michael, *Hearts and Minds: Bodies, Poetry, and the Vietnam Era, Perspectives on the Sixties* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996)
- Blanch, Antonio, *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*, BRH II: EE 250 (Madrid: Gredos, 1976)
- Blanchard, Peter, *Slavery and Abolition in Early Republican Peru*, Latin American Silhouettes (Wilmington, DE: Scholarly Resources Press, 1992)
- Bowser, Frederick P., *The African Slave in Colonial Peru 1524–1650* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1974)
- Burkholder, Mark A. y Lyman L. Johnson, *Colonial Latin America*, 2ª edición (Oxford: Oxford University Press, 1994)

- Busto Duthurburu, José Antonio del (ed.), *Historia general del Perú* (Lima, Librería Studium, 1970)
- , *Breve historia de los negros del Perú* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2001)
- Callirgos, Juan Carlos, 'El racismo: la cuestión del otro (y de uno)', en *Blanco y Negro* 4 (Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1993)
- Carter, Juan, 'Images of Self and Nation in the Work of Nicomedes Santa Cruz', *Studies in Afro-Hispanic Literature*, 4/iv (1981), 135–47
- Casartelli, Manuel A., 'Nicomedes Santa Cruz: insigne poeta peruano', *La Acción* [Paraná, Argentina], 8 de agosto de 1965
- Castillo Mathieu, Nicolás del, *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1982)
- Chambers, Ross, 'Power and the Power to Oppose: Irony and its Ironies', en su *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1991), págs. 56–101
- Chang-Rodríguez, Eugenio, *Latinoamérica: su civilización y su cultura* (Boston, MA: Newbury House, 1983)
- Charún-Illescas, Lucía, *Malambo* (Lima: Universidad Nacional Federico Villareal, 2001)
- Cornejo Polar, Antonio y Mario Montalbetti, *Literatura y sociedad en el Perú*, Hueso Húmero Ediciones (Lima: Mosca Azul Editores, 1982)
- Cotler, Julio, 'Peru since 1960', en Bethell (1984), VIII, págs. 451–508
- Cuche, Denys, *Poder blanco y resistencia negra en el Perú: un estudio de la condición social del negro en el Perú después de la abolición de la esclavitud* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975)
- Cuddon, John A. (ed.), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 3ª edición (Harmondsworth: Penguin, 1991)
- Cyrus, Stanley A., *El cuento negrista sudamericano: antología* (Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973)
- D'Allemand, Patricia, *Latin American Cultural Criticism: Re-interpreting a Continent* (Nueva York: The Edwin Mellen Press, Ltd., 2000)
- D'Ancona, Alessandro, *Studi di critica e storia letteraria* (Bologna: Zanichelli, 1880)
- DeCosta Willis, Miriam, 'Afro-Hispanic Writers and Feminist Discourse', *NWSA Journal*, 5 (1993), 204–17
- De Costa, Elena, 'Protest Literature', en *Encyclopedia of Latin American Literature*, ed. Verity Smith (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997), págs. 679–81
- Díaz, Jesús C. et al., 'El Perú crítico: utopía y realidad', *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31/32 (1990), 171–218
- Dobyns, Henry F. y Paul L. Doughty, *Peru: A Cultural History*, Latin American Histories (Nueva York: Oxford University Press, 1976)
- Domínguez Rey, Antonio (ed.), *Antología de la poesía medieval española*, 2 tomos, Bitácora 76–77 (Madrid: Narcea SA de Ediciones, 1981)
- Du Bois, William E.B., *The Souls of Black Folk*, 2ª edición (Nueva York: Dover, 1994)

- Duncan, Quince, *Los cuatro espejos: novela* (San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1973)
- Dussel, Enrique, 'The Catholic Church in Latin America since 1930', en Bethell (1984-), VI/ii, págs. 547-82
- Elkin, Peter K., *The Augustan Defence of Satire* (Oxford: Clarendon Press, 1973)
- Erickson, John D., 'Alienation in Samuel Beckett: The Protagonist as Eiron', *Perspectives*, 1/ii (1975), 62-73
- Escobar, Alberto, *Variantes sociolingüísticas del castellano en el Perú*, Perú Problema 18 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1978)
- Espronceda, José de, 'Canción del pirata', en su *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert Marrast, Clásicos Castalia 20, 5ª edición (Madrid: Castalia, 1986), 225-8
- Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, trad. Constance Farrington, prefacio Jean-Paul Sartre (Nueva York: Grove Press, 1963)
- , *Black Skin, White Masks*, trad. Charles Lam Markmann, Grove Press 390 (Nueva York: Grove Press, 1967)
- Feal, Rosemary G., 'Feminist Interventions in the Race for Theory: Neither Black nor White', *Afro-Hispanic Review*, 10/iii (1991), 11-20
- , 'Reflections in the Obsidian Mirror: The Poetics of Afro-Hispanic Identity and the Gendered Body', *Afro-Hispanic Review*, 14/i (1995), 26-32
- Feldman, Heidi C., 'Black Rhythms of Peru: Staging Cultural Memory through Music and Dance, 1956-2000', tesis de doctorado, Universidad de California, 2001
- Fernández Retamar, Roberto, *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*, 2ª edición, Historia y Política (México, DF: Editorial Diógenes, 1974)
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol, Letras e Ideas: Instrumenta 7 (Esplugues de Llobregat, Barcelona: Ariel, 1975)
- Fuentes, Manuel A., *Lima: apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (París: Librería de F. Didot, 1867)
- Gates, Henry Louis Jr., 'The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey', en su *Black Literature and Literary Theory* (Nueva York: Methuen, Inc., 1984), págs. 285-321
- , *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1988)
- García Canclini, Néstor, 'Cultura transnacional y culturas populares: bases teórico-metodológicas para la investigación', en *Cultura transnacional y culturas populares*, ed. Rosa María Alfaro Moreno, Néstor García Canclini, y Rafael Roncagliolo (Lima: IPAL, Instituto para América Latina, 1988), págs. 17-76
- , *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México, DF: Grijalbo, 1990)
- García Lorca, Federico, *Antología comentada*, ed. Eutimio Martín, 2 tomos, Colección Germinal 9-10 (Madrid: Ediciones de la Torre, 1988)
- Gould, Stephen Jay, 'American Polygeny and Craniometry before Darwin', en Harding (1993), págs. 84-99

- Greenhaw, Wayne, *Watch out for George Wallace* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1976)
- Griffin, Dustin H., *Satire: A Critical Reintroduction* (Lexington, KY: University of Kentucky Press, 1994)
- Guillén, Nicolás, 'Pequeña oda a un negro boxeador cubano', en su *Obra poética, 1928-1958*, ed. Ángel I. Augier (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980), 106-7
- Guzmán, Jorge, *Contra el secreto profesional: lectura mestiza de César Vallejo, El Saber y la Cultura* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991)
- Handelsman, Michael H., *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*, Romance Monographs 54 (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1999)
- Handy, Otis, 'Nicomedes Santa Cruz and the Spanish American Décima', tesis de doctorado, Universidad de California Berkeley, 1979
- Harding, Sandra G. (ed.), *The 'Racial' Economy of Science: Toward a Democratic Future*, Race, Gender, and Science (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993)
- Harlow, Barbara, *Resistance Literature* (Nueva York y Londres: Methuen, 1987)
- Hidalgo Alzamora, Laura A., *Décimas esmeraldeñas: recopilación y análisis socio-literario* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1982)
- hooks, bell, 'Representations of Whiteness in the Black Imagination', en *Black on White: Black Writers on what it Means to be White*, ed. David R. Roediger (New York: Schocken Books, 1998), págs. 38-53
- Hornstein, Lillian et al. (eds), *The Reader's Companion to World Literature*, 2ª edición, rev. (Nueva York: Penguin Books USA Inc., 1984)
- Irele, Abiola, *The African Experience in Literature and Ideology* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1981, reimpr. 1990)
- Jackson, Richard, *The Black Image in Latin American Literature* (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1976)
- , *Black Writers in Latin America* (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1979)
- , 'Afro-Hispanic Literature: Recent Trends in Criticism', *Afro-Hispanic Review*, 7, nos. 1-3 (1988), 32-5
- , *Black Literature and Humanism in Latin America* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1988)
- , *Black Writers and the Hispanic Canon*, TWAS 867 (Nueva York y Londres: Twayne Publishers, 1997)
- Jiménez, César, *Los movimientos populares en el Perú: cambios radicales* (Lima: Instituto de Estudios Latinoamericanos, 1984)
- Johnson, Julie Greer, *Satire in Colonial Spanish America: Turning the World Upside Down*, Texas Pan-American Series (Austin, TX: University of Texas Press, 1993)
- Kanafani, Ghassan, *Palestinian Resistance Literature Under Occupation: 1948-1968* (Beirut: Institute for Arab Research, 1981)
- Kattar-Goudiard, Jeannette y René L. F. Durand, *Nicomedes Santa Cruz, poeta negro del Perú: presentación y selección de poemas* (Dakar: Centre de Hautes Études Afro-Ibéro-Amériques, Université de Dakar, 1970)

- , 'Nicomedes Santa Cruz, poète noir du Pérou', *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar*, 7 (1977), 183–208
- Kearns, John C., *The Life of the Blessed Martin de Porres. Sainly American Negro and Patron of Social Justice* (Nueva York: P. J. Kenedy & Sons, 1937)
- Kesteloot, Lilyan, *Black Writers in French: A Literary History of Negritude*, trad. Ellen C. Kennedy (Washington, DC: Howard University Press, 1991)
- Kirk, Robin, 'Chaqwa', en Starn *et al.*, págs. 354–67
- Kubayanda, Josaphat B., 'The Linguistic Core of Afro-Hispanic Poetry: An African Reading', *Afro-Hispanic Review*, 1/iii (1982), 21–6
- Kudó, Tokihiro, *Hacia una cultura nacional popular*, Estudios (Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982)
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, 7ª edición (Madrid: Escelicer, 1968)
- LeoGrande, William M., 'Cuban-Soviet Relations and Cuban Policy in Africa', en Mesa-Lago y Belkin, *Cuba*, págs. 13–50
- Lewis, Horacio, 'Race and Ethnicity: A Perception of Black and Hispanic Relations', *Afro-Hispanic Review*, 5/i (1986), 25–7
- Lewis, Marvin A., 'From Hacienda to Tugurio: Blacks in Peruvian Fiction', *Afro-Hispanic Review*, 1/ii (1982), 17–25
- , 'From Cañete to Tombuctú: The Peruvian Poetry of Nicomedes Santa Cruz', en su *Afro-Hispanic Poetry 1940–1980: From Slavery to Negritud in South American Verse* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1983), págs. 46–80
- , 'From Chincha to Chimbote: Blacks in the Contemporary Peruvian Novel', *Afro-Hispanic Review*, 3/ii (1984), 5–10
- Luciano, José C., 'Comida afroperuana: resistencia y aporte', en *Cultura*, ed. Olivas Weston, págs. 169–75
- , 'The African Presence in Perú', en *African Presence in the Americas*, ed. Carlos Moore, Tanya Saunders y Shawna Moore (Trenton, NJ: Africa World Press Inc., 1995)
- y Humberto Rodríguez Pastor, 'Peru', en *No Longer Invisible: Afro-Latin Americans Today* (Londres: Minority Rights Publications, 1995), págs. 271–86
- McDowell, Deborah E., 'New Directions for Black Criticism', en *The New Feminist*, ed. Showalter, págs. 186–99
- MacLean y Estenós, Roberto, *Negros en el nuevo mundo*, Colección Mundo Nuevo (Lima: PTCM, 1948)
- Mansour, Mónica, *La poesía negrista*, Enciclopedia Era 13 (México, DF: Ediciones Era, 1973)
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, América Nuestra (Santiago de Chile: Editorial Universitaria SA, 1955)
- Mariñez, Pablo A., 'Entrevista con Nicomedes Santa Cruz, poeta afroamericano', *Cuadernos Americanos*, 7 (1993), 110–24
- , *Nicomedes Santa Cruz: decimista, poeta y folklorista afroperuano* (San Luis Potosí: Instituto de Cultura San Luis de Potosí, 2000)
- Martínez, Gregorio y Fietta Jarque, 'Program and Biographical Notes' para el CD *The Soul of Black Peru: Afro-Peruvian Classics*, ed. David Byrne y Yale Evelev (Burbank, CA: Luaka Bop/Warner Bros., 1995)

- Martínez Montiel, Luz M^a (ed.), *Presencia africana en Sudamérica*, Claves de América Latina (México, DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995)
- Mazrui, Ali A., 'The Black Woman and the Problem of Gender: An African Perspective', *Research in African Literatures*, 24 (1993), 87–91
- Medina, Gabriel Coca, 'Nicomedes y el rey Baltasar', *Expreso* [Lima], 31 de julio de 1964
- Mesa-Lago, Carmelo, 'Cuban Foreign Policy in Africa: A General Framework', en Mesa-Lago y Belkin (1982), págs. 1–12
- , 'Causes and Effects of Cuban Involvement in Africa', en Mesa-Lago y Belkin (1982), págs. 195–207
- y June S. Belkin (eds), *Cuba in Africa*, Latin American Document and Monograph Series 3 (Pittsburgh, PA: Center for Latin American Studies, 1982)
- Merrick, Thomas W., 'The Population of Latin America, 1930–1990', en Bethell (1984–), 6/i, págs. 3–64
- Micro-Robert: Dictionnaire de la langue française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1989)
- Miller, Grigrid W., *Afro-Hispanic Literature: An Anthology of Hispanic Writers of African Ancestry*, Colección Ébano y Canela (Miami, FL: Ediciones Universal, 1991)
- Millones Santagadea, Luis, *Minorías étnicas en el Perú*, Serie de Antropología (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1973)
- Miró, César, 'La familia Santa Cruz', *El Comercio* [Lima], 27 de abril de 1961
- Montaño, Oscar D., 'Aportes africanos a la lexicografía uruguaya', en Martínez Montiel, págs. 438–44
- Montiel, Edgar, 'Negros en el Perú: de la conquista a la identidad nacional', en Martínez Montiel, págs 213–75
- Morris, Nancy E., 'Canto porque es necesario cantar': *The New Song Movement in Chile, 1973–1983* (Albuquerque, NM: Latin American Institute, University of New Mexico, 1984)
- Morse, Richard M., 'The Multiverse of Latin American Identity, c.1920–c.1970', en Bethell (1984–), 10, págs. 1–128.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, 2^a edición (Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1966)
- Neira Samanez, Hugo, 'A lo universal por lo negro', *Expreso* [Lima], 6 de abril de 1964
- Neruda, Pablo, *Canto general*, Biblioteca Contemporánea 86–87 (Buenos Aires: Editorial Losada, 1955)
- Nony, Danièle y Alain André, *Littérature française: Histoire et anthologie* (Paris: Hatier, 1987)
- Núñez, Estuardo, 'La literatura peruana de la negritud', *Hispanoamérica*, 10/xxviii (1981), 19–28
- Ojeda, Martha, 'Nicomedes Santa Cruz: cronología y bibliografía reciente', *Afro-Hispanic Review*, 18/i (1999), 25–8
- Olivas Weston, Rosario (ed.), *Cultura, identidad y cocina en el Perú* (Lima: Universidad San Martín de Porres, 1993)
- Oviedo, José Miguel, *Estos 13* (Lima: Mosca Azul Editores, 1973)

- Panford, Moses Jr., 'El humor y la sátira en el *Entremés de los negros*: tradición e innovación', *Afro-Hispanic Review*, 19/ii (2000), 45-52
- Peña, Guillermo de la, 'Rural Mobilizations in Latin America since c. 1920', en Bethell (1984-), VI, págs. 372-482
- Peñaherrera, Horacio H., 'Nueva búsqueda a la poesía de Nicomedes Santa Cruz', *Afro-Hispanic Review*, 3/ii (1983), 23-5
- Pequeño Larousse ilustrado*, ed. Víctor Compta (México, DF: Ediciones Larousse, 1996)
- Pirandello, Luigi, *On Humor*, trad. Antonio Illiano y Daniel P. Testa, University of North Carolina Studies in Comparative Literature 58 (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1960, reimpr. 1974)
- Pomar, Julio, 'Nicomedes Santa Cruz', *El Gallo Ilustrado* [suplemento de *El Día*] 10 [Mexico City], 2 de diciembre de 1962
- Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco* (Mexico: Imprenta Madero, 1972)
- , 'Habla el peruano Nicomedes Santa Cruz', *Siempre*, 1103 (14 de agosto de 1973), 39-41, 70
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, 3ª edición, Letras e Ideas (Barcelona: Ariel, 1989)
- Quispe, Arturo, 'La chicha: un camino sin fin', en *Los nuevos limeños: sueños, fervores y caminos en el mundo popular*, ed. Gonzalo Portocarrero Maisch (Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo TAFOS, 1993), págs. 191-203
- Rama, Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Crítica Literaria (Mexico, DF: Siglo XXI, 1982)
- Ramsay, F. Jeffress, *Africa*, 5ª edición (Guilford, CT: The Dushkin Publishing Group, 1993)
- Ramírez y Ramírez, Enrique, 'Poesía afroperuana', *La Prensa* [Mexico City], 1 de abril de 1961
- Reedy, Daniel R., *The Poetic Art of Juan del Valle Caviedes*, Studies in the Romance Languages and Literatures 46 (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1964)
- Resnick, Melvyn C., *Introducción a la historia de la lengua española* (Washington, DC: Georgetown University Press, 1981)
- Roberts, John M., *The Pelican History of the World* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1976, reimpr. 1980)
- Romero, Fernando, *El negro en el Perú y su transculturación lingüística* (Lima: Editorial Milla Batres, 1987)
- , *Quimba, fa, malambo, ñeque: afronegrismos en el Perú*, Lengua y Sociedad 9 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988)
- , 'Afronegrismos en la cocina peruana' en *Cultura*, ed. Olivas Weston, págs. 177-88
- Romero, Raúl, 'Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions', en *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*, ed. Gerard H. Béhague (Coral Gables, FL: North-South Center Press, The University of Miami, 1994), págs. 307-30
- Romualdo, Alejandro, *Poesía peruana: antología general*, 3 tomos, I: *Poesía aborigen y tradición popular* (Lima: Fundación del Banco Central Continental para el Fomento de la Educación y Cultura, Ediciones Edubanco, 1984)

- Roselli, Carlos Patiño, 'Estudios sobre lingüística afroamericana', en *Estudios sobre español de América y lingüística afroamericana*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo 83 (Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1989)
- Rosenberg, Mark, Douglas Kincaid, y Kathleen Logan (eds), *Americas: An Anthology* (Nueva York: Oxford University Press, 1992)
- Rouquié, Alain, 'The Military in Latin American Politics since 1930', en Bethell (1984-), VI/ii, págs. 233-304
- Rout, Leslie B., *The African Experience in Spanish America, 1502 to the Present Day*, Cambridge Latin American Studies 23 (Nueva York: Cambridge University Press, 1976)
- Rowe, William y Vivian Schelling, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*, Critical Studies in Latin American Culture (Londres y Nueva York: Verso, 1991)
- Roxborough, Ian, 'The Urban Working Class and Labor Movement in Latin America since 1930', en Bethell (1984-), 6/ii, págs. 307-78
- Rudman, Andrew I., *The Peruvian Revolution in Retrospect: Twenty Years Later: Rapporteur's Report* (Washington, DC: The Woodrow Wilson Center for Scholars, 1989)
- Said, Edward, *The Pen and the Sword: Conversations with David Barsamian* (Monroe, ME: Common Courage Press, 1994)
- Saint-Lu, André, 'Fray Bartolomé de Las Casas', en *Historia de la literatura hispanoamericana: crítica de estudios literarios*, ed. Manuel Alvar y Luis Íñigo Madrigal (España: Cátedra, 1982), I, págs. 117-25
- Salas, Teresa Cajiao y Henry J. Richards, 'Nicomedes Santa Cruz y la poesía de su conciencia de negritud', *Cuadernos Americanos*, 202 (1975), 182-99
- y —, *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz* (Quito: Editora Andina, 1982)
- Salazar Bondy, Sebastián, 'Nicomedes Santa Cruz, poeta natural', *La Prensa* [Lima], 4 de junio de 1958
- , 'Nicomedes Santa Cruz ante su enigma', *El Comercio* [Lima], 24 de mayo de 1964
- Sánchez, Luis Alberto, *Panorama de la literatura del Perú desde sus orígenes hasta nuestros días*, Biblioteca de Autores Peruanos 8 (Lima: Editorial Milla Batres, 1974)
- Sartre, Jean-Paul, 'Black Orpheus', trad. John McCombie, *The Massachusetts Review*, 6/i (1964-65), 13-52
- , *What is Literature?*, trad. Bernard Frechtman (Nueva York: Washington Square Press Inc., 1966)
- Schutte, Ofelia, *Cultural Identity and Social Liberation in Latin American Thought*, SUNY Series in Latin American and Iberian Thought and Culture (Albany, NY: State University of New York Press, 1993)
- Shakespeare, William, 'The Tempest', en *Complete Works of Shakespeare*, ed. George L. Kittredge (Boston, MA: Ginn & Co., 1936)
- Showalter, Elaine (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (Nueva York: Pantheon Books, 1985)
- Skidmore, Thomas E. y Peter H. Smith, *Modern Latin America*, 3ª edición (Nueva York: Oxford University Press, 1992)

- Smart, Ian, *Central American Writers of West Indian Origin: A New Hispanic Literature* (Washington, DC: Three Continents Press, 1984)
- Smith, Barbara, 'Toward a Black Feminist Criticism', en *The New Feminist*, ed. Showalter, págs. 168-85
- Smith, Robert L. 'Inti-Illimani', en *Dictionary of Twentieth-Century Culture*, ed. Peter Standish y Ninotcha D. Bennahum, A Manly Inc. Book (Nueva York: Gale Research, 1995), pág. 140
- Starn, Orin, Carlos Iván Degregori y Robin Kirk (eds), *The Peru Reader: History, Culture and Politics* (Durham, NC: Duke University Press, 1995)
- Stein, Steve, *Populism in Peru: The Emergence of the Masses and the Politics of Social Control* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1980)
- Storey, John, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture: Theories and Methods* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1996)
- Suárez Radillo, Carlos Miguel, 'El negro y su encuentro de sí mismo a través del teatro en el Perú', en su *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (Caracas: Equinoccio, 1976), págs. 275-96
- Takaki, Ronald (ed.), *From Different Shores: Perspectives on Race and Ethnicity in America*, 2ª edición (Nueva York: Oxford University Press, 1994)
- Tamayo Vargas, Augusto, *Literatura peruana*, 2 tomos, 4ª edición (Camana, Perú: Librería Studium SA, 1976)
- Tanner, Roy L., *The Humor of Irony and Satire in the 'Tradiciones peruanas'* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1986)
- Tardieu, Jean-Pierre, *El negro en el Cusco* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998)
- Toro, César Montalvo, *Historia de la literatura peruana*, 13 tomos (Lima: AFA Editores, 1991-)
- Trapero, Maximiliano, Dan Munteanu, y María Teresa Cáceres Lorenzo (eds), *La décima popular en la tradición hispánica: actas del simposio internacional sobre la décima (Las Palmas, del 17 al 22 de diciembre de 1992)* (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1994)
- Vargas Ugarte, Rubén, *Vida de San Martín de Porras*, 4ª edición (Buenos Aires: Imprenta López, 1963)
- Vega, Juan José, 'Gracias Nicomedes', *Expreso* [Lima], 21 de mayo de 1965
- Vichy, Eugenio de, 'Décimas de Santa Cruz', *La Prensa* [Lima], marzo de 1960
- Vogele, Nancy, 'Blacks in Peru: The Poetry of Nicomedes Santa Cruz', *Phylon*, 43 (1982), 77-87
- Voltaire, *Candide, or Optimism*, trad. Lowell Bair, ed. Alex Szogyi (Nueva York: Bantam Books Inc., 1962)
- Wardropper, Bruce W. (ed.), *Spanish Poetry of the Golden Age* (Nueva York: Irvington, 1971, reimpr. 1983)
- Weiss, Judith A., *Casa de las Américas: An Intellectual Review in the Cuban Revolution*, Estudios de Hispanófila 44 (Madrid: Castalia, 1977)
- Wilson, Jason, 'Latin American Poetry since 1950', en Bethell (1984-), X, págs. 257-86
- Woodward, Kenneth L., *Making Saints: How the Catholic Church Determines Who Becomes a Saint, Who Doesn't, and Why* (Nueva York: Simon & Schuster, 1990)

- Wright, Thomas C., *Latin America in the Era of the Cuban Revolution* (Nueva York: Praeger Publishers, 1991)
- Young, Ann Venture, 'Black Women in Hispanic American Poetry: Glorification, Deification, and Humanization', *Afro-Hispanic Review*, 1/1 (1982), 23-8
- , *The Image of Black Women in Twentieth-Century South American Poetry* (Washington, DC: Three Continents Press, 1987)
- Zamudio, Delia, *Piel de mujer*. ed. Maritza González (Lima: Fomento de la Vida-Fovida, 1995)

ÍNDICE

- 'A cocachos aprendí' 116–17
'A la hermandad de cargadores' 69–70
ACEJUNEP 67, 68 n. 24
África 13, 25, 43, 45, 47, 75
 Angola 6, 46–50, 69, 73
 colonialismo 32
 Congo 6, 44, 46, 73
 liberación africana 51, 54, 56
 MPLA 46
 Senegal 13, 33
 Sudáfrica 50, 53, 56
africanismos 73, 78, *véase también*
 lenguaje
afroperuanidad 61, 62, 67, *véase también*
 legado cultural africano
'Agro' 54–5
'Al compás del socabón' 14
Alegria, Ciro 1, 10
'América canta así' 38
'América Latina' 27–8
Antología: décimas y poemas 11, 13, 41,
 70, 91, 103
Aparicio, Manuel 62
artículos periodísticos 11, 16, 118
Ascencio Segura, Manuel 74
'Así canta mi Perú' 38
ASONEDH 20, 63, 82, 84, 120

Ballet Folklórico Nacional 5
Belaúnde Terry, Fernando 4, 39
Belaúnde, Víctor Andrés 60, 61, 62
blancos 19, 21–2, 45, 58, 63, 80, 81, 85,
 105, 113
blanqueamiento 19, 22, 63, 93, 119

Cabral, Amílcar 49
Campos, Ronaldo 5
'Canción del hombre nuevo' 16
'Cantares campesinos' 38, 41
'Canto a Angola' 43, 46–50, 119
 La ida 46, 47

 La vuelta 46–9
Canto a mi Perú 11, 18, 21, 22, 32, 36,
 41, 58, 64
Cañete 24, 25, 75, 86
Casa de América 38
Casa de las Américas 32, 37, 47
Césaire, Aimé 18
Changó 64
Charún-Illescas, Lucía 62
Che Guevara, Ernesto 49
Chincha 6, 75
chinos 86, 90–1
Comercio, El 4, 11
'Cómo has cambiado, pelona' 20–1, 95
 102, 111–13, 114, 119
compromiso político 29, 41 n. 32, 43, 56,
 63, 65, 119
 explotación 35, 55, 82, 118
 imperialismo 29, 32–4, 38, 43, 49, 118
 protesta 32–4, 40, 41, 110, 111
'comuneros, Los' 88–9
'Congo libre' 31, 33, 43–6
Conquest of America 105
'Copla' 41–2, 87
cuatro espejos, Los 19
Cucho, Denys 63, 66, 69, 86
cultura nacional 5, 9, 15, 17, 37, 60–1,
 118–19, *véase* peruanidad
cultura oficial 3, 5, 7, 64, 69, 80
cultura popular 9, 60, 64, 73, 80, 119
culturas híbridas 57, 58, 59, 61, 64, 67,
 véase también hibridez cultural
Cumanana 11, 16, 26–7, 32, 42, 43, 50,
 52, 54, 81

Damas, León 18
'De igual a igual' 42
De Las Casas, Bartolomé 87 n. 5, 105 n.
 17
'De Senegal y Malambo' 16
'De ser como soy, me alegro' 22

- décima
 de pie forzado 13, 14, 75 n. 36, 102
 decimista peruano 1, 10, 12, 28, 62
 tradición decimista 12, 14-15, 28,
 118
décima en el Perú, La 12, 14 n. 12, 75 n.
 36, 118
Décimas 11 n. 5, 17, 20, 22, 34, 35, 38,
 67, 83, 93, 95, 98, 110, 113, 115
Décimas esmeraldeñas 102 n. 9
 Del Valle y Caviedes, Juan 80 n. 42, 100,
 102, 103 n. 13
 'Dentro del género humano' 106-9
 'Desde la negra retinta' 50 n. 46, 94
 'Día de la madre' 92-3
 'Dios perdone a mis abuelos' 66-7
 Dioses africanos 69
 discriminación 7, 19, 45, 65-7, 82, 90,
 103, 106, véase racismo
 Duncan, Quince 19
 'El que no tiene de inga, tiene de
 mandinga' 50
 'En la era colonial' 75-8, 115, véase
 también replana
 esclavos 5, 6, 8, 23-4, 64, 68, 72, 73,
 108
 abolición 65, 69, 90
 'Esos niños con bluyín' 35
 España
 ocupación árabe 73
 negros en 5, 75
 Santa Cruz en 38
 Espinel, Vicente 12
 'Está abierta la matrícula' 91-3
 'Estaba el serrano rano' 25
 Estados Unidos 1, 4, 19, 29, 31, 34, 39,
 43, 50, 56
 estudios culturales 1-3, 41, 57, 64,
 118
 'Exodo' 87-8
 Fernández Retamar, Roberto 42
 'Festejo, el' 16
 Fierro Palas, Francisco 62
 'Francica, botá frifró' 20, 113
 Franco, Jean 37
 Franklin, Benjamin 106
 Frantz, Fanon 19, 29, 30, 32, 47, 94, 95,
 111
 'Fue mucho el tejemaneje' 21, 90, 102-6,
 119
 Gamarra, Abelardo 100, 102
 García Canclini, Néstor 57, 58-60,
 64
 Gramsci, Antonio 64
 Guillén, Nicolás 29, 31, 41, 64, 81
 n. 44
 Harding, Sandra 104, 105
 Harlem Renaissance 3
 'Hay negra y negra retinta' 93-4
 hibridez cultural 57, 58, 61, 119
 Hidalgo Alzamora, Laura 102 n. 9
 hooks, bell 58, 80, 81
 Hora Cero 9
 Hume, David 108
 humor 99, 109, 110-14
 'Indio' 23, 25-7
 indios 21, 23, 24, 25-7, 54, 86-90
 International Petroleum 40
 Inti-Illimani 36
 ironía 99, 109, 113, 114-17, 119
 Jackson, Richard 19, 29, 94, 118,
 119 n. 1, 120
 Jara, Víctor 36
 Jefferson, Thomas 106
 'Johanesburgo' 33, 43, 50-1, 119
 Juglares de nuestra América 38, véase
 también programas radiales
 Kanafani, Ghassan 32, 33 n. 13
 Kgositsile, Keorapetse 32
 Kubayanda, Josaphat 73, 78 n. 40, 79
 legado cultural africano 3, 8, 9, 12, 14,
 15, 18, 21, 31, 93, 98
 arte culinario 7, 11, 16, 59, 60
 bailes 8, 11, 16, 37 n. 20, 59, 63-4,
 66-8
 canciones 24, 37, 59, 62, 64
 comunidades 6, 20, 92, 115
 contribuciones 14, 15, 17, 51, 58, 61,
 68, 72, 75, 80
 literatura 1, 2, 57, 62
 música 8 n. 20, 61, 62-3, 66-8, 73
 lenguaje 16, 27, 72-80, 98
 bozal 78, 94
 ideófonos 78 n. 40, 79
 quechua 5, 33, 72
 replana 76
 lenguas africanas 69, 72, 73-5, 80

- Lima
negros, en 6, 19, 61, 68, 90, 93
sociedad limeña 29, 91, 109
- López Albújar, Enrique 62
- Lumumba, Patricio 31, 44
- Luthuli, Albert John 52
- Malambo* 62
- Mariátegui, José Carlos 7–8, 15, 60
- marinera, La 59, 64
- Martí, José 49
- Martínez, Gregorio 11, 62
- ‘Meme, neguito’ 78–80, 119
- mestizaje 58, 60, 93, 102, 106
cultural 19, 58
- Movimiento Negro Francisco Congo 20,
63, 68, 92, 120
- ‘Muerte en el ring’ 81–3
mujeres 58, 91, 92–8, 112, *véase también*
‘Son las mujeres hoy día’
afroperuana 58, 86, 91, 97, 113
estereotipos 20, 96
mulata 91, 93
- negrismo, el 3
- negritud 17, 18–19, 38, 62, 110, 119
- ‘negro en Iberoamérica, el’ 16
- negros 6–8, 16, 17, 19, 22, 26, 41–2, 47,
50–1, 105, 106, 108, 110, 111, 115, 118
- Neruda, Pablo 26 n. 38, 29, 40 n. 27
- ‘No me den cholo que mande’ 86–7
- Nueva Canción 36
- ‘Oiga usted, señor doctor . . .’ 83–5, 101,
115–16, 119
- Omolu 69
- ‘Oración’ 71–2
- Palma, Ricardo 100, 112, 116 n. 37
- ‘Palo’ 41, 55–6
- panalivio 24, 64, *véase también* legado
cultural africano, canciones
- ‘Panalivio’ 64–6
- Pancho Fierro 23, 62
- Pardo y Aliaga, Felipe 74
- ‘¡Patria o muerte!’ 38–40
- Perú Negro 5, 8
- peruanidad 7, 19, 61, 119, 120 n. 2
- programas radiales 11, 38, 116 n. 38
- ‘Que mi sangre se sancoche’ 97–8
- Quintana, Higinio 62
- racismo 16, 22, 58, 65, 86, 91, 92, 101,
104, 111, 113, 116
autoestima 20, 22, 63, 110–13, 120
clasificación racial 7, 104
discursos racistas 85, 70, 109, 119
estereotipos 14, 20, 30, 83, 84 n. 48, 85,
108, 110, 115, 119
validez científica 105, 108–9
- ‘Racismo en el Perú’ 16
- ‘Radioemisoras’ 36–7
- reforma agraria 4, 31, 33, 39, 41
- Religión 7, 11, 60, 66–72, 80
- Revolución Cubana 30, 31, 33, 34, 37, 41,
43, 47, 90
- FAR 47, 50
- revolución peruana 17, 32, 41, 43, 47, 54,
119
- Rimactampu: rimas al Rímac* 11
- Ritmos negros del Perú* 11, 14 n. 13,
17–18
- ‘Ritmos negros del Perú’ 23, 25, 46
n. 38
- Romero, Fernando 5, 7, 8, 17, 61, 63, 67,
72–5, 77–9
- Romero, Raúl 17, 62
- Said, Edward 33, 43
- San Martín de Porres 70–2, 119
- ‘Sanguito’ e ñajú’ 60
- ‘Sanos deseos’ 23
- Santa Cruz, Victoria 5, 8, 10 n. 2, 61
- ‘Santo de mi devoción’ 60, 70–1, 119
- Saña 64, 66–7
- Sartre, Jean-Paul 40, 47, 58, 110
- Sátira 99, 100–9, 114, 119
- Senghor, Léopold Sédar 18
- Señor de los Milagros 60, 68–70, 119
- ‘Son las mujeres hoy día’ 58, 95–7
- ‘Soy un negro sabrosón’ 22, 110–11
- ‘Sudáfrica’ 33, 43, 51–3
- ‘Talara, no digas “yes”’ 18, 34–5, 102,
119
- Todorov, Tzvetan 105
- Toledo, Alejandro 60
- Tondero y marinera* 64
- Túpac Amaru 49
- Urcariegui, Juan 62
- Valdés, José Manuel 7, 62
- Vallegos, Agustín 7

Vásquez, Porfirio 13

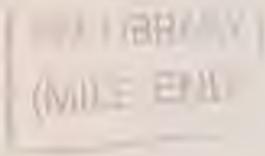
Velasco Alvarado, Juan 3, 4-5, 31, 33, 39,
116 n. 38, 119

Wallace, George 31, 42

Yemanga 69

Zambi 69

Zamudio, Delia 62



WITHDRAWN
FROM STOCK
QML" LIBRARY





KS-421-954